

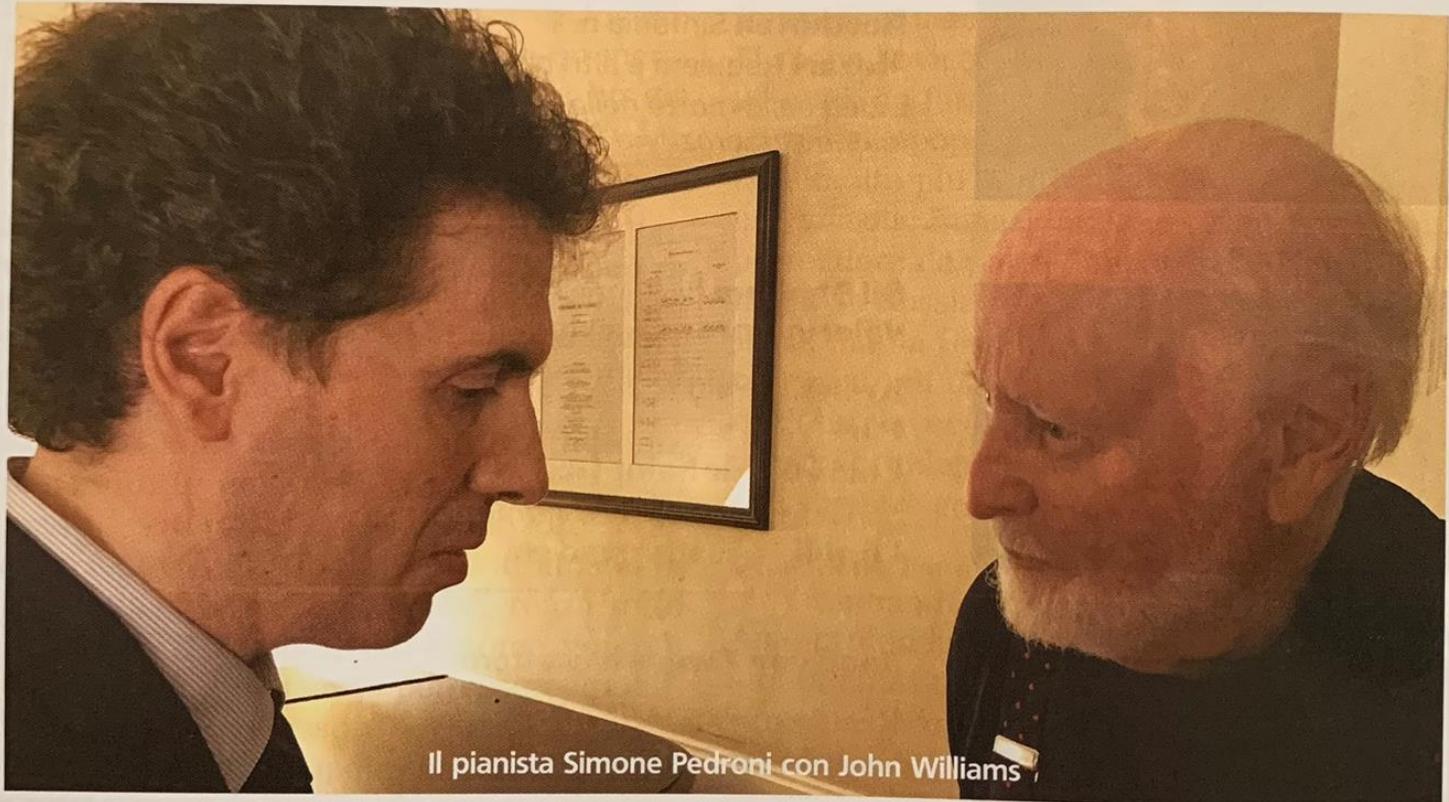
Il grande compositore americano non è solo diventato un classico della musica da film, ma uno dei maggiori musicisti del '900 *tout court*, con salde radici nella tradizione europea. Ne tracciamo qui la parabola e ne descriviamo lo stile.

John Williams: appuntamento con la storia

di Simone Pedroni

“Nel cinema, la musica rappresenta le parole che non possono essere dette e la musica unisce interi popoli, unisce intere religioni, il suo potere è molto grande! Credo che nessuno di noi capisca veramente come funziona”.

JOHN WILLIAMS



Dal 1983, quando vidi per la prima volta al cinema *Return of the Jedi*, terzo (ma in realtà sesto) capitolo della saga / space opera di *Star Wars*, non smisi più di chiedermi come fosse possibile che un grande compositore scrivesse della musica per il cinema, nonostante gran parte di essa fosse coperta dai dialoghi o dagli effetti sonori. Certamente all'epoca ero un neofita nel campo della musica per film e, a dire il vero, fino ad allo-

ra non mi ero mai interessato di musica applicata. Quando vidi quel film ero nel pieno della mia formazione di musicista: studiavo pianoforte, storia della musica e armonia in Conservatorio ed il mio approccio fu quello di chi provenendo dall'ambiente classico si accorge – per non mentire a sé stesso – quanto la sua colonna sonora fosse in realtà l'anima vitale del film. Il fatto che quelle immagini mirabolanti acquistassero una parti-

colare plasticità ed efficacia quasi esclusivamente per il tramite della musica, fece sorgere in me il pensiero che se questa musica rende vero ciò che normalmente non lo è, se questa musica rende vive le emozioni, le sfumature dell'interiorità dei personaggi che traspaiono solo in parte dalla recitazione o dallo *script*, non può che trattarsi di grande musica. Per di più in essa non vi trovavo neppure un passaggio che fosse banale, semplicistico, ripetitivo (essendo musica applicata non destinata – almeno apparentemente – al puro ascolto). E poi tanta, tantissima musica pressoché sempre presente per oltre due ore di film. Quando scoprii che a suonarla era la London Symphony, la mia approvazione di studente classico si consolidò definitivamente: sentire l'autore dirigere quella blasonata orchestra che eseguiva una partitura di straordinaria complessità fu un'esperienza davvero sorprendente. Ricordo ancora oggi che con l'acquisto dell'LP della colonna sonora e con il successivo ascolto, sin da subito considerai John Williams come un grande compositore *tout court*. Non avevo la minima idea che nell'ambiente musicale della "classica" (o della musica "forte", come felicemente la definisce Quirino Principe) ci fosse una sorta di ostracismo e di supponenza verso la musica applicata, un pregiudizio di fondo che, ad un'indagine critica seria, si può facilmente sgretolare. In fondo tutto ciò che è nuovo suscita sempre il sospetto, considerando il fatto che Williams non scrive *popular music*, ma che il suo linguaggio è quello tipicamente "classico". Ricordo, tra l'altro, che parlando con la mia insegnante di pianoforte di questa scoperta, lei, come stizzita, mi disse: « certamente non è grande musica, quella! ».

Oggi, mentre John Williams compie novant'anni, ci troviamo storicamente di fronte ad un apprezzamento critico che segue rapidamente la linea di una parola ascendente verso il genere della musica applicata, cosa che va certamente a merito di grandi compositori come Williams o Ennio Morricone. Il pregiudizio si è molto affievolito di fronte all'avanzare della storia che, si sa, va spesso

dove noi non vogliamo. Ma come siamo arrivati a tutto ciò?

Per la prima generazione dei compositori di musica per film a Hollywood, ossia la generazione "fondatrice" cui appartengono esperti illustri come Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold o Alfred Newman, non era neppure contemplata la possibilità di pubblicare un disco con la colonna sonora: le loro partiture venivano di fatto eseguite una sola volta in sala di registrazione e tutto finiva lì. Sorte migliore, anche se non ideale, toccò alla seconda generazione, con autori come Franz Waxman, Miklós Rózsa e Bernard Herrmann, che iniziarono a veder pubblicati alcuni "singoli" con il tema principale dei loro lavori per il cinema, o album antologici con brani tratti da più film (anche grazie alla diffusione dei dischi Long Playing, che lentamente si imposero dal 1948). A partire dagli anni '60, i dischi di colonne sonore ebbero un proprio mercato consolidato. Williams si trovò quindi ad operare in un momento storico cruciale: da un lato le colonne sonore venivano finalmente pubblicate, dall'altro egli, insieme ai registi dell'ultima generazione come Lucas, Spielberg, De Palma e Scorsese, si fece promotore del ritorno dell'orchestra sinfonica di stampo tardoromantico negli *studios*, dopo un periodo di declino che privilegiava uno stile più pop. Dopo l'eclatante successo di *Star Wars* nel 1977, non solo venne pubblicato un album doppio (risultato essere nel 2021 l'incisione più venduta in assoluto di musica sinfonica), ma Williams rielaborò i temi del film in una *Suite* di sei movimenti che, appena resa pubblica poco dopo l'uscita del film, fu eseguita da una marea di orchestre (perlopiù americane) ed incisa da Zubin Mehta con la Los Angeles Philharmonic. Tale fenomeno è andato moltiplicandosi negli anni, anche grazie a due fattori, vale a dire la decisione di creare delle versioni da concerto delle sue colonne sonore pubblicandole e rendendole disponibili ed il fatto che Williams fu direttore principale della Boston Pops Orchestra dal 1980 al 1993. In quell'ambito – oltre alle sue composizioni – Williams portò alla riscoperta di partiture di compositori

della generazione precedente, che furono i fondatori dell'Hollywood Sound.

Questi arrangiamenti sinfonici per orchestra, con la rielaborazione dei temi dei film, hanno certamente contribuito ad allargare il suo successo e la sua popolarità, una popolarità basata però sulla qualità della sua musica e sulla originalità del suo linguaggio musicale. Oggi grandi interpreti della mia generazione come Gustavo Dudamel o Anne-Sophie Mutter – che ha sempre amato la musica di Williams – inseriscono la musica del Maestro nei loro concerti accanto ai classici, proprio perché anche Williams è un classico.

Nel corso degli anni, col crescere del successo e della notorietà di John Williams, si sono senza dubbio infoltite le schiere dei detrattori, a cominciare dagli States. Mi è capitato di leggere un articolo del « Los Angeles Times » del 1983 nel quale si recensiva un concerto in cui Williams, in veste anche di direttore d'orchestra, aveva presentato il suo *Concerto per violino n. 1* e *The Planets* di Holst, composizione molto amata da Williams, che ne ha curata anche un'incisione per Philips con i Boston Pops, e che ha notevolmente ispirato la musica di *Star Wars* perché usata da Lucas come *temp music*, a indicare il tipo di musica che voleva si usasse per quella determinata scena. Il concerto venne recensito in modo estremamente negativo non solo per la presenza di *The Planets*, oggi diventato un brano di repertorio, ma soprattutto per il suo malinconico e sofisticato *Concerto per violino*. La critica che veniva mossa e che ancora qualcuno muove nei confronti di Williams fu quella di aver creato un linguaggio derivato dai grandi compositori del passato. È certo che Williams fa parte di una schiera di compositori che si sono formati alla scuola dei grandi musicisti mitteleuropei come Steiner, che riparò in America nel 1914 allo scoppio della prima guerra mondiale, o Korngold, che a causa delle persecuzioni razziali naziste vi si trasferì nel 1934. Quindi, quando si parla di musica hollywoodiana, non ci si rende in realtà conto che quel linguaggio deriva di-

rettamente dall'evoluzione del sinfonismo tardo romantico europeo. Si pensi che Richard Strauss tenne a battesimo Steiner, che studiò con Fuchs e Mahler; Korngold, che era stato un bambino prodigo, veniva considerato sempre da Mahler un genio. Per un compositore che si trovava a lavorare negli *studios* di Hollywood era impossibile non avere questi autori come punto di riferimento. Perciò se a volte l'orchestrazione e la struttura della musica di Williams possono evidentemente richiamare quella di Korngold o quella di altri autori come Stravinski o Prokofiev, non si tratta di un mero ricalco, ma dell'adozione di quello che io definisco "gesto orchestrale". La grande differenza è che, nonostante l'uguaglianza o la somiglianza di questo gesto orchestrale a quello di Korngold, che a sua volta lo recepiva – sviluppandolo – da Wagner, da Bruckner e da Strauss, ad esso non corrisponde una uguaglianza della struttura armonica. Williams ha costantemente lavorato per migliorare e per creare una propria voce riconoscibile tra le altre. E possiamo ben dire che ci è riuscito, anche perché egli ha saputo valorizzare al meglio gli altri due assi portanti del suo linguaggio: il primo, raccogliere la tradizione prettamente americana di Aaron Copland e Leonard Bernstein, il secondo, sfruttare la sua peculiare conoscenza del jazz.

Mi trovo in questa sede non a fare un'analisi musicologica del linguaggio williamsiano, ma a mettere in evidenza alcuni tratti salienti della sua scrittura che lo hanno portato ad essere un grande compositore. In genere Williams, per le grandi partiture sinfoniche dei film di *Star Wars* o di *Indiana Jones*, in cui c'è ininterrottamente musica, ha a disposizione circa 12 settimane di tempo per creare più di due ore di partitura. Tuttavia la parte più difficile – come da lui stesso dichiarato – è quella di trovare dei temi principali che possano essere contraddistinti dalla cosiddetta *inevitabilità*, cioè una sequenza di note che corrisponda a una grande logica interna, tale da essere indimenticabile ed imprimersi quindi nella mente dell'ascoltatore in modo inde-

leibile. Questa è la fase più complessa perché basterebbe cambiare una nota per rendere quel tema non più così accattivante (a questo proposito si può indagare sull'argomento andando a rivedere come Leonard Bernstein spiegava i frammenti scartati da Beethoven nel creare la *Quinta Sinfonia*).

Consideriamo il tema principale di *Indiana Jones e i predatori dell'arca perduta*: quando noi ascoltiamo la *Raiders March*, ci accorgiamo che il primo tema enunciato dalla tromba è contrappuntato 12 battute dopo da un controtema altrettanto ritmico, ma diverso dal primo. Questi erano in origine due temi distinti e poiché Spielberg non riusciva ad operare una scelta tra i due, allora Williams li usò entrambi, unendo le due idee musicali originarie e creando quello che è diventato uno dei temi più celebri in assoluto. Oggi per noi sembra normale ascoltare queste melodie, perché ci sembrano così familiari, "facili", ma in realtà dietro ad esse si celano settimane di lavoro per renderle così "inevitabili".

Un altro esempio può essere il tema di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, che più che essere un tema, è una sequenza di cinque note, quasi un motto, un richiamo musicale. Williams racconta che Spielberg si ostinava sul fatto che fossero cinque note, cosa che rendeva arduo il lavoro del compositore: "dammene almeno otto e riuscirò a fare qualcosa di meglio". Ma Spielberg insisteva, per cui alla fine dopo oltre 300 tentativi riuscì a trovare quelle famose note che oggi sono riconoscibili da chiunque.

Non dobbiamo dimenticare che l'"inevitabilità tematica" è caratteristica non solo dei grandi compositori, ma di compositori che cercano la perfezione e Williams è un autentico perfezionista come egli stesso mi ha confidato: "cerco sempre di migliorare ciò che ho scritto".

Il mio lettore mi perdonerà se entro adesso nel mio personale vissuto, ma mi sembra importante per comprendere a fondo questa ansia di perfezione caratteristica di Williams. Nel 2019 avevo invitato al Festival di Alagna Valsesia una violoncellista franco-



statunitense di origine cinese, Cecilia Tsan. Sapevo che Cecilia suonava nell'orchestra degli *studios* e che aveva collaborato molte volte con Williams. Decidemmo quindi di tentare di far sentire al Maestro i brani che avremmo eseguito al festival: *Elegy* per violoncello e pianoforte e la *Suite* di tre brani da *Memorie di una Geisha*. Inaspettatamente il Maestro fu molto contento di poterci ascoltare e ci recammo a casa sua per una mattinata: una singolare lezione di musica, se si pensa che la musica che stavamo eseguendo era dell'autore presente vicino a noi. Dopo l'esecuzione di *Elegy* Williams, per metterci a nostro agio, non cessava di farci i complimenti per la nostra interpretazione. Al che Cecilia ed io insistemmo dicendo: "Maestro ci dica qualcosa su questo pezzo!". Allora si fece improvvisamente serio ed entrò con grande capacità di analisi nella partitura e a proposito del perfezionismo tipico della sua personalità, cambiò una nota nella melodia del violoncello: si era preparato al nostro incontro e sulla sua partitura aveva dei *post-it* gialli su cui aveva annotato le varianti. Potrà sembrare una banalità, ma per chi conosce il pezzo e per chi lo suona si tratta di un piccolo grande cambiamento, che conferisce un aspetto diverso a quella linea melodica. In *Memorie di una Geisha* alla parte del pianoforte aveva apportato di-

verse correzioni circa le dinamiche. Noi eseguivamo la versione edita per violoncello e pianoforte, ma Williams ci ascoltò seguendo lo stesso brano sulla partitura orchestrale inedita. Ci disse che la versione orchestrale è sempre il punto di arrivo, "la versione che io considero definitiva" (anche se *Elegy*, che non è musica per film, era nata come pezzo per duo). Credo che questa serietà e questa dedizione abbiano radici lontane.

Williams si sposò abbastanza giovane, nel 1956, ed ebbe tre figli da Barbara Ruick. Barbara era un'ottima cantante e attrice: era stata protagonista nel ruolo di Carrie Pipperidge nella versione cinematografica del musical di Rodgers and Hammerstein *Carousel* diretto da Henry King oltre ad altri ruoli in *Confidentially Connie*, *The Affairs of Dobie Gillis* e successivamente in *Cinderella*, sempre di Rodgers and Hammerstein.

Nel 1974, a soli 44 anni, improvvisamente Barbara morì nel sonno per emorragia cerebrale mentre girava *California Split* (*California Poker*), diretto da Robert Altman, con cui Williams aveva precedentemente collaborato per lo sperimentale *Images* (1972) e per *The Long Goodbye* (1973) – partitura anch'essa sperimentale trattandosi di un continuo *Tema e Variazioni* sulla canzone che dà il titolo al film. Williams è notoriamente riservato sulla sua vita privata e poco si sa del suo vissuto personale. Sembra però che la morte della moglie che lo lasciò con i figli adolescenti fu un evento stravolgente per lui, più di quanto che possa sembrare esteriormente. Qualche anno fa in un *panel* con un giornalista del « *New York Times* », con altri compositori e con Gustavo Dudamel, aprì in un certo senso il suo cuore rispondendo a una domanda del giornalista: « Quando avevo circa quarant'anni mi sono trovato a perdere una persona molto, molto, molto vicina a me ». In quel frangente – parafrasando – Williams si accorse che fino a quel momento aveva cercato di scrivere "solo" della musica. Barbara lo incoraggiava nel cercare una sua propria "voce" personale e riconoscibile. In quel momento stava

scrivendo il *Concerto per violino* che poi fu a lei dedicato. Capì in sostanza che avrebbe da allora in poi dato tutto sé stesso per creare una musica di qualità ancor maggiore, avvertendo anche la responsabilità del fatto che essa sarebbe stata ascoltata per tramite dei film a cui lavorava, da milioni di spettatori. « Di fronte ad una pagina bianca di musica sapevo immediatamente che strada intraprendere a livello emotionale ». Fu chiaramente una svolta radicale per lui. Concludeva dicendo con un velo di amarezza: « se posso metterlo in questa prospettiva, direi che tutto quel dolore fu il più grande dono che come musicista mi poteva essere fatto ». Mi sembra molto significativo che, alla radice delle partiture successive alla morte della moglie, Williams abbia veramente trovato un proprio linguaggio personale che è andato negli anni evolvendosi sempre di più e che la valanga dei grandi successi, a cominciare da *Lo Squalo* (1974), per poi passare a *Star Wars* (1977) e a tutti i film di Spielberg, affondino certamente le radici in quel momento per lui così tragico.

Penso che la musica di Williams sia anche amata, indipendentemente dai film, proprio perché in essa si ritrova una genuinità e una sincerità che sono la misura dell'uomo Williams. Come ho già detto, nel nostro incontro egli fu di una tale gentilezza, di una tenerezza e di una umiltà veramente straordinarie, inimmaginabili in altri personaggi della sua statura e della sua celebrità. Questo rende tutto il suo lavoro puro e sincero, tanto da riuscire a penetrare nei cuori di chi ascolta la sua musica, essendo il suo stesso cuore, un cuore aperto e generoso.

Un'altra componente di grande importanza nella formazione di Williams sono gli studi musicali che ha compiuto, a cominciare dalle esperienze come pianista jazz. Williams era figlio di un percussionista molto noto di New York, sua città natale. Imparò quindi subito l'uso delle percussioni e anche della tromba accanto allo strumento amato, il pianoforte, ed ebbe modo di arrangiare vari brani per banda durante il servizio militare.

Studiò per un certo periodo alla Juilliard School di New York con Rosina Lhévinne, una delle più grandi didatte di origine russa che abbiano lavorato negli Stati Uniti, e fu compagno di classe di Van Cliburn. La famiglia si trasferì poi a Los Angeles, dove Williams, oltre a frequentare i corsi dell'UCLA, prese lezioni di composizione da Mario Castelnovo-Tedesco, anch'egli molto attivo nell'ambiente della musica applicata (sebbene spesso non accreditato). Fino a poco tempo fa si pensava – anche leggendo i cur-

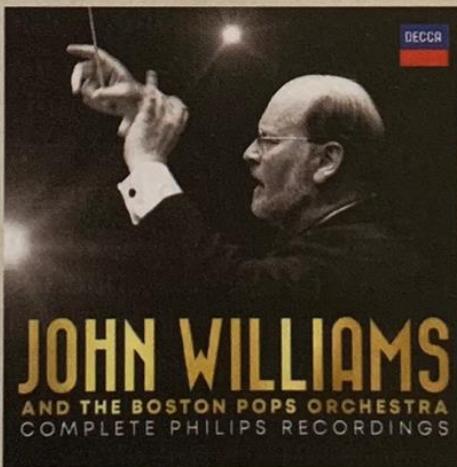
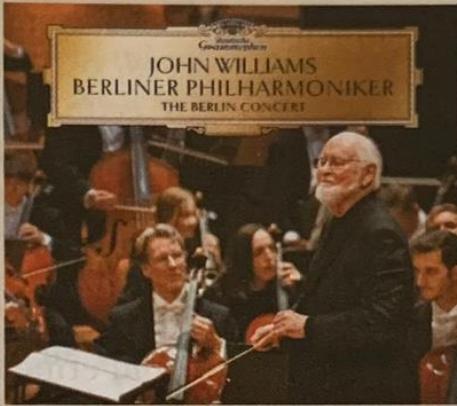
ricula ufficiali – che Williams fosse stato allievo di composizione di Mario Castelnovo-Tedesco e ci si interrogava su come quest'ultimo avesse influenzato lo stile di Williams. In realtà recentemente, in un colloquio televisivo con Anne-Sophie Mutter, ad una domanda della violinista che gli chiedeva con entusiasmo «ma tu sei stato allievo di Castelnovo-Tedesco?», Williams risponde laconicamente: «not much», rivelando il fatto che frequentò soltanto due seminari estivi col compositore italiano. Non sappia-

Berliner vs Boston Pops

Nel 2022, in vista del 90° genetliaco di John Williams, sono state organizzati numerosi concerti e incisioni. Ho scritto un'ampia recensione dei concerti viennesi del 18-19 gennaio 2020 registrati con i Wiener Philharmoniker e diretti dal noto compositore di colonne sonore (cfr. MUSICA 320, ottobre 2020). Il prodigo è accaduto nuovamente un anno dopo con i Berliner Philharmoniker. Bisogna ancora capire se è stato un onore maggiore per Williams dirigere due orchestre di tale livello, o il contrario, fatto sta che la moltiplicazione dei pani e dei pesci si ripeterà con la Filarmonica della Scala a Milano, a dicembre. E diciamolo, tutti i suoi concerti sono andati *sold out*.

Avevo assegnato 5 stelle ai Wiener con qualche riserva per alcune imperfezioni live. Ora le 5 stelle se le meritano anche i Berliner, che hanno interpretato magistralmente tutte le composizioni del nostro JW: la bilancia però pende leggermente verso i Wiener per capacità di suscitare una più intensa emozione sul piano estetico. Il disco etichetta gialla, anzi oro, è da acquistare soprattutto per godersi il brioso *Scherzo for motorcycle and orchestra* (*Indiana Jones*) e *Elegy for cello and Orchestra*.

Il timbro delle orchestre dell'asse Berlino-Vienna è tradizionalmente più scuro, soprattutto per la costruzione differente degli strumenti a fiato, ma influisce anche la lin-



gua tedesca che tende ad avere delle articolazioni con pronunce più dure, è una lingua che non accarezza le parole. Se per esempio proviamo a pronunciare la parola «Achtung» avremo un suono scuro, mentre con «attention» in francese avremo un colore molto chiaro. La lingua parlata incide moltissimo sulla conseguenzialità della produzione del suono, soprattutto se confrontiamo con quello delle orchestre anglofone. Troviamo infatti una differenza di colori nel nuovo cofanetto Decca che ripropone i primi dieci anni di

John Williams nella veste di direttore-compositore con la Boston Pops Orchestra (stiamo parlando degli anni '80). Ventuno CD raccolgono le più note colonne sonore di Hollywood e non solo. «Non ho mai avuto intenzione di dirigere in pubblico», fu la candida dichiarazione che Williams fece durante una delle sue prime interviste a Boston.

I suoi arrangiamenti con la Boston Pops risultano sempre brillanti, dai "Great American Songbook" a "Pops on the March". Un posto d'onore lo ricopre "Pops in Space", il primo album Williams/Pops pubblicato da Philips Classics, in cui presenta suite dalle colonne sonore dei film di Williams a tema spaziale. Inoltre troviamo un disco dedicato a Leonard Bernstein, ai musical, alla musica russa e francese, al jazz e sono notevoli gli arrangiamenti natalizi. Due CD del cofanetto sono stati arricchiti dall'indimenticabile voce di Jessye Norman. Le note di copertina del cofanetto sono di Emilio Audissino.

Paolo Zecchini

CD

JOHN WILLIAMS *The Berlin Concert*
DG 486 1710 (2 CD)

DDD 108:01



JOHN WILLIAMS and The Boston Pops Orchestra *The Complete Philips Recordings*

DECCA 485 1590 (21 CD)

DDD 17h5m54s



il droide C-3PO... alla direzione!



mo quindi quale sia stato il vero insegnante di composizione di Williams e non sappiamo neppure se abbia mai ottenuto un master in composizione. Ciò che riusciamo ad apprendere dalle sue parole è che per lui una figura molto importante fu il pianista ed arrangiatore hollywoodiano Robert Van Epps: oltre non ci è dato di sapere. La capacità di assorbire e rielaborare in modo personale ciò che si trovava ad eseguire o ad ascoltare fa di Williams ancor di più una figura singolare e quasi unica nel suo genere. Indipendentemente dalla sua formazione accademica ci troviamo indubbiamente di fronte, studiando ed analizzando le sue partiture, ad un compositore di una maestria ed una originalità veramente prodigiose. Ed è interessante anche notare, dal punto di vista dell'orchestrazione, che le sue musiche, sempre molto complesse e che mettono a dura prova ogni sezione dell'orchestra, eseguite in sala da concerto acquistano una profondità e bellezza molto maggiori di quanto si percepisca durante la proiezione di una pellicola cinematografica. Il che significa che Williams quando scrive lavora per il bello e non per l'utile, cosa che avvalora ulteriormente il fatto di trovarsi di fronte ad un artista completo.

Nella sua prolifica carriera di musicista, Williams ha scritto anche tantissima musica da concerto e in vista di una futura analisi a tutto tondo delle sue opere non si potrà non trascurare questa sua vena parallela, che scorre quasi come un fiume carsico. In genere i concerti per strumento solista e or-

chestra sono stati scritti da Williams ispirandosi a persone che conosce e sappiamo che quando egli si dedica alla musica "assoluta", considera questa esperienza un modo per approfondire, sviluppare e migliorare il suo linguaggio. In questa sede possiamo considerare un aspetto curioso di alcune di queste composizioni che rivelano il singolare fascino che gli alberi esercitano su Williams, come ad esempio *Treesongs*, scritto per Gil Shaham, violinista che esegue spesso anche il *Concerto per violino e orchestra* di Williams, oppure il *Concerto per fagotto e orchestra* che ha come titolo *The five sacred trees*, o anche *Heartwood, lyrics sketches for cello and orchestra* inciso insieme al *Concerto per violoncello* da Yo-Yo Ma, artista che ha collaborato anche col suo inconfondibile suono a dar vita a partiture come *Sette anni in Tibet* e *Memorie di una Geisha*. Lo stile dei brani da concerto è in genere più ermetico rispetto alle musiche per lo schermo, a tratti di un'intensità lirica straziante, come nel finale del *Concerto per corno e orchestra (Nocturne: The Crimson Day)* o nel recente *Concerto per violino e orchestra n. 2*. Secondo Williams quest'ultimo rappresenta un ritratto di Anne-Sophie Mutter, ed in effetti il brano, irta di grandi difficoltà tecnico-espressive, è spawaldamente risolto dalla grande violinista. A me sembra che il "ritratto" dell'artista cui sono dedicati questi brani sia – inconsciamente – un pretesto. A tratti essi sono di una modernità sconvolgente – come nel *Concerto per flauto e orchestra*, in cui Williams voleva rendere omaggio, più che al flauto traverso europeo al *sakuachi*, flauto di bambù giapponese – per cui credo che in essi Williams faccia emergere un aspetto della sua interiorità esistenzialmente tormentata senza però creare una frattura netta con il linguaggio cinematografico, come ad esempio in *Hollywood Ghost* (definito dalla stampa "mesmerizing" e "prodigious writing") e appena inciso con Yo-Yo Ma: in questo è più simile all'operare di Nino Rota che non faceva distinzione tra musica da concerto e musica

da film, piuttosto che a quello di Ennio Morricone, in cui la frattura è invece molto marcata.

Un altro aspetto singolare della produzione di Williams e del suo modo di concepire i brani che compone consiste in quella che possiamo definire *infanzia spirituale*. I padri del deserto che fondarono il monachesimo in Egitto spesso si riferiscono a questo atteggiamento interiore: la semplicità di cuore e la capacità di conservarsi piccoli, come bambini nei confronti di Dio. Senza fare un paragone strettamente religioso, non si può non constatare la capacità di Williams nell'immedesimarsi con l'animo dei bambini protagonisti dei tanti film che negli anni si è trovato a musicare. Pensiamo ad *E.T.* o al recente *Storia di una ladra di libri*. A proposito di quest'ultima sua opera, è interessante sapere che egli stesso si propose per scriverne la colonna sonora dopo essere stato affascinato dal libro di Markus Zusak, con grande sorpresa del regista Brian Percival, che naturalmente accettò l'offerta ben volentieri. Ne è risultata una composizione davvero stupefacente, con tanti passaggi di pianoforte solo: una composizione cameristica, così diversa dal Williams più universalmente noto. Tra i brani da concerto non bisogna poi dimenticare *Elegy* per violoncello e pianoforte – cui ho già accennato – poi riarrangiata per violoncello e orchestra ed eseguita anche a Berlino lo scorso ottobre. È un brano crepuscolare, dai toni pastello dedicato ad Alexandra e Daniel, due bambini figli di una violinista che suona nell'orchestra che egli abitualmente dirige ad Hollywood negli *studios*. La violinista, nel corso di una causa di divorzio, perse i suoi figli uccisi dal marito, il quale dopo tale atto si suicidò. Il brano fu scritto per il servizio funebre di questi due fanciulli e lascia intuire una visione della morte che, pur scaturendo probabilmente dall'antico dolore per la perdita della moglie, qui si trasforma in una sorta di luminosa trasfigurazione, insieme ad una capacità di vedere le cose attraverso gli occhi innocenti dei bambini. Tutta la sezione centrale del brano è diatonica, quasi a



suggerire, per me pianista, un colore luminoso e chiaro che traspare dal paradiso. Brano commovente, che non sfigura certo di fronte alle maggiori pagine cameristiche del '900.

Il prossimo dicembre Williams è atteso a Milano per un concerto con la Filarmonica della Scala. Dopo i grandi successi dei concerti, ripresi anche in video da DG, con i Wiener Philharmoniker e con i Berliner Philharmoniker, possiamo ringraziarlo, unendoci al pubblico osannante di quelle capitali della musica (specialmente il pubblico più giovane che ha conosciuto cosa sia un'orchestra sinfonica solo guardando i film da lui musicati), per quanto ci ha dato e ancora ci darà. Che dire: niente male per un compositore di musica da film americano percorrere gli ultimi anni di vita dirigendo le proprie composizioni con le maggiori orchestre europee. Per merito suo e di altri grandissimi l'assio-
ma "musica da film = musica di seconda classe" può storicamente ormai considerarsi archiviato, cestinando l'appellativo di "cine-
matografaro" che nei salotti belli veniva af-
fibbiato al grandissimo Nino Rota. Del resto spesso la critica è stata piuttosto miope nel corso della storia: il mio maestro di Conser-
vatorio, Piero Rattalino, una volta mi disse a lezione: « se un compositore ha successo per più di due generazioni nonostante le stroncature, significa che è un grande com-
positore. È successo con Puccini e succede-
rà anche con Rachmaninov ». Ed io aggiungo: sta accadendo anche con John Williams. ■