

Maria-Cristina Riffero



**L'universo sonoro
di Amir Naderi**

L'universo sonoro di Amir Naderi

L'omaggio organizzato dal Cinema Massimo al regista, iraniano di nascita e formazione e poi di produzione artistica internazionale, apre ad alcune considerazioni sul suo modo di vedere l'interpretazione scenica e il mondo sonoro collegato alla vicenda inscenata.

Il regista ragiona con le stesse idee che furono di Eleonora Duse, ovvero a fronte di un testo che gli attori, per lo più non professionisti, quelli da lui prescelti, devono recitare, non è favorevole al provare le scene avanti alla ripresa, vuole un'esecuzione che sia improntata alla spontaneità del momento del girare, da parte degli interpreti, sarà compito della videocamera del regista durante la ripresa, improvvisare, momento per momento, il taglio delle inquadrature sulla base dell'agire scenico degli attori, creato dallo svolgimento della vicenda in un determinato istante, in questo modo si darà naturale e non artefatto risalto all'accadimento scenico.

Infatti, per il regista, provare la scena prima di giungere all'esecuzione definitiva davanti alla macchina da presa, significa perdere di spontaneità ed immediatezza e così

rischiare di impoverire l'esecuzione finale, d'altra parte se la vicenda vuole rappresentare la vita reale, per realizzare ciò, non occorre ricercare l'artificio della perfezione ma la concretezza imperfetta di ogni istante della vita vissuta.

Allo stesso modo ragionava Eleonora Duse relativamente agli allestimenti scenici che proponeva.

L'attrice lavorava sui testi teatrali, li rendeva conformi ai suoi desideri e idee di rappresentazione scenica, li dava in studio agli attori della sua compagnia ma, prima del debutto, con loro non provava mai o quasi, interpretava il ruolo, in dialogo con gli altri interpreti, solo in palcoscenico, sotto i riflettori della rappresentazione, alla presenza del pubblico, agire in questo modo significava, per lei, dare spontaneità, naturalezza al dialogo e all'azione come se i personaggi stessero interagendo tra di loro in un momento della vita reale e non su un palcoscenico interpretando dialoghi creati per loro da un drammaturgo.

Un regista che ha questo tipo di concetto di messa in scena non può che amare un mondo musicale che rappresenti spontaneità, creazione momentanea e ritmo, ovvero l'universo sonoro del jazz, una scoperta sonora approfondita durante il soggiorno a New York, che l'ha portato, nell'ambito della sua professione, a curare, oltre alle tematiche del montaggio, materia di cui è docente, anche quelle del sound design.

Nel primo film della trilogia di New York, Manhattan by Numbers del 1993, si avvale della musica di Gato Barbieri, quale sfondo sonoro alla vicenda e fa un bellissimo uso

dell'aria Nessun dorma, dalla Turandot di Puccini, che diventa sfondo melodico alle immagini dei tanti senza fissa dimora presenti in città, generati da una forte ondata di licenziamenti in ogni settore professionale.

La ritmica e la sonorità, ma anche il non avere una base uniforme e precostituita di esecuzione, che è elemento proprio della musica jazz, si associa nelle idee del regista ai suoni ed ai rumori di una metropoli, ovvero il suono concreto di una grande città, che è la base musicale costante della vita umana di ogni giorno.

Sulla base di questo sentire, per il regista, se si gira un film a New York, non c'è la necessità di avere quale sfondo sonoro alla vicenda una partitura musicale strumentale, basta la musica concreta prodotta dalla città, generata dai ritmi, suoni e toni della vita di ogni giorno, sempre diversa, nuova e variabile, sempre improvvisata come i ritmi del jazz, un jazz però creato da suoni concreti e non strumentale.

La base sonora da porre quale sfondo alla vicenda narrata diventa, quindi, la registrazione dello sferragliare dei vagoni della metropolitana, del rumore del traffico stradale, diverso per intensità e persistenza se a transitare sono auto o bus o moto, dal rombare degli aerei, dagli annunci e dal brusio della folla, sia nella metro che alla stazione ferroviaria o, anche, dai rumori che si creano nelle dimore degli esseri umani: l'acqua che scroscia dai rubinetti, il rumore degli elettrodomestici.

La persona che vive in una metropoli è così permeata da questi suoni che ne diventa dipendente, gli serve il rumore concreto

della vita per concentrarsi e non il silenzio verso il quale ha perso l'abitudine.

La protagonista di Marathon Enigma a Manhattan riesce a risolvere complicati cruciverba solo immersa nel suono concreto della città e se deve proseguire a casa l'attività di risoluzione enigmistica pone i rumori dell'ambiente esterno, che ha registrato su cassetta, quale sfondo sonoro.

Di fronte ad una dipendenza così assoluta dai suoni della vita concreta si resta stupiti, non solo dal silenzio ma anche ci si lascia incantare, ci si pone in stato stuporoso, nel percepire suoni creati dall'uomo e non dai mezzi tecnologici, come è il caso dei suonatori di percussioni, dove gli strumenti sono dei bidoni di plastica e latta, che operano nelle stazioni della metropolitana o quello della melodia di una canzone fischiata da un personaggio che sta partendo per una gita in bicicletta.

Lo stupore per i suoni diversi da quelli prodotti dalla frenesia della città diventa anche fastidio, meglio la registrazione del traffico come ascolto nella risoluzione dei cruciverba, che avere il tempo scandito dal tic tac del metronomo che dopo pochi istanti di attività viene con violenza zittito.

Nelle idee del regista la musica concreta, come unica colonna sonora del film, si sposa con riprese realizzate in bianco e nero, che creano nel visivo la percezione argentea, che è il colore che la mente umana associa al metallo, elemento base delle presenze tecnologiche di una città.

Nelle idee creative del regista il suono-rumore è droga per l'essere umano, egli si assuefa ad esso, se ne nutre, ne ha una

necessità assoluta per vivere, ma una droga, che porta fino all'umiliazione più profonda del proprio io, per poterne godere per pochi istanti, può essere anche il desiderio di poter suonare uno strumento musicale normalissimo come può essere un'armonica, ciò lo si nota in uno dei film giovanili e iraniani del regista, *Harmonica* del 1972, dove il bambino possessore di tale strumento, in un villaggio di pescatori sulle coste del Golfo Persico, diventa un piccolo Orfeo incantatore degli altri bambini che lo ascoltano, invidiosi, suonare la sua armonica.

Conscio del suo potere, il suonatore trasforma il senso positivo dell'incantamento musicale, legato al mito di Orfeo, nella negatività della fiaba del Pifferaio Magico, infatti accetta di fare suonare ai suoi compagni di villaggio, per brevi istanti, il suo strumento solo in cambio di regalie di cibo o di soldi, arrivando perfino ad usare le spalle degli altri adolescenti come mezzo di trasporto o obbligandoli a combattere tra di loro, in quanto il vincitore della gara di lotta avrebbe potuto suonare l'armonica per un più lungo periodo di tempo.

La musica e il poterla fare diventa in questo contesto metafora di potere, di avidità e desiderio smodato di guadagno, superiorità di coloro che hanno determinate possibilità verso coloro che ne sono sprovvisti.

Il regista iraniano ritiene che la combinazione perfetta tra il visivo del cinema e il mondo della composizione musicale, perché nell'ascoltare la colonna sonora si vede il film, si trova nelle composizioni di Nino Rota per Federico Fellini ma, nel concetto che egli applica al suo creare sound design, come si

evince dal già citato *Marathon* del 2002, si nota l'evoluzione delle sperimentazioni sonore che, nella prima parte del Novecento, si vedevano, ad esempio nell'inclusione del suono del clacson delle automobili nel mondo sinfonico di Gershwin, inizio della rappresentazione musicale del frenetico vivere di una metropoli, o nell'introdurre nella partitura orchestrale la registrazione discografica del canto degli uccelli, la riproduzione di un'oasi sonora ammiccante alla campagna, presente in una metropoli quale Roma, ricreata sinfonicamente da Respighi, o ancora il suono delle sirene delle fabbriche e la frenesia di vita tecnologica che cambia, con una rapidità impressionante, a New York presente in *Amerique* di Edgar Varese, il compositore franco-piemontese che dopo Torino, Parigi e Berlino scelse New York come definitiva residenza, subendone il fascino vitale e sonoro che sarà, lo stesso che colpirà e ispirerà pure Amir Naderi.

Il regista iraniano aveva comunque già lavorato su una colonna sonora fatta di suoni ambientali per un film girato ancora nel suo paese natale, *Il corridore* del 1985.

In questo caso il suono-rumore prodotto da treni, navi, aerei, dalla vita di una città portuale, a frequentazione internazionale, sulle coste del Golfo Persico, è inframmezzato dall'inserito di una colonna sonora jazz e di canzone melodica americana, nel momento in cui ad essere ripresi sono gli stranieri che operano al porto.

In *Marathon*, il regista farà diventare colonna sonora anche il respiro umano, mentre, nel *Corridore* sarà musica il suono del

mare, del vento e del fuoco ed anche gli elementi sonori generati dal mercato.

Gli interessi per i suoni della natura e per quelli mercatali erano stati propri anche delle sperimentazioni musicali di Luigi Nono, compositore che aveva provveduto anche a registrare l'ambiente sonoro della fabbrica Italsider di Genova Cornigliano, per farla diventare elemento di suono della sua composizione *La fabbrica illuminata*.

Per Naderi sound designer il suono dell'ambiente reale viene registrato e se ne crea un collage che diviene la colonna sonora della vicenda, invece, Nono, come compositore studioso di musica elettronica, i suoni registrati nell'ambiente li trasformava con i mezzi elettronici e presentava nella creazione definitiva il suono rielaborato.

I musicisti tendono, quindi, a ricreare il suono concreto della vita moderna con i mezzi espressivi degli strumenti orchestrali come fecero, ad esempio, Malipiero e Ghedini, nel creare lo sfondo sonoro a filmati relativi all'industria pesante italiana o, anche, a costruire nuovi e bizzarri strumenti che ricreino i suoni di una moderna metropoli come fece il futurista Luigi Russolo ideando l'orchestra degli intonarumori, Amir Naderi sceglie il suono della realtà così com'è, per renderlo il più in sintonia possibile con la realtà che racconta nelle sue vicende di determinazione e speranza oppure di sconfitta, comunque storie di cui può essere protagonista ogni essere umano.

Con gratitudine verso l'attività di programmazione del Cinema Massimo, in grado di offrire preziosi spunti di approfondimento, e verso la competenza tecnica e la cortesia nelle relazioni umane di tutto lo staff che in esso lavora.

Torino 31 gennaio 2025