



Le emozioni 'italiane' del Punitore:

Incontro con Carlo Siliotto

di Giuliano Tomassacci

Stupore e curiosità hanno investito la comunità cine-musicale quando, all'inizio della scorsa primavera, le agenzie specializzate riportavano tempestivamente la decisione del regista Jonathan Hensleigh di affidare le musiche per il suo esordio registico, *The Punisher*, a Carlo Siliotto. Questo almeno per chi non avesse avuto già familiarità con il repertorio artistico del cinquantatreenne compositore romano, formatosi al conservatorio di Frosinone con Daniele Paris e attivo nel cinema sin dal 1984 grazie al film *Chi mi aiuta?* di Valerio Zecca. Per i numerosi conoscitori della filmografia siliottiana, invece, lo stupore per l'accostamento ad un genere così tipicamente hollywoodiano (l'ennesima riduzione cinematografica di una nota *graphic novel*) di un compositore italiano non poteva che precedere il naturale assenso per una tale scelta. Soprattutto attraverso i numerosi contributi alle opere di cineasti quali Maurizio Nichetti (tra cui *Palla di neve*, *L'una e l'altra* e *Honolulu Baby*) e Carlo Carlei (*La corsa dell'innocente*, *Fluke*), la musica di Siliotto si è sempre venata infatti di aperture melodiche e suggestioni armoniche capaci di grande intesa con il territorio "fantastico" caro al *mainstream* d'oltreoceano.

"Mi piace attribuirmi delle 'radici volanti', non faccio parte di un contesto preciso", conferma l'orchestratore e direttore d'orchestra, che confessa: "Sul mio pianoforte terrei solo due foto: quelle di Rota e di Herrmann. Due punti di riferimento". Una dichiarazione d'affettività musicale quantomai adatta per un artista che ha iniziato rivisitando il folklore del bel paese con il "Canzoniere del Lazio" ed è culminata nell'apprezzato *scoring* di miniserie per svariati network americani. Esperienze televisive che devono aver incentivato la decisione di Hensleigh.

Siliotto ne conviene:

Certamente serie come il *Giulio Cesare* di Uli Edel per la TNT e le altre per CBS e Paramount devono aver influito nella scelta. Ma Jonathan Hensleigh conosceva la mia musica soprattutto attraverso la colonna sonora de *La corsa dell'innocente*. Era nota a tutti quelli della Marvel e quindi è sicuramente quel lavoro che mi ha portato nel film. Io sono stato scelto tra dieci CD di dieci diversi compositori, tutti specializzati nella musica da film. Il mio lavoro per *La corsa* era talmente convincente per i produttori che quando Hensleigh ha chiamato lo studio per comunicare che avrebbe preso me, non

c'è stata nessuna opposizione. E' stata una cosa velocissima, abbiamo fatto il contratto senza la presenza del *music supervisor*, che addirittura era fuori città! Tutto questo perché si è trattato di una cosa molto diretta: tra me, il regista e lo studio. Devo ammettere che Jonathan è stato molto coraggioso nel pretendermi, così come ha osato molto nella regia e nel montaggio. Infatti *The Punisher* è un film di genere molto anomalo. Rimanda più agli *action movies* degli anni '60 piuttosto che ai super-eroi della Marvel.

Come si è svolto, dettagliatamente, il processo di lavorazione?

L'iter lavorativo per me non ha avuto un solo momento di stress, dall'inizio alla fine. Quando la mia agente mi ha contattato per dirmi che stavano valutando il mio nome per le musiche del film, ero già a Los Angeles per altre faccende. Ho incontrato Jonathan e c'è stato da subito un ottimo rapporto. Poi ho visto il film e ne sono uscito completamente carico di adrenalina. Come sempre ho chiesto di vedere la prima versione del film senza *temp music*, per non essere influenzato in nessun modo. Da lì in poi è stato tutto il più lineare possibile: firma del contratto, affitto di un pianoforte a Los Angeles, *spotting* con il regista e con i montatori per





decidere i punti musica. Ho scritto i temi mentre il film era proprio tra il *director's cut* e il *final cut* – quell'ultima fase delle proiezioni in cui tutti i 60 *executives* visionano il film, ognuno dice la sua e si fanno le ultime modifiche. I temi principali li ho scritti in 4-5 giorni. Dopo averli fatti sentire a Jonathan al pianoforte, data la sua immensa soddisfazione, sono tornato in Italia, poco prima di Natale. Qui mi sono preparato gli *sketches* sul *rough cut*. Il 2 di gennaio mi è arrivato il montaggio finale e ho cominciato a lavorare sulla partitura definitiva. Subito dopo ho registrato l'elettronica: 15 giorni di lavoro nello studio di Ludovico Fulci. Poi ho fatto un *pre-recording* al Forum di Roma con chitarre, voci e percussioni strane di cui avevo bisogno. Finita l'elettronica sono andato a Sofia per registrare l'orchestra; qui mi hanno raggiunto anche Jonathan, Dave Tinsley, il mio *music editor*, e Dave Jordan, il *music supervisor*. Quindi sono tornato al Forum, dove ho missato, e infine la musica è partita per Los Angeles. In tutto questo sono stato assistito da Marco Streccioni, il mio tecnico del suono che ormai mi accompagna da anni. Mi sono rivisto con tutti gli altri alla prima americana del film il 12 aprile. Tutto veramente molto lineare. Forse mi è capitato di lavorare così solo con Maurizio Nichetti. Però in questo caso ho avuto dalla mia il fatto che la produzione volesse me e la mia musica: non mi è mai stato detto "Fai una cosa tipo...", anche perché avrei risposto "Se vuoi una cosa 'tipo', contatta 'tipo!'". Fortunatamente non sono stato chiamato a fargli un'altra.

Deve essere stato molto rinfacciante in un periodo in cui l'industria hollywoodiana si avvale ampiamente del diritto di rimpiazzare liberamente le musiche...

E' vero. C'è da non crederci. Se si pensa che un compositore come Yared viene licenziato da *Troy* e poi dichiara che quella è una delle colonne sonore più belle che ha mai scritto... Ma ci sono anche altri esempi: John Barry per *The River Wild*, addirittura Ennio [Morricone, N.d.l.] per *What Dreams May Come*. Di recente ho avuto modo di parlare di questa situazione con diversi *executives* dei dipartimenti musica e tutti, così come i *music editor*, mi hanno detto che alla fine di un film costato 200 milioni di dollari, con tanta paura e insicurezza, l'unica cosa che lo studio può cambiare è la musica. Quindi si preferisce spendere un altro milione di dollari e avere una seconda opzione. Però, secondo me, molto dipende anche da come si pongono i musicisti all'interno dei processi produttivi. Alcuni finiscono nei 'packaging' che associano ad una determinata star un determinato musicista, o cose del genere. Allora il regista si prende quel nome anche se magari aveva in testa suo cugino! Alla fine, se avrà un dubbio,

quel nome sarà il primo che escluderà dal processo...

Torniamo a *The Punisher*. Ha accennato ad una cura particolare per le sonorità elettroniche dello score. Può parlarne meglio?

Quando agli inizi degli anni '80 i campionatori e gli *emulator* sono entrati prepotentemente nell'ambiente musicale, la mia scelta è stata di non "possedere" quelle macchine, ma di servirmele attraverso le persone più aggiornate sul campo e di tenermi l'uso dell'orecchio interno per avere la possibilità di immaginare suoni nuovi senza cadere nella tentazione di usare sempre i *preset*. Mi piace lavorare su un suono del quale non si identifica la fonte: è come avere un personaggio che non riesci a definire, una figura senza contorni. Avendo lavorato ormai ad un'ottantina di film ho la mia banca suoni a cui torno solitamente, rielaborandoli di volta in volta. Nel *Punitore* questo lavoro di elaborazione investe la partitura come una trasparenza elettronica all'interno della quale c'è tutto il lavoro d'orchestra. Poi naturalmente c'è la possibilità del controllo del suono nello spazio. Tutta l'elettronica del film ha preso molto tempo anche perché è stata registrata direttamente in 5.1.



Tom Jane è il Punitore

Parliamo dello sviluppo tematico dello score, che dimostra in diverse occasioni una tendenza ad esulare il protagonista dal tipico afflato eroico per sintonizzarlo piuttosto ai suoi sentimenti e al suo triste background. E' evidente, in particolare, una strutturazione progressiva del tema principale, continuamente accennato e sviluppato nell'arco del lungometraggio per poi essere risolto solo nel finale. Una scelta mirata?

La mia intenzione era quella di riempire le azioni del *Punitore* con il suo dolore: dovevo stabilire una memoria del suo tema all'interno del film. Inoltre il tema doveva possedere una certa versatilità, funzionare cioè in diverse situazioni.

Questo mi era stato proprio richiesto. Allora ho scritto la partitura completa del tema principale per poi sviscerarlo, disseminandolo all'interno del film. Anche per il tema di Maria e Will – la moglie e il figlio di Frank Castle/Punitore – ho usato un simile procedimento, proponendolo tre volte nella prima parte. Questo perché volevo usarlo in maniera straziante ed epica nella scena del massacro, in modo che gli spettatori a quel punto lo avessero già in testa e fossero in grado di collegarlo al dolore di Frank. Il tema principale, invece, si aprirà completamente solo alla fine, quando il protagonista ucciderà Howard Saint/John Travolta.

Rimanendo alla scena del massacro, Lei ha musicato il segmento evitando, pressoché totalmente, l'utilizzo di percussioni. Una soluzione a dir poco coraggiosa per una sequenza dominata dall'azione...

E' stata una scelta molto cosciente. Ho avvertito i realizzatori prima del tempo, informandoli che della sequenza m'interessavano le emozioni, la preoccupazione del *Punitore* per la moglie e quella della moglie per il figlio. In alcuni punti ho usato delle percussioni, ma solo quando servivano "a stacco", solo per impagi-

nare e provvedere a dei passaggi di tempo della sequenza. Oltretutto, l'ascolto del film senza alcuna colonna *temp* mi ha aiutato a capire quanto la colonna rumori – le macchine, la barca – fosse adeguata e a tenerla presente nel mio disegno musicale.

Fluke è stata la Sua prima esperienza hollywoodiana. Qualche differenza lavorativa rispetto a *The Punisher*?

Tantissime, non una sola. Con Carlo Carlei e il direttore della fotografia Raffaele Mertes siamo arrivati a Los Angeles sull'onda de *La corsa dell'innocente*. E' stato un processo pieno di stress, soprattutto perché la versione di

circa due ore e dieci che Carlo aveva montato inizialmente – un capolavoro che spero un giorno possa riassemblare – fu pesantemente modificata e ridotta dallo studio. Durante la lavorazione c'erano continui cambiamenti di rotta: la post-produzione di *Fluke* è durata forse otto mesi!

Per chiudere sull'argomento Stati Uniti, qual è il suo parere sulla situazione odierna del settore cine-musicale ad Hollywood?



Siliotto dirige la Bulgarian Symphony Orchestra durante le sessioni di *The Punisher* (foto Sud Ovest Records)

Ho capito che lì ci sono due tipi di compositori: quelli che hanno deciso di fare il mestiere e quelli che hanno deciso di continuare a fare i musicisti. Per quanto riguarda questi ultimi, mi vengono in mente i nomi di Carter Burwell, Thomas Newman, Danny Elfman, autori che sono sempre riconoscibili non perché fanno sempre la stessa cosa, ma perché hanno un approccio molto definito nei confronti della musica per le immagini.

Insieme a Carlei l'altro Suo grande collaboratore è Maurizio Nichetti. Come si è formata quest'unione artistica?

Il rapporto è nato sempre grazie a *La corsa dell'innocente*. Ciro Ippolito stava lavorando a *Palla di neve*, un film per bambini diretto da Nichetti, ed era alla ricerca di un compositore. Danno in televisione *La*

corsa e il giorno dopo mi chiama. Vado da lui e mi fa vedere un mucchio di fotografie in bianco e nero di questo beluga bianco e mi propone di scrivere le musiche per il film. Maurizio era una di quelle persone con le quali sognavo un giorno di lavorare. Oggi è un altro dei miei migliori amici. Dopo *Palla di neve* è venuto *L'una e l'altra*, uno dei film che amo di più in assoluto perché si raccontano le scuole degli anni '50 e '60. Proprio il periodo in cui le ho frequentate io: mi sono sentito trasportare in quegli ambienti...

Anche le serie storico-religiose hanno rappresentato una cospicua fetta della Sua carriera...

Va detto in generale che la televisione è più difficile del cinema. Mentre la Settima Arte ha una sola chiave che domina quell'ora e mezza, la televisione ha dei vicoli secondari. Ci deve essere più musica, bisogna fare mille per ottenere cento. In un certo senso, sono due film in uno: mi ricordo che quando musicavo *Davide* dovevo prendere degli appunti con i nomi dei personaggi perché a metà copione non ricordavo più chi era l'uno e chi era l'altro... Comunque il film storico che ho più nel cuore è *Francesco* di Michele Soavi. Una grande lezione di cinema. Michele, come Nichetti, è un regista che racconta la realtà attraverso la fantasia. L'amore

tra Francesco e Chiara, per esempio, è stato raccontato in maniera sublime; sono rimasto talmente colpito da usare una voce femminile molto pura per rispecchiare il loro rapporto sentimentale. Quando eseguirò il mio concerto *O' Patrone D'o Cane* nella prima parte includerò una suite da *Francesco*.

Cos'è precisamente 'O Patrone D'O Cane?

E' un'opera che ho scritto di getto un paio d'anni fa, per me stesso e per i miei amici. Avevo bisogno di fare il punto su me stesso, di capire chi ero al di là della musica da film come compositore. Avevo in testa questa cellula molto ripetitiva, questa ostinazione che torna sempre nel corso della composizione. Volevo svilupparla e allora ho cominciato a tirare i colori sulla tela... In qualche modo si tratta anche di un tributo sinfonico alla musica popolare che ha sempre fatto parte della mia cultura. Una musica che mi ha sempre dato tantissimo e che, prima di tutto, mi ha donato un equilibrio di valutazione: si può avere una grande orchestra sinfonica con coro che esegue un pezzo di musica contemporanea – che è il prodotto della matematica – e non provare nulla per un'ora e mezza e si può stare in Sardegna, sotto un albero, con un pastore sardo che suona da solo senza mai aver studiato musica e sentirsi le lacrime agli occhi. Ecco perché in *'O Patrone D'O Cane* gli strumenti folcloristici, come la zampogna, sono nobilitati all'altezza dell'orchestra.

Quali sono i suoi progetti per il futuro?

Nella mia agenda ci sono il prossimo film di Jonathan Hensleigh e quello di Uli Edel. Sto inoltre pensando di scrivere un'altra cosa per me, come *'O Patrone D'O Cane*, ma questa volta più riferita all'orchestra sinfonica. Poi c'è la voglia di fare dei film di qualità, dove per qualità io intendo semplicemente delle pellicole in cui creda prima di tutto chi li fa: chi li produce, dirige e interpreta. Questa è l'unica cosa che chiedo ad un film.



Carlo Siliotto
The Punisher (id - 2004)
La-La Land Records LLLCD 1020
30 brani - Durata: 65'37"



Senza mai snaturare il fondamentale carattere d'*entertainment* fondante il lungometraggio di Hensleigh, Carlo Siliotto non cede alla tentazione di "europeizzare" *The Punisher* attraverso cavilli autoriali sproporzionati – dietro i quali, probabilmente, si sarebbe orgogliosamente barricata buona parte dell'attuale categoria nazionale. A cominciare dall'efficace *main theme* per l'antieroe Frank Castle (*The Punisher*) – così austero nella sua prima parte esposta dalla tromba e così adeguato nella robusta seconda sezione (da cui il compositore ricava una dinamica successione modulante di grande utilità per le scene d'azione, come "About Your Family/Setting a Trap") – la partitura evidenzia inequivocabilmente la sua calibrata funzionalità, senza ostacolare il ricco

melodismo caratterizzante la scrittura del musicista romano. Se ne fa testimone il lirico adagio d'impostazione rotiana sviluppato per la condizione familiare del Punitore, estesamente presentato in "Moving" e portato alla massima espressività nel ragguardevole "The Massacre", brano con cui il compositore eccelle nel rafforzare con puntualità l'adrenalinico episodio descritto sullo schermo senza battere un solo colpo di timpano. Si unisce a questo criterio narrativo, quasi revisionista del genere, la rigorosità dello sviluppo tematico imposto, con il tema principale che non assale Frank fin dalle prime disgrazie ma che con lui matura fino a schierarsi, completo, al fianco del rinato Punitore nell'ora della vendetta ("The Skull").