



Roberto Pugliese

VENEZIA • HOLLYWOOD

Pino Donaggio musicista per il cinema e la televisione



FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA



FALSOPIANO

CINEMA

Roberto Pugliese

VENEZIA • HOLLYWOOD

Pino Donaggio musicista per il cinema e la televisione



1. <i>Ouverture. Fantasmì in laguna</i>	p. 9
2. <i>Ecco che suono ha la paura</i>	p. 19
3. <i>Il rosso e il noir (e altri colori)</i>	p. 29
4. <i>Il Donaggio-De Palma movie</i>	p. 37
5. <i>Un musicista “d’autore” (e d’autrice)</i>	p. 53
6. <i>Le dissonanze della politica</i>	p. 63
7. <i>Come resistere alle sirene hollywoodiane</i>	p. 71
8. <i>La televisione sul pentagramma</i>	p. 77
9. <i>Postludio. Come sintonia</i>	p. 83
Filmografia	p. 89
Discografia	p. 155
Bibliografia	p. 161
Sitografia	p. 163
Scheda biografica	p. 164



A New York per *Vestito per uccidere*

1. OUVERTURE. FANTASMI IN LAGUNA

Con i suoi oltre 200 titoli realizzati nell'arco di mezzo secolo, Pino Donaggio è il compositore cinematografico e televisivo italiano (e non solo) in attività più prolifico subito dopo Ennio Morricone, che però era di 13 anni – in carriera e in età – più anziano di lui.

Il dato di per sé non andrebbe oltre la curiosità puramente statistica, se non fosse per le modalità del tutto particolari con le quali il cantautore veneziano ha avuto accesso a quella complessa e iperspecialistica fase della postproduzione filmica che riguarda l'inserimento della musica, inaugurando così la terza delle sue "vite" artistiche, dopo quella classica e quella di cantante. Al netto della copiosa aneddotica fiorente sull'argomento ("visioni" lagunari del compositore su un vaporetto, immerse nella nebbia, apparizioni in sogno ecc.) la naturalezza, verrebbe da dire l'automatismo con i quali è avvenuto questo passaggio, possiede ancora oggi, a decenni di distanza dal debutto, qualcosa di sbalorditivo.

I cantautori italiani non hanno un buon rapporto con il cinema, se per tale si intende la loro disponibilità a comporre appositamente per il grande schermo. Certo, c'è stata qualche fuggevole eccezione (i rari contributi di Lucio Dalla, Francesco De Gregori o Francesco Guccini), oltre al caso assolutamente particolare del canta-attore-regista Adriano Celentano, e di sicuro numerosi sono i prestiti di loro canzoni a innumerevoli film, in qualche caso appositamente scritte, per non parlare dello stucchevole vezzo corrente di intitolare molti film italiani a celebri successi del passato (*Arrivederci amore ciao*, *Nessuno mi può giudicare*, *E la chiamano estate* ecc. ecc.), ma restano episodi isolati e limitati. Ancor più rari e lontani nel tempo gli esempi di coloro che hanno scritto vere e proprie partiture "di commento": gli esempi più celebri restano forse solo quelli di Fred Bongusto, autore di svariate musiche per commedie erotiche ma anche per il Salvatore di *Kamikazen ultima notte a Milano*, e soprattutto di Nico Fidenco, che

oltre a veder utilizzate le proprie canzoni nel cinema di autori come Francesco Maselli e Michelangelo Antonioni, ha avuto successivamente una ricca carriera di compositore specializzato in generi molto “pulp”, dallo spaghetti-western minore al filone erotico delle varie Emanuelle di Joe D’Amato, al secolo Aristide Massaccesi.

Ma Pino Donaggio non rientra in questa casistica. Va osservato prima di tutto che tra la sua carriera canora e quella di compositore per il cinema interviene una cesura netta, drastica, non mediata da contributi parziali o subordinati: ossia al cantautore di successo mondiale, all’autore di canzoni da milioni di dischi come – appunto - “Io che non vivo” o “Come sinfonia” subentra il cinecompositore senza alcun preavviso, senza alcun apprendistato, apparentemente senza alcuna formazione specifica ma con una istintiva, sorprendente spontaneità e padronanza della materia. In secondo luogo sin dal titolo d’esordio *A Venezia... un dicembre rosso shocking* (Don’t look now, 1973, Nicolas Roeg) si stabiliscono alcune coordinate che ricorrono poi con regolarità nella sua copiosa filmografia: ad esempio una particolare, sensibile e forse inevitabile propensione per storie ambientate nella sua Venezia, città che Donaggio non lascerà mai nemmeno negli anni della più luminosa carriera americana, quando se si fosse trasferito negli States sarebbe stato un agguerrito concorrente dei maggiori talenti cinemusicali colà operanti; poi la predilezione per le atmosfere thriller-horror, sviluppata nel tempo al punto tale da farne un compositore di assoluto riferimento per qualunque regista si cimentasse in questo genere; ed infine la spiccata sintonia con figure di registi – nel debutto in questione il britannico Roeg – tanto talentuose quanto irrequiete e indipendenti, di rado identificabili con il sistema delle grandi “majors” e di conseguenza molto più disponibili a concedergli quella libertà di ricerca, di sperimentazione e di invenzione che rappresenterà sempre uno dei punti fermi nella carriera di Donaggio compositore per il cinema.

Questo spiega la presenza nella sua filmografia di protagonisti del cinema d'autore ancorché spesso ancorati a generi facilmente identificabili e altrettanto spesso "forti", come Brian De Palma, Liliana Cavani, Pupi Avati, Dario Argento, Joe Dante, Giuseppe Ferrara, Tinto Brass, Paolo Franchi, Daniele Cipri, Martin Koolhoven, Michele Placido (quindi thriller, horror, commedia grottesca, cinema erotico, melò, affresco storico, film "politici"...) a fianco di registi e per film di assai più esplicito profilo commerciale, oppure di giovani esordienti o emergenti, o ancora figure di nicchia: in ognuno di questi casi, tuttavia, rimanendo sempre fedele al proprio stile e al proprio metodo ossia quello di comporre sempre a partire dalle immagini, dal girato, e mai basandosi sulla sceneggiatura o muovendo da altre fasi preliminari.

Ma l'aspetto davvero sorprendente, che fa di Donaggio un caso unico nel panorama della musica cinematografica italiana e non solo, è costituito dal fatto che come dicevamo nessuna "palestra", nessuna scuola, nessuna gavetta precedono il suo esordio: esso avviene in forma spontanea, dimostrando sin dall'inizio una perfetta conoscenza e padronanza degli arnesi del mestiere, dalla presa di sincroni all'orchestrazione, dal tratteggio psicologico all'elaborazione dei leitmotiv. In altri termini: chi ascoltasse la partitura di *A Venezia...* ignorando il passato professionale del musicista penserebbe legittimamente di trovarsi dinanzi ad un esperto e collaudato compositore specializzato anziché ad un trentaduenne autore di canzoni celebri ma qui esordiente.

Certo, contribuiscono a questo esito alcuni importanti fattori allineatisi nell'itinerario artistico del musicista. Innanzitutto la formazione classica, maturata negli anni come violinista con I Solisti di Milano di Claudio Abbado e poi I Solisti Veneti di Claudio Scimone (con cui Donaggio tornerà a collaborare più recentemente, poco prima della scomparsa del direttore padovano avvenuta nel 2018), e sviluppatasi con una spiccata propensione per il classicismo del

Settecento veneziano e le forme barocche, da Vivaldi a Galuppi ai Marcello. Poi, naturalmente, l'esperienza cantautorale che gli ha lasciato in eredità un particolare talento per l'invenzione melodica, tematica, cosa che gli tornerà assai utile nel suo percorso di cinecompositore.

E c'è poi un terzo elemento, che emerge soprattutto – come vedremo – nel genere cinematografico in cui Donaggio è considerato un maestro e per il quale è conteso dai registi: ossia una inattesa vocazione all'inconsueto, alla ricerca di soluzioni non convenzionali, sia acustiche che ottenute ricorrendo – molto parsimoniosamente - alle risorse dell'elettronica, non di rado approdando a soluzioni nettamente dissonanti o palesemente atonali e addirittura debitorie al sistema dodecafonico (un tabù ancora molto forte nella musica per film), di cui costituisce un esempio folgorante – ancorché extracinematografico – il brano “Pray for Paris” inciso appunto con i Solisti e dedicato alla memoria di Valeria Solesin, la 28enne ricercatrice veneziana uccisa negli attentati terroristici di Parigi del novembre 2015.

Tutti e tre questi elementi (formazione classica, talento melodico, linguaggio più moderno) confluiscono fin da subito nella partitura per il film di Roeg, il cui intrico di parapsicologia, romanticismo, erotismo e lugubre “venezianità” sollecita nel musicista sia movenze di dichiarata matrice neoclassica, sia un morbido tema conduttore (che divenne la canzone “I colori di dicembre” interpretata da Iva Zanicchi), sia ancora pagine di urticante e spigoloso modernismo (ad esempio nella drammatica scena della morte della piccola Christine): e questo ben al di là di qualche divergenza con il regista soprattutto in merito alla celebre, e molto osée per l'epoca (il gossip la volle addirittura non simulata), scena d'amore tra Julie Christie e Donald Sutherland, che Donaggio aveva pensato di accompagnare con un ampio organico ma che Roeg chiese invece fosse sottolineata da pochi strumenti, tra cui pianoforte e flauto suonati dallo stesso compositore.

La musica per *A Venezia...*, che sembra per l'appunto scritta non già da un giovanotto alle prime armi ma da un esperto e smalzato professionista del settore, lancia il compositore in una nuova carriera della quale egli brucia le tappe in pochi anni, soprattutto grazie al sodalizio, che s'inaugura di lì a tre anni e sul quale torneremo in un apposito capitolo, con Brian De Palma. C'è però un altro regista, anche se sicuramente meno blasonato, con il quale Donaggio allaccia un rapporto di lavoro e un'amicizia che durerà sino alla fine, ed è Marcello Aliprandi (1934 – 1997), autore di alcuni film nei quali l'incrocio tra le modalità del thriller, le suggestioni della cronaca e dei misteri italiani, e il ricorso alla psicoanalisi sembrano sollecitare con particolare vivezza l'ispirazione del compositore: nascono così le partiture per *Corruzione a Palazzo di giustizia* (1975), dal dramma di Ugo Betti, *Un sussurro nel buio* (1976), un “mystery” ambientato nella campagna veneta basato soprattutto sulla carismatica presenza di Joseph Cotten, e che insieme a *Carrie* marca l'inizio della quarantennale collaborazione tra il musicista e il piemontese Natale Massara, già sassofonista per il gruppo dei Ribelli al seguito del Clan di Adriano Celentano, in veste di prezioso direttore d'orchestra, e *Morte in Vaticano* (1982), vagamente ispirato al “giallo” creatosi intorno alla repentina scomparsa di Papa Albino Luciani avvenuta nel 1978. Sono film in cui il musicista perfeziona il proprio eclettismo e la capacità di ricorrere a fonti e materiali i più diversi per “entrare” nella storia, con tecniche per così dire “miste” che si traducono in pagine anticonvenzionali e atte ad immedesimarsi, quasi mimetizzarsi in ogni situazione o ambientazione. Così il primo titolo evoca una cifra malinconica e cupa sempre appoggiandosi a influssi e movenze del barocco musicale veneziano, il secondo ricorre a cantilene infantili solo apparentemente innocenti, ed il terzo non esita a chiamare in causa funerei cori salmodianti, strumenti esotici e gelide dissonanze per descrivere un'atmosfera di sospetto e di complotti.

In pochissimi anni Donaggio diviene così punto di riferimento per i

registi di storie dove il mistero si accompagna ad una forma di esasperato, spesso morboso romanticismo (lo si vedrà bene nel sodalizio con Liliana Cavani), e dove l'elemento grottesco e/o macabro si salda con ambientazioni fosche, decadenti o apertamente horror: perché è la sua stessa musica a parlare correntemente tutti questi linguaggi. E il musicista capisce che all'interno di questi generi può proseguire e mettere ulteriormente a punto la sua ricerca.

Poco importa che dal punto di vista della qualità cinematografica non tutti i titoli siano al medesimo degno livello: questa è una caratteristica che accompagnerà sempre il suo lavoro, esattamente come accaduto per altri grandi protagonisti della musica cinematografica, da Ennio Morricone a Bernard Herrmann. Tutti, insieme ad altri, capaci di dare il meglio di sé, anzi di consegnare a volte partiture di sorprendente innovazione e inventiva sperimentale malgrado (o forse proprio grazie alla libertà loro concessa in quei frangenti) il livello da B-movie di svariati titoli delle loro filmografie.

Nel caso che qui ci interessa, film come *Haunts – Spettri dal passato* (*Haunts*, 1976, Herb Freed, primo titolo estero di Donaggio, di appena tre anni posteriore all'esordio), felice collage di intuizioni melodiche nel suo miglior stile cantautorale inserite in un groviglio di suoni allucinati, ossessivi e disturbanti, ai confini di un rumorismo laboratoriale, o *Nero veneziano* (1978) di Ugo Liberatore, che lo vede tornare al fertile mix "incubi in laguna" e che vanta uno dei suoi più bei temi conduttori, sono per il compositore nient'altro che ampie e comode esercitazioni di stile in cui perfezionarsi: a volte centrando prove fulminanti come l'*Horror puppet* (*Tourist Trap*, 79, David Schmoeller), un tipico "survival" giovanilista appartenente al ricco sottogenere dei "manichini assassini" per il quale Donaggio escogitò una tecnica di vocalizzi femminili emessi vicinissimi ai microfoni, dall'effetto assolutamente agghiacciante. L'evidente propensione e la crescente perizia del compositore in questo genere filmico non gli impediscono

tuttavia, come vedremo più diffusamente altrove, di prodigarsi in altre tipologie narrative: come ad esempio il western, sia pure nella versione anomala e critica dell'*Amore, piombo e furore* (1978) di Monte Hellman, o persino una innocente comedy pruriginosa come *Senza buccia* (1979) dell'amico Aliprandi, con un'ancora acerba Ilona Staller, nel primo caso assorbendo alcuni tipici stereotipi e materiali musicali del genere (armonica, chitarra, andamento di ballata) ma con originale impeto lirico e tenendosi ben lontano da qualunque modello anche solo vagamente morriconiano; nel secondo inondando di freschezza e sorridente disimpegno una storiella in fondo molto più sentimentale che pecoreccia.

In realtà Donaggio sembra compiere, nei primi 10-15 anni della propria nuova carriera, una perlustrazione accurata di tutti i contenitori diegetici disponibili, orientando di certo le proprie preferenze verso la suspense, che come vedremo si rivelerà essere il terreno di sperimentazione per lui più fertile, ma lanciando contemporaneamente lunghi e solidi ponti verso altri orizzonti, che si riveleranno decisivi per il prosieguo della sua attività. In questo Donaggio appare anche favorito dall'immediato credito che – sull'onda dell'avvio della collaborazione con De Palma – il suo lavoro riscuote presso l'industria hollywoodiana, sia pure attraverso alcuni suoi esponenti e titoli di area indipendente e fortemente autoriale (si pensi al cinema di Joe Dante o David Schmoeller). Appartengono a questa fase partiture come *Un'ombra nel buio* (*The Fan*, 1981, Ed Bianchi), straordinario e raffinatissimo lavoro di tensione ansiogena basato su un'orchestrazione polimorfa, ritmi pulsanti e dissonanze disturbanti. Si avvia anche una calibrata ma anche variegata collaborazione con alcuni registi italiani non sempre appartenenti al grande circuito autoriale. Certo, ci saranno Cavani, Avati, e più oltre Rubini, Ciprì... ma in questa fase colpiscono piuttosto la raffinata "lievità" orchestrale e il romanticismo sottotraccia di due lavori come *Desideria, la vita interiore* (1980) di Gianni Barcelloni e

L'attenzione (1985) di Giovanni Soldati, due scampoli di erotismo soft-letterario entrambi tratti da romanzi di Alberto Moravia ed entrambi con Stefania Sandrelli; o il delicato, riflessivo lirismo pianistico (strumento prediletto dal compositore in fase di creazione) di *Via degli specchi* (1983) di Giovanna Gagliardo; o ancora l'impressionante sfoggio di potenza sonora e di strumentazione sontuosa di *Ercole* (*Hercules*, 1983) di Luigi Cozzi, quasi una sfida provocatoria a chi riteneva Donaggio inadeguato a competere con il sinfonismo muscolare di stanza a Hollywood.

A tutto questo bisogna aggiungere, e lo vedremo, il pressochè immediato sodalizio che in parallelo al cinema Donaggio intreccia con il mezzo televisivo, soprattutto - ma non esclusivamente - attraverso la forma della serialità "nazionalpopolare" (*Don Matteo*, *Un passo dal cielo*, *Provaci ancora prof* ecc.). Qui entrano in campo anche fattori pratici, come ad esempio la straordinaria efficienza e rapidità con cui il musicista si dimostra in grado di ottemperare alle varie committenze, la felicità delle idee musicali financo se applicate alla necessaria segmentazione cui costringe il linguaggio televisivo, l'eterna e insopprimibile vocazione cantautorale che sforna alcuni gioielli: si pensi solo all'ariosa, fluente canzone "Poi Venezia si sveglia" scritta per e con Charles Aznavour per la produzione "coreo-musicale" di Raiuno *Venezia, Carnevale un amore* (1982) di Mario Lanfranchi, su soggetto di Sandro Balchi e con il duo Carla Fracci-Rudolf Nureyev nel cast. Sono tutti elementi che fanno, da subito, del nome di Pino Donaggio una garanzia di affidabilità e velocità, ma mai disgiunte dallo spessore, dalla professionalità, dal florilegio continuo di spunti ora melodici ora sperimentali. Questa costanza qualitativa, questo saper ubbidire istintivamente e prioritariamente alle ragioni della musica pur sapendosi porre, programmaticamente e rigorosamente, sempre al servizio del film, dei registi, delle immagini, rappresenterà il tratto dominante e costante della personalità di Pino Donaggio compositore,

affiancandolo in questo metodo ad altri “grandi” del settore quali appunto Morricone, Herrmann, Rózsa, Barry, Legrand, consentendogli di emergere, per valore e originalità, anche laddove – come accennavamo - i titoli di destinazione non possono sicuramente vantare altrettanta qualità. Un problema che, dal punto di vista del metodo, Donaggio non si è mai posto e che, come approfondiremo, gli ha permesso anzi una creatività molto libera, sempre pertinente e mai “frustrata”.

Ci limiteremo qui a citare solo uno fra i tantissimi titoli che probabilmente il musicista, in quel periodo già affermato, non evidenzerebbe particolarmente nel proprio pedigree: *Così fan tutte* (1992) del concittadino (e amico) Tinto Brass, scampolo di quell’erotismo programmatico e algido ma con pretese ideologico-didattiche tipico di questa fase del regista veneziano, e che a suo tempo lanciò la breve stella di Claudia Koll. Ma per il quale Donaggio cesella un affresco delizioso e smitizzante di disincantate pagine pop, attraversate da alcune felicissime e sapienti parafrasi mozartiane (omaggio al titolo più che al soggetto...) nelle quali lo soccorre ovviamente quella stessa formazione classica, risalente al periodo dei Solisti Veneti, che gli aveva ispirato analoghe esercitazioni parafrastiche e citazionistiche riferite a Gioacchino Rossini nella bizzarra e non fortunata comedy depalmaniana *Home movies – Vizietti familiari* (*Home Movies*, 1979).

Esempi illuminanti entrambi, pur nella differenziazione qualitativa, di come per Donaggio alla serie B cinematografica debba corrispondere, comunque e sempre, una serie A in musica.



Un giovanissimo Pino Donaggio con il suo primo amore, il violino

2. ECCO CHE SUONO HA LA PAURA

La codificazione della paura, dell'angoscia e della suspense (così come di altri stati d'animo particolarmente forti) è un obiettivo che la musica per film si è data sin dagli albori del sonoro, e forse anche prima: a partire almeno dai repertori contenuti nell'*Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (1927) di Hans Erdmann e Giuseppe Becce, passando per la *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op.34 (Musica di accompagnamento per una scena cinematografica) di Arnold Schönberg, di un biennio successiva, con la sua tripartizione in "Pericolo imminente – Angoscia – Catastrofe", e giungendo fino alle partiture di genere fiorite in casa hollywoodiana e delle quali *Psycho* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock) di Bernard Herrmann rimane tuttora il modello inarrivabile.

Si tratta, in questo caso come in altri, di un lascito specifico della grande musica romantica e dei suoi *Tondichtung*, i poemi sinfonici prevalentemente di area mitteleuropea (in primis quelli di Richard Strauss) nei quali l'impostazione a programma, il descrittivismo psicologico e la traduzione in suoni delle sensazioni individuali trovarono un'organizzazione e una struttura di cui poi i massimi compositori specializzati per il grande schermo seppero indubbiamente fare tesoro. Tenendo tuttavia presente la massima fondativa espressa da Leonard Bernstein nell'aprire, correva l'anno 1958, le lezioni introduttive ai suoi "Young People's Concerts" sul podio della New York Philharmonic ripresi dalla Cbs alla Carnegie Hall: ossia che la musica risponde prima e sopra ogni altra cosa a se stessa, alle proprie leggi, al proprio linguaggio.

La musica strumentale ha fatto ricorso nei decenni alle più svariate soluzioni e alchimie timbriche e ritmiche per ottenere questo risultato, in ciò agevolata anche dalle parallele esperienze delle avanguardie storiche novecentesche. Se il sistema dodecafonico è stato inizialmente guardato

con sospetto se non con aperta ostilità, soprattutto da Hollywood, e confinato per non dire degradato in situazioni facilmente identificabili come “negative” (il tema della *Tentazione di Cristo* di Miklós Rózsa in *Il Re dei re*, *The King of kings*, 1961, Nicholas Ray; la partitura radicalmente e integralmente seriale di Leonard Rosenman per *La tela del ragno*, *The cobweb*, 1955, Vincente Minnelli, ambientato in un manicomio...; i lavori rigorosamente atonali e dodecafonici di una pioniera come l’inglese Elisabeth Lutyens per alcuni horror della Hammer), con il passare del tempo la sua estensione ha cessato di essere un tabù e le frontiere si sono aperte non tanto grazie ai protagonisti di queste avanguardie, il cui rapporto col cinema è sempre stato difficilissimo, quanto grazie a musicisti di settore che ne hanno ereditato e tramandato tecniche, conquiste, linguaggi. Così, se un maestro come John Williams ha potuto definire la propria opera in termini di “atonalismo romantico”, o un’altra geniale figura hollywoodiana come Jerry Goldsmith si è decisamente orientata verso un modernismo assai prossimo proprio alle tensioni delle avanguardie storiche della Prima Scuola di Vienna (Schönberg, Berg, Webern), la sfera di influenza esercitata ad esempio da un esponente molto particolare e controverso della post-dodecaфонia quale il polacco Krzysztof Penderecki è stata enorme, non solo a livello dell’utilizzo di sue composizioni al cinema, spesso in dirompente asincronismo tematico (le sue pagine sacre utilizzate nell’horror *Shining*, *The shining*, 1980, Stanley Kubrick), e malgrado il compositore abbia lavorato direttamente a partiture originali in rarissimi casi, il più noto dei quali rimane *Il manoscritto trovato a Saragozza* (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, 1964, Wojciech Has, dal romanzo di Jan Potocki).

Ora, tutto questo mondo sembra a prima vista totalmente estraneo, persino a livello caratteriale, all’universo di Pino Donaggio, che certo non condivide le tensioni formali e anche ideologiche di suoi celebri concittadini e fautori dell’avanguardia più radicale quali Luigi Nono e Bruno Maderna. Pure qualcosa scatta, sin dai primi titoli,

nell'ispirazione di Donaggio che lo sospinge verso una sorta di "lato oscuro", attirandolo verso atmosfere sinistre, minacciose, soprannaturali o meno, e di conseguenza verso due generi in fase di massiccia espansione diegetica quali il thriller (o "giallo") e l'horror in tutte le sue possibili declinazioni. Il matrimonio artistico con Brian De Palma è l'effetto, non già la causa prima, di questa particolare vocazione del musicista: giacché saranno proprio il successo e la folgorante riuscita della partitura per il film di debutto *A Venezia...* a segnalare al regista (che aveva appena "perso" Bernard Herrmann, scomparso nel 1975 e per lui autore dei due capolavori *Le due sorelle*, *Sisters*, 1972, e *Complesso di colpa*, *Obsession*, 1976) la disponibilità di questo giovane musicista veneziano per il suo *Carrie lo sguardo di Satana* (*Carrie*, 1976), dal romanzo di Stephen King.

Naturalmente Donaggio è perfettamente consapevole dei meccanismi che "il cervello musicale" (per citare il titolo del bellissimo e necessario libro – Il Mulino 2018 - del neuroscienziato e musicista Daniele Schön) pone in essere quando un soggetto ascolta un determinato tipo di composizione piuttosto che un'altra. E sa molto bene quel che sapevano anche i suoi colleghi hollywoodiani negli anni '40 e '50: ossia che l'intrusione anche solo di una semplice dissonanza in un tessuto melodico apparentemente tranquillo, per non parlare del ricorso ad una serie dodecafonica, divengono elementi di "disturbo", di tensione destabilizzante, di angoscia per lo spettatore comune (e non solo), specie se associati a situazioni narrative equivalenti o assimilabili. Del resto sono approdi cui – istintivamente, certo non per calcolo – era giunto anche Wolfgang Amadeus Mozart, se è vero come è vero che una delle prime "serie" dodecafoniche certificate nella storia della musica appare (anno di grazia 1787!) nell'apocalittico finale del suo "Don Giovanni" e precisamente nella frase del Commendatore "Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste"...

Purtuttavia, come abbiamo già avuto modo di constatare, Donaggio

non è artista propenso a farsi ingabbiare negli stereotipi né a procedere in una direzione a senso unico. Ne consegue che le sue partiture anche più esplicite sul versante della suspense offrono sempre una divaricazione, una pluralità, una stratificazione di stili che ne moltiplica la valenza esorcizzando in partenza qualunque rischio di monotonia. Accade così, ad esempio in un antesignano (molto blando) di quel sottogenere “torture-porno” poi esploso con i vari *Hostel*, *Saw* ecc., quale *Striscia ragazza striscia* (inqualificabile titolo per l’originale “Crawlspace”, 1986, David Schmoeller), dominato dalla folle maschera di Klaus Kinski/Karl Gunther, figlio demente di un chirurgo nazista e specializzato nel catturare e torturare a morte giovani donne imprigionandole nei cunicoli e negli angusti anfratti della propria “mad house”: qui Donaggio, sollecitato dal regista, si produce in alcuni precisi e magistrali riferimenti alla musica ebraica quale omaggio, epicedio e memento simbolico alle vittime dell’orrore della Shoah; affiancando queste pagine a reminiscenze stravinskyane (per inciso, altro compositore talmente legato a Venezia da avervi voluto riposare per sempre..), a suoni e riverberi minacciosamente interrogativi, luttuosi e ossessivi “ostinati”, ma anche improvvise e desolate melopee e struggenti notturni.

Dunque se è vero, fassbinderianamente, che “la paura mangia l’anima”, tuttavia essa non ne esaurisce le potenzialità e le sensibilità, e anzi grazie alla musica sa farsi carico di una dialettica percettiva che, lungi dall’annacquare l’efficacia, ne potenzia e ne sottolinea gli elementi più drammaticamente spigolosi. Questa è una lezione, o meglio un metodo di lavoro, che Donaggio non abbandonerà mai, anche se è indubbio che con l’evolversi e l’ampliarsi della sua carriera l’etichetta di “musicista di paura” gli stia sempre più stretta, sino a diradare le occasioni; ma, per citare solo uno degli ultimi capitoli di questo settore, in *Patrick* (Id., 2013, Mark Hartley), algido remake dell’horror omonimo realizzato nel ’78 da Richard Franklin con musica dei Goblin,

malinconiche oasi melodiche, archi cantabili e frequenti aperture liriche si inanellano ancora strettamente con altrettanto frequenti ricorsi alla serialità dodecafonica, o a martellanti e “sgradevoli” incisi ritmici, o a glissandi angosciosi.

In questo il linguaggio donaggiano è rimasto straordinariamente coerente nei decenni, sino al punto di divenire immediatamente riconoscibile, oltretutto rimanendo rigorosamente fedele al suono orchestrale puro, “classico”, senza dover ricorrere a bizzarrie timbriche o alle stravaganze di strumenti “impropri” (cosa che costituiva ad esempio uno degli assi nella manica morriconiani) e peraltro rivolgendosi anche con molte cautele e sempre con obiettivi mirati alle illimitate risorse dell’elettronica.

Una sorta di “firma” ad esempio è rappresentata dal ricorrere – nelle situazioni più tese – dell’accordo di quinta perfetta, o comunque dal lavorare sulla manipolazione armonica degli intervalli all’interno di una costruzione perfettamente tonale, o ancora dal ricorrere ai prediletti archi ma per forzarne le tecniche di esecuzione in frenetici staccati o spettrali flautandi. Ma – come dimostreranno la sua filmografia depalmiana nonché le prove per Dario Argento, i due autori forse più “canonici” di questa area della sua filmografia – Donaggio non si cristallizza in formule o ripetizioni pseudominimaliste, cercando ogni volta e per ogni occasione la strada, la soluzione, l’idea più appropriata e originale. Né va dimenticata la sua già citata predilezione per il sound squisitamente strumentale, orchestrale, tipico – questo sì – di una “vecchia scuola” della musica per film: riservando l’utilizzo delle inesauribili risorse tecnologiche per scopi e momenti molto selezionati e quantitativamente limitati, tenendosi quindi lontano da quelle postazioni di lavoro digitali in grado di comporre una *score* per orchestra di notevole complessità attraverso la creazione dei cosiddetti *mockup*, ossia quei “demo” di un progetto di registrazione realizzati utilizzando software o hardware di strumenti virtuali in sostituzione di quelli acustici, impiegati soprattutto

in progetti che richiedano grandi budget di registrazione. Un'opzione, quest'ultima, che in generi fortemente adrenalinici come appunto il thriller e l'horror va oggi per la maggiore come dimostra il 90 per cento delle partiture cinematografiche di questo settore dilaganti sul mercato e tutte, o quasi, appiattite e perfettamente intercambiabili nella propria uniforme e asettica genericità.

L'inquietudine che permea i lavori di Donaggio sembra invece sorgere da qualcosa di molto profondo, eppure altrettanto visibile/udibile, percepibile. Il severo, quasi religioso contrappuntismo che ci introduce ad esempio in *Piranha* (Id., 1978, Joe Dante) è solo il preludio ad un tematismo incredibilmente fitto, dove effetti (anche extra-strumentali) agghiaccianti si sposano a sberleffi mozartiani e ad una minacciosissima action-music, in una tavolozza di colori e timbri dove nulla è mai prevedibile o simile a se stesso. Questa "tecnica dell'alternanza", che utilizza risorse e idee ricorrenti ma con sapiente maestria variativa, si riscontra anche nell'altro horror di Dante, *L'ululato* (The howling 1981), dove paura, metamorfosi, perdita del controllo, irruzione del soprannaturale si manifestano nell'impiego di vocalizzi che non hanno (giustamente...) più nulla di umano, progressioni armoniche degli archi da e verso il nulla, repentine parentesi organistiche, sospensioni armoniche dalla mèta tonale irraggiungibile. Sull'onda del sodalizio depalmiano, gli anni Ottanta sono quelli in cui Donaggio esplora con più costanza e continuità questo imprevedibile "lato oscuro" della propria ispirazione, con esiti spesso tanto più memorabili quanto meno lo sono (a volte ingiustamente) i film di destinazione. Ad esempio, è il caso della formidabile partitura per *Catacombs – La prigione del diavolo* (Catacombs, 1988) del "solito" Schmoeller, un horror demonologico a basso costo girato interamente in Italia, e dove il musicista sfoggia una scrittura orchestrale epica, sontuosa, dalle armonie arcaicizzanti e arricchita dall'impiego di un coro misto dall'impianto liturgico che sembra ispirarsi da un lato ai

Carmina Burana di Carl Orff e dall'altro alle minacciose sillabazioni del Jerry Goldsmith di *Il presagio* (*The Omen*, 1976, Richard Donner)

Ovviamente il fatto che questo filone, o meglio queste atmosfere (ricorrenti anche in altri capitoli della filmografia donaggiana non necessariamente appartenenti a questi “generi”), così felicemente evocate dal compositore lo rendano oggetto di richieste crescenti da parte di produttori e registi comportava per lo stesso il rischio di una iperspecializzazione stereotipica alla quale, come s'è detto, Donaggio ha sempre inteso sottrarsi. Riservandosi di tornare sull'argomento in occasioni via via sempre più diradate negli anni ma – all'occorrenza – esplosive. Tra queste, appare quasi un “manifesto” programmatico la spettacolare partitura a tecnica diciamo così mista (molta orchestra ma anche molta elettronica) per *Il figlio di Chucky* (*Seed of Chucky*, 2004), debutto registico di quel Don Mancini che aveva già scritto i precedenti quattro capitoli dedicati alla bambola assassina di cui al titolo, e che poi dirigerà i seguenti sesto e settimo (affidandosi per le musiche a Joseph LoDuca, ferratissimo e fantasioso specialista del genere). Si tratta di una di quelle occasioni in cui il compositore, completamente libero e destinatario di una fiducia pressoché illimitata da parte del committente, non fa che aggiornare magistralmente l'inventiva timbrica e ritmica, le soluzioni imprevedibili e tecnicamente infinite con cui aveva lavorato un ventennio prima per registi indipendenti come Schmoeller, Freed, Band. Quindi furiosi staccati degli archi, intrusioni corali, riverberi e glissandi a tratti “herrmanniani” si collegano con un calcolato effettismo extra-orchestrare, creando un climax allucinato e non-umano nel quale appaiono improvvisamente movenze jazzistiche, ballabili “slow”, svirgolate pianistiche, il tutto arricchito da guizzi strumentali irnoici e/o grotteschi che smitizzano la materia proprio mentre sembrano ossequiarla.

Ma se parliamo di paura cinematografica, fondata anche sulla musica, spicca naturalmente il “breve incontro” tra Donaggio e Argento

avvenuto all'inizio degli anni '90 con un sequel nel 2005 per il televisivo *Do you like Hitchcock?* (comprendendo anche *La setta*, 1991, di Michele Soavi, da Argento scritto e prodotto). Nella filmografia musicale del regista romano questa collaborazione ha le forme e le modalità di una parentesi "classica" nel corpus dei suoi soundtrack così eterodossi e compositi, sin lì concepiti dal geniale gruppo di rock-progressive dei Goblin di Simonetti jr. & Co... L'utilizzo dell'orchestra da parte di Donaggio, e soprattutto uno sfruttamento particolarmente felice del leitmotiv, grazie alla propria inesauribile vena melodica, sono le caratteristiche che ben si attagliano all'appassionata rivisitazione ed esplorazione post-romantica della suspense di De Palma, ma apparentemente assai meno al suo sezionamento e alla sua decantazione coreografica, sino a compiere vere e proprie lussureggianti autopsie del genere prediletto, cari invece ad Argento.

Già nell'episodio *Il gatto nero* da *Due occhi diabolici* (1990) Donaggio si conferma coerente con il proprio metodo, che è quello di comporre sempre a partire dalle immagini, non dalle atmosfere o dalla sceneggiatura. Anche se in questo caso nel segmento argentiano, a differenza da quello di Romero *Fatti nella vita del signor Valdemar* (dove abbonda una classica "scary music" costellata di tremoli, dissonanze e frequenti ricorsi al "mickeymousing", la tecnica tipica della musica per l'animazione), il maestro veneziano sembra voler aderire più al clima complessivo, visionario e cupo, del racconto di Poe nell'adattamento di Argento: ben diverso, più radicale e spigolosamente descrittivo, era stato l'approccio del musicista per un'altra lettura della stessa pagina poeiana, quella compiuta nel 1981 da Lucio Fulci nel suo *Black cat...*

Di qui discende una tecnica di scrittura orgogliosamente tradizionale, come nel ricorso ai flautandi degli archi, sezione prediletta da Donaggio, con effetti di enorme suggestione ottenuti attraverso una continua frammentazione del discorso musicale e frequenti deviazioni

nell'atonalità: un contesto dove spicca a contrasto anche il colto recupero dell'antico canto sacro medioevale "Adest sponsus".

A marcare ulteriormente la discontinuità con l'universo-Goblin arriveranno poi sia *La setta*, nuovo excursus in un sinfonismo liturgico, solenne e sinistramente evocativo, sia *Trauma* (1993), in cui la partitura di Donaggio assume una fisionomia schiettamente narrativa, nervosa, irrequieta, dall'orchestrazione lucida e appuntita, di un tematismo maligno e dalle movenze ancora una volta quasi stravinskyane, marionettistiche e sghembe; senza tralasciare tuttavia l'impiego di canzoni (reminiscenza dal suo passato cantautorale mai abbandonata del tutto) come la bella "Ruby rain" interpretata da Laura Evan, ma soprattutto alcuni esercizi di puro virtuosismo citazionistico, come la pagina chiusa, questa davvero cartoonistica, ironica e scoppiettante che accompagna nella forma del tema con variazioni il goffo tentativo di perquisizione del piccolo vicino nell'abitazione del killer.

Se Argento dichiara di non sentirsi affatto l'erede di Hitchcock («forse avrò ereditato il suo pubblico, non certo le sue tematiche»), *Do you like Hitchcock?* (2005), realizzato in realtà per la televisione, è anche per Donaggio l'occasione per affrancarsi definitivamente dall'etichetta impropria di "discepolo di Herrmann". L'omaggio al grande compositore del periodo d'oro hitchcockiano è infatti scientemente e rapidamente esaurito nello struggente melodismo citazionistico dell'"Hommage à Hitchcock": per il resto la partitura vibra di un'energia motoria travolgente e drammatica, con un'orchestrazione particolarmente densa e una minuziosa ricerca di ottenere effetti di suspense musicale nelle sequenze più tese e cruento, ribadendo così una visione che non ha nulla a che spartire con l'ipertecnologia metafisica e neoclassica dei Goblin ma, al contrario, si addossa alle situazioni con palpitante, sinfonica e terrestre immediatezza: un "sentimento" della musica che Donaggio ha sempre ostinatamente coltivato.



Anni '70: negli States con De Palma e Paul Hirsch, montatore di *Carrie*

Roberto Pugliese

VENEZIA · HOLLYWOOD

Pino Donaggio musicista per il cinema e la televisione

© Edizioni Falsopiano - 2023

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

Le immagini in apertura sono tratte da *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara (1986) e da
Vestito per uccidere di Brian De Palma (1980)

In quarta di copertina: *Vestito per uccidere* di Brian De Palma (1980)

Le immagini di questo libro sono tratte dall'Archivio Donaggio

Prima edizione - Dicembre 2023