

COLONNE SONORE

IMMAGINI TRA LE NOTE

Finalmente
la Prima Rivista
Italiana sulla
Musica da Film



Don Davis Revolution

Incontro con il compositore di Matrix, la saga fantascientifica più amata del momento

Franz Waxman
Biografia di un grande Maestro

Riccardo Giagni
L'ora di Bellocchio

Calde note d'estate
Reportage dai palcoscenici italiani



Heard Any Good Movies Lately?

FILM SCORE MONTHLY GIVES YOU THREE WAYS TO ENJOY SOUNDTRACKS

FSM, the magazine, is the essential guide to original film and TV music. Now in its twelfth year of publication, every issue features behind-the-scenes news, CD reviews, composer interviews, and authoritative commentary.

FSM, the website, provides an up-to-the-minute source of breaking news, film and music reviews, reader polls, a message board and more; updated daily since 1997!

FSM CDs present classic film scores, restored from the vaults of Hollywood's greatest studios. Two new limited edition CDs are announced with every issue, distributed exclusively through our magazine and website.

Visit our website or subscribe today!

www.filmscoremonthly.com



Call 00-1-888-345-6335 fax 00-310-253-9588
e-mail info@filmscoremonthly.com visit www.filmscoremonthly.com
FSM, 8503 Washington Blvd, Culver City CA 90232

FILM SCORETM
M O N T H L Y



In questo numero

Anno Primo, Numero 2 • Settembre / Ottobre 2003

- **...e due!** 4
di Anna Maria Asero
- **Novità dal mondo della musica da film: case discografiche ed eventi** 6
di Fabio D'Italia & Pietro Rustichelli
- **Don Davis Revolution: incontro con il compositore di Matrix** 8
di Jeff Bond
- **La matrice torna alla carica: recensione di Matrix Reloaded** 12
di Gianni Bergamino
- **Berlino-Hollywood, solo andata: biografia del compositore Franz Waxman / Varèse Sarabande film classics** 16
di Alessio Coatto & Gianni Bergamino
- **Ritorno a Manderley: recensione di Rebecca / Quelle note misteriose / Matthew Joseph Peak, l'arte dell'istante** 18
di Alessio Coatto & Pietro Rustichelli
- **Nuovi bagliori di un crepuscolo: recensione di Sunset Boulevard** 20
di Gianni Bergamino
- **Un filosofo musicista: intervista al compositore Riccardo Giagni / recensione de L'ora di religione** 22
di Gabrielle Lucantonio
- **Recensioni: Analisi approfondite di cd vecchi e nuovi** 24
- **FictioNote: Recensioni di colonne sonore per le produzioni televisive** 33
di Massimo Privitera & Alessio Coatto
- **Aux armes Musiciens!: l'inchiesta sul possibile sindacato dei compositori in Italia** 34
di Gabrielle Lucantonio
- **L'arte del comporre: recensione libro sulla musica da film** 35
di Massimo Privitera
- **Coming soon!: la musica dei trailer - 2ª parte** 36
di Stefano Sorice
- **L'età dell'oro a S. Cecilia: intervista al direttore d'orchestra Tim Brock** 38
di Maurizio Caschetto, Massimo Privitera & Pietro Rustichelli
- **Reportage dai concerti: Il concerto al "Parco della musica" di Roma / Note stellari all'Auditorium di Milano** 40
di Giuliano Tomassacci & Maurizio Caschetto
- **Cinema da Ascoltare: Prima parte del dossier su musica e cinema** 42
di Gianni Bergamino
- **Filmografie: filmografie essenziali di Don Davis e Franz Waxman** 45
- **Chi Comporrà Cosa: Lavori in corso nel mondo della musica da film** 46
- **Director's Cut: Do you speak music?** 47
di Pietro Rustichelli

Le altre recensioni

- **Hulk** 24
di Maurizio Caschetto
- **Varèse Sarabande 25th Anniversary** 25
di Massimo Privitera
- **Spirited Away** 26
di Maurizio Caschetto
- **The Omen** 27
di Giuliano Tomassacci
- **Far from Heaven** 28
di Maurizio Caschetto
- **Opera & Demoni** 29
di Gabrielle Lucantonio
- **Goldfinger / Thunderball / You Only Live Twice / On Her Majesty's Secret Service / Diamonds Are Forever** 30
di Alessio Coatto
- **The Italian Job** 31
di Giuliano Tomassacci
- **Malombra / Bianco, rosso e Morricone** 32
di Massimo Privitera
- **Ferrari / Il Commissario / Montalbano** 33
di Massimo Privitera e Alessio Coatto
- **The Cardinal: the classic film music of Jerome Moross** 41
di Pietro Rustichelli

...e due!

La parola al Direttore

Anche questa è fatta. A fatica, ma con tanta soddisfazione, siamo riusciti a pubblicare il secondo numero di "Colonne Sonore - Immagini tra le note". In tanti ci avete inviato attestati di merito e qualche critica. Stiamo crescendo e quindi, si spera, migliorando.

Aumenta la squadra di eccellenti collaboratori che contribuiscono ad una maggiore varietà di toni, voci e pareri: ciò non può che costituire un pregio.

Inoltre abbiamo iniziato un rapporto con i lettori e gli enti interessati che, come testimoniano le nuove rubriche che prendono il via, non può che essere proficuo.

Questo numero, confezionato sotto la canicola agostana, è fitto di rubriche e recensioni, dal recentissimo *Matrix Reloaded* di Don Davis ai classici *Sunset Boulevard* e *Rebecca* di Franz Waxman.

Proprio al grande compositore tedesco Waxman sono state dedicate alcune pagine di questo secondo numero.

Non mancano le interviste e gli incontri con i grandi compositori nostrani e stranieri, come Riccardo Giagni e Don Davis. Di rilievo anche la chiacchierata con il direttore d'orchestra Tim Brock, dopo il suo concerto di Roma con un repertorio del tutto eccezionale: la musica da film.

Da non perdere l'appassionante dossier su "Cinema da ascoltare", l'interessante inchiesta sull'idea di creare un sindacato che tuteli i compositori italiani, come quello appena nato in Francia... e tante altre novità.

A voi cari lettori la nostra rivista!!!

Anna Maria Asero



Anno Primo, Numero 2
Settembre / Ottobre 2003
Registrazione al tribunale di Milano
n.356 del 03/06/2003

Direttore responsabile:
Anna Maria Asero

Capo redattore:
Massimo Privitera

Redazione:
Maurizio Caschetto
Alessio Coatto
Pietro Rustichelli
Giuseppe Caminiti

Art Director - Impaginazione:
Pietro Rustichelli

Correttore di bozze
Fabio D'Italia

Collaboratori:
Gianni Bergamino
Jeff Bond (USA)
Gabrielle Lucantonio
Elio Lucantonio (Francia)
Stefano Sorice
Giuliano Tomassacci

Un sentito ringraziamento a:
Lucas Kendall & Joe Sykoriak
di "Film Score Monthly"
Didier Leprêtre
di "Dreams Magazine"

Contatti:
www.colonnesonore.net
info@colonnesonore.net
Tel. 347.4072349
Fax 02.26681884

Stampa:
Grafiche Sala - Novi di Modena

Distribuzione:
Red Distribuzione - Modena
059.212792 - info@redonline.it

La documentazione, le immagini, i marchi e quant'altro pubblicato e riprodotto su questa rivista è protetto da diritti d'autore e qui utilizzato a puro scopo informativo e promozionale, e ne è pertanto vietata la copia e la riproduzione.

Nel caso i proprietari del materiale pubblicato abbiano richieste o reclami sono pregati di mettersi in contatto con la redazione.

Nessuna responsabilità viene assunta in relazione all'uso senza autorizzazione da parte di terzi.

Immagini di copertina:
Warner Bors.® - Varèse Sarabande®
Universal® - RAI Trade®

Dove trovare "Colonne Sonore"

MILANO

BLOODBUSTER SNC
Via P. Castaldi 30
20124 - MILANO

CINEMA ANTEO
Libreria del Cinema
Via Milazzo 9 - 20121 MILANO
Tel. 02.6597732

DEFCON ZERO
Viale Marelli 19
SESTO SAN GIOVANNI (MI)
Tel. 02.24412133

DISCO CLUB
MM Cordusio, 20123 - MILANO
Tel. 02.876067

LA BORSA DEL FUMETTO
Via Lecco 16
20124 - MILANO
Tel. 02.29513883

STRADIVARIUS
Via Pecchio 1
20100 - MILANO
Tel. 02.29400600

TORINO

WIDESCREEN
Via San Secondo, 55 - 10128 TORINO - Tel. 011.5817639

UDINE

CINECITY MULTISALA
Via Nazionale, 74/2
33040 PRADAMANO (UD)
Tel. 0432.409513-14

TREVISO

CINECITY MULTISALA
via Sile, 8
31057 Silea (TV)
Tel. 0422.465518

MODENA

CASA DEL DISCO di FANGAREGGI & C.
L.go L. Muratori, 204 - 41100 - MODENA - Tel. 059.210097

ROMA

DISCHI "L'ALLEGRETTO"
Via Oslavia 44 - 00195 - ROMA
Tel. 06.3613284

REVOLVER - dischi/cd/dvd
Via S. Gherardi, 90/102 - 00146 - ROMA
Tel. 06.5578922

PALERMO

BROADWAY - LIBRERIA DELLO SPETTACOLO
Via Rosolino Pilo, 18 - 90139 - PALERMO - Tel. e Fax 091.6090305

Le "Classic Soundtracks" di FSM su Compact Disc

\$19.95 USD più spese di spedizione

JERRY GOLDSMITH



LEONARD ROSENMAN



HUGO FRIEDHOFFER



BERNARD HERRMANN



MIKLÓS RÓZSA



Per informazioni:
Andrea Vaccarini • 339.3953646
vaccariniandrea@libero.it
Comune di Loreto • 071.7505638

MICHEL LEGRAND



DAVID SHIRE



00-1-310-253-9598 • fax 00-1-310-253-9588
e-mail info@filmscoremonthly.com
visit www.filmscoremonthly.com
FSM, 8503 Washington Blvd, Culver City CA 90232

FILM SCORE

MONTHLY

Novità dal mondo della musica da film

CASE DISCOGRAFICHE: NUOVE INCISIONI E RIEDIZIONI DI GRANDI CLASSICI

a cura di Fabio D'Italia

ALEPH (www.alephrecords.com)

L'etichetta consacrata al poliedrico compositore argentino Lalo Schifrin ha annunciato l'imminente pubblicazione delle musiche per il documentario d'anticipazione *The Hellstrom Chronicle* (La cronaca di Hellstrom, 1971). Ben più gustosa è però la novità prevista per i primi mesi del 2004: la versione integrale, con musica inedita, di *Dirty Harry* (Ispettore Callaghan, il caso Scorpione è tuo!, 1971).

CAM (www.camoriginalsoundtracks.com)

E' prevista per il primo di ottobre l'uscita di *Fellini Jazz*, con i più celebri temi dei film del regista riminese reinterpretati in chiave jazz da Kenny Wheeler, Chris Potter, Enrico Pieranunzi, Charlie Haden e Paul Motian. Il CD conterrà anche due composizioni originali di Pieranunzi: un valzer in puro stile Fellini e un pezzo ispirato al film *Le notti di Cabiria* (1957).

CHANDOS (www.chandos.net)

Il 13 agosto è uscito *British Film Classics*, un CD doppio a prezzo contenuto dedicato al meglio della musica cinematografica britannica di ogni tempo.

DIGITMOVIES (www.digitmovies.biz)

Le ultime uscite di questa etichetta italiana sono: *Terrere nello spazio* (mitico cult-movie di Mario Bava noto nei paesi anglofoni col titolo *Planet of the Vampires*; musiche di Gino Marinuzzi Jr.) e *Sette scialli di seta gialla / Killing Birds* (un "double feature" con le musiche di Manuel De Sica per un thriller del '72 con Sylva Koscina sulla prima metà del CD, e lo score di Carlo Maria Cordio per un horror-splatter dell'87 sull'altra metà). Entrambi i compact sono a tiratura limitata e corredati di un lussuoso libretto.

DISQUES CINEMUSIQUE

(www.disquescinemusique.com)

La registrazione dal vivo di un concerto dedicato alle musiche per film di Maurice Jaubert, con il connazionale Georges Delerue sul podio della Madrid Symphony Orchestra, vedrà presto la luce su un CD intitolato, appunto, *George Delerue dirige la musique de film de Maurice Jaubert*, della durata di 62 minuti. E' imminente anche la pubblicazione su CD (durata: 50 minuti) delle musiche di Lewis Furey per lo sceneggiato televisivo canadese *Maria Chapdelaine*.

DRG (www.drgrecords.com)

Il 23 settembre uscirà un CD con incise le musiche di Daniele Amfitheatrof per il western *Major Dundee* (Sierra Charriba, 1964), interpretato da Charlton Heston e Richard Harris.

FSM (www.filmscoremonthly.com)

Toys in the Attic (La porta dei sogni, 1963 - George Duning) e *Hawkins on Murder / Winter Kill / Babe* (tre lavori televisivi di Jerry Goldsmith raccolti in un solo CD) sono le ultime novità del discografico Lukas Kendall nell'ambito delle serie "Golden Age Classics" e "Silver Age Classics".

GDM

Sono già disponibili: *I lunghi giorni della violenza* (Bruno Nicolai; edizione estesa), *Sugar Colt* (Luis Bacalov; edizione estesa) e *Eneide - La prima notte di quiete* (Mario Nascimbene).

HEXACORD (www.hexacord.com)

Le ultime novità sono: *The Wizard of Sound* (Alessandro Alessandroni), *Malombra* (Guido e Maurizio De Angelis & Zanoni) e la raccolta *Millennio Morricone*.

HOLLYWOOD RECORDS

(www.hollywoodrecords.go.com)

E' già disponibile il CD con incisa la partitura orchestrale di Michael Kamen (*X-Men*) per *Open Range* (2003), western ad alto budget con Kevin Costner. Seguiranno, il 9 settembre, *Cold Creek Manor* (Mike Figgis) e *Dickie Roberts: Former Child Star* (Christopher Beck e Waddy Watchel), mentre il 23 settembre sarà la volta di *Veronica Guerin* (Harry Gregson-Williams).

INTRADA (www.intrada.com)

L'etichetta di Douglass Fake ha pubblicato le orecchiabili musiche di Henry Mancini per la commedia *Mr. Hobbs Takes a Vacation* (Mr. Hobbs va in vacanza, 1962), con James Stewart.

LA-LA LAND RECORDS

(www.lalalandrecords.com)

E' già disponibile il CD con inciso lo score di John Harrison per il celebre horror ad episodi *Creepshow* (id., 1982). Il disco contiene anche alcune "bonus tracks", tra cui una suite dalla serie televisiva *Tales From The Darkside*. Il 9 settembre saranno pubblicate le musiche di Nathan Barr e Angelo Badalamenti per il thriller orrorifico *Cabin Fever* (2002). L'etichetta americana ha inoltre annunciato la pubblicazione su CD della maggior parte delle colonne sonore originali composte per le pellicole fantastiche prodotte (e in alcuni casi anche dirette) da George Pal. *Doc Savage* (con le travolgenti marce di Sousa adattate da Frank DeVol), *The Time Machine* (Luomo che visse nel futuro, 1960 - Russell Garcia) e *The Seven Faces of Dr. Lao* sono alcune delle partiture che troveranno spazio in questa raccolta su due CD, intitolata *The Fantasy Film Worlds of George Pal*. Infine, è prevista un'edizione su CD dello score di John Ottman per il TV-movie *Point of Origin* (2002).

MARCO POLO (www.naxos.com)

E' già disponibile la nuova reincisione in digitale dell'intera partitura (circa 75 minuti di musica) composta dal maestro Erich Wolfgang Korngold per *The Adventures of Robin Hood* (La leggenda di Robin Hood, 1938). A questo CD farà seguito un altro gioiello della Golden Age: *The Adventures of Mark Twain* (Il pilota del Mississippi, 1944 - Max Steiner).

MILAN (www.milanrecords.com)

Il 9 settembre uscirà l'album "misto" (canzoni e brani orchestrali) tratto dalla colonna sonora di *Once Upon a Time in Mexico* (C'era una volta in Messico, 2003), seguito di *Desperado*, con Antonio Banderas, Salma Hayek e Johnny Depp. I pezzi strumentali sono stati composti dal regista del film Robert Rodriguez, mentre alcune canzoni vedono impegnati gli stessi Depp e Hayek come paroliere e interprete rispettivamente. Ma c'è anche Manu Chao con il tormentone "Me Gustas Tú".

MONSTROUS MOVIE MUSIC

(www.mmmrecordings.com)

Sono attesi già da parecchio tempo (ma i produttori giurano che il giorno della "release" è ormai

dietro l'angolo) *This Island Earth and Other Alien Invasion Films* (Herman Stein, Henry Mancini, Hans J. Salter) e *Mighty Joe Young and Other Ray Harryhausen Classics* (Roy Webb e altri), rispettivamente dedicati alla fantascienza cult degli anni '50 (la maggior parte del primo disco ospita la versione integrale dello score a sei mani per il mitico *Cittadino dello spazio*, nonché una lunga suite da *Il giorno dei trifidi* e i titoli di testa di *Guerra dei satelliti* e *La Terra contro i dischi volanti*) e alle prime mirabolanti creazioni cinematografiche di Ray Harryhausen, maestro dell'animazione a passo uno (il secondo CD raccoglie suite tratte da *Il re dell'Africa*, *A 30 milioni di chilometri dalla Terra* e dal documentario *Il mondo è meraviglioso*).

NEW LINE RECORDS

Il 23 settembre uscirà lo score composto da Patrick Doyle per *Secondhand Lions* (2003), una commedia interpretata da Michael Caine, Robert Duvall e Haley Joel Osment. E' invece già disponibile l'album tratto dalla colonna sonora di *American Splendor* (Mark Suozzo).

PERCEPTO (www.percepto.com)

E' già disponibile il CD con inciso lo score di Lee Holdridge per *The Dreamer of Oz* (1990), il film sulla vita e le opere dello scrittore di favole Frank Baum.

Nei prossimi mesi usciranno due titoli che permetteranno di conoscere più a fondo l'opera del compositore che ha regalato al mondo l'irresistibile sigla di *La famiglia Addams*, *Vic Mizzy: The Ghost and Mr. Chicken* e *The Reluctant Astronaut*.

PERSEVERANCE RECORDS

Sono già usciti *Invasion of the Body Snatchers* (Terroro dallo spazio profondo, 1978 - Danny Zeitlin), con un'intervista in sette parti al compositore oltre a quasi 40 minuti di score, e un "paghi-uno-prendi-due": *The Abominable Dr. Phibes / The Shattered Room* (L'abominevole dottor Phibes, 1971 / La porta sbarrata, 1967 - Basil Kirchin).

PROMETHEUS (www.soundtrackmag.com)

L'etichetta belga ha in cantiere *Amerika* (Basil Poledouris) e intanto si appresta a rilasciare una chicca per gli estimatori del grande Bernard Herrmann: *Bernard Herrmann: The CBS Years Vol. 1 - The Westerns*, una raccolta di suite tratte dalle rare incursioni - in questo caso per le produzioni del network televisivo statunitense CBS - del maestro newyorkese nel genere western.

RHINO (www.rhino.com)

Un'edizione completa della colonna sonora originale di *Mutiny on the Bounty* (Gli ammutinati del Bounty, 1962 - Bronislau Kaper) dovrebbe uscire entro la fine del 2003.

RMDU

E' uscito *The Fred Karlin Collection Vol. 3: Electronic Chronicle*, il terzo CD antologico dedicato ai lavori per il cinema del compositore e musicista Fred Karlin.

SCREEN ARCHIVES / BYU

(www.screenarchives.com)

E' già disponibile il CD doppio con incise le due colonne sonore originali (quella di Franz Waxman per il circuito americano e quella di Benjamin Frankel per il



territorio europeo) del noir *Night and the City* (I trafficanti della notte, 1950). Nei prossimi mesi usciranno due classici di Max Steiner: *A Summer Place* (Scandalo al sole, 1959) e *Battle Cry* (Prima dell'uragano, 1955). Ancora senza data di uscita sono invece due titoli di un altro pezzo grosso della Golden Age, Alfred Newman: *The Black Swan* (Il cigno nero, 1942) e *The Blue Bird* (Alla ricerca della felicità, 1940).

SILVA SCREEN (www.silvascreen.co.uk)

Sono uscite nella seconda metà di agosto le ristampe di due best-seller: *The Bride of Frankenstein* (La moglie di Frankenstein, 1935 - Franz Waxman) e l'antologico *The Valley of Gwangi: The Classic Film of Jerome Moross*, imperdibile quantomeno per la suite di 20 minuti dal fanta-western *La vendetta di Gwangi* (1969). Il 29 settembre i fans di John Williams troveranno pane per i loro denti con il CD quadruplo *The Music of John Williams - 40 Years of Film Music*, dedicato alla pluripremiata opera del compositore newyorkese: dall'immane trilogia di *Guerre Stellari* a lavori più recenti come *Prova a prendermi* e i due *Harry Potter*, passando per rarità come il western *Rancho Bravo* e il giallo *Complotto di famiglia* di Alfred Hitchcock, per un totale di tre ore e 40 minuti di musica eseguita dalla City Of Prague Philharmonic diretta, a turno, da Paul Bateman, Nic Raine e Mario Klemens. L'etichetta inglese ha inoltre annunciato i nuovi progetti legati al compositore Barry Gray e al suo lavoro per i serial televisivi di fantascienza prodotti da Gerry Anderson a cavallo degli anni '60 e '70. Dopo *Captain Scarlet* e *The Mysterons* (previsto per il prossimo novembre) e un *Thunderbirds Vol. 2* (la cui uscita dovrebbe coincidere con quella del film "live action" diretto da Jonathan Frakes), saranno pubblicate su CD le musiche di *Space: 1999* (Spazio 1999), Joe 90

(id.) e *UFO* (id.). Purché, avverte la Casa, i primi due titoli "vendano bene".

SONY

E' prevista per ottobre l'uscita della già attesissima - se ne parla da alcuni anni - edizione estesa di *Dances With Wolves* (Balla coi lupi, 1990 - John Barry). Il nuovo CD dovrebbe contenere, tra le altre cose, la versione integrale della sequenza d'apertura. Dietro l'angolo, su etichetta Sony Classical, c'è anche l'uscita dello score di James Newton Howard per *Peter Pan*, nuova riduzione cinematografica con attori in carne ed ossa del celebre romanzo di J. M. Barrie.

SUPERTRACKS (www.supercollector.com)

E' in cantiere una nuova edizione (la seconda dopo un ormai introvabile CD giapponese a tiratura limitata) della colonna sonora originale di *Spacecamp* (id., 1983 - John Williams).

TVT

E' uscito *Party Monster*. Le musiche di commento per questo film sono di Jimmy Harry, ma il CD propone, a quanto pare, solamente una miscelanea di canzoni "alla moda".

UNIVERSAL

A ottobre usciranno *Bad Boys 2*, con un mix di canzoni ad hoc per la MTV-Generation e interventi orchestrali (opera di Mark Mancina), e *American Pie 3: American Wedding*, CD di sole canzoni.

UNIVERSAL FRANCE (www.universalmusic.fr)

E' già nei negozi il commento musicale che Philippe Sarde ha composto per *Les égarés*, pellicola di

genere drammatico presentata all'ultima edizione del Festival di Cannes.

VARESE SARABANDE

(www.varesesarabande.com o www.colosseum.de)

Sono già usciti: *Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life* (musiche di commento composte da Alan Silvestri), *Jeebers Creepers 2* (Bennett Salvay), *S.W.A.T.* (Elliot Goldenthal), *Freddy vs. Jason* (Graeme Revell), *Gigli* (John Powell) e *Passionada* (Harry Gregson-Williams). Per il 30 settembre sono previsti *The Rundown* (Harry Gregson-Williams), *Matchstick Men* (Hans Zimmer), *Out of Time* (Graeme Revell) e *The Event* (Christophe Beck). Su etichetta Varese Club (la serie di CD a tiratura limitata della casa americana) sono usciti: *Predator* (id., 1987 - Alan Silvestri), *The Wonderful Country / The King and Four Queens* (Il meraviglioso paese, 1959 / Un re per quattro regine, 1956 - Alex North; CD doppio), il biblico *The Story of Ruth* (La storia di Ruth, 1960 - Franz Waxman) e una "Deluxe Edition" di *Justine* (Rapporto a quattro, 1969 - Jerry Goldsmith). E sempre a questa collana appartiene l'ultima uscita annunciata al momento di andare in stampa: una "Deluxe Edition" di *Poltergeist II: The Other Side* (Poltergeist II: L'altra dimensione, 1986 - Jerry Goldsmith), prevista per il 14 ottobre.

WEA RECORDS

Autunno caldo per la Wea che a settembre pubblica "Piglet's big movie", "Veronica Guerin", "Kill Bill vol. 1", "Down with love" e "Tomb Raider 2 - The Album", mentre tra ottobre e novembre farà uscire "Calendar girls", "Brother bear", "Freaky Friday", "Legally blond 2", "Finding Nemo" e gli attesissimi capitoli finali di "Lord of the Rings: the Return of the King" e "The Matrix Revolution".

EVENTI

a cura di Pietro Rustichelli

Premio Cam/Rota ad ANDREA GUERRA

Il Premio Cam/Rota dedicato ai compositori di cinema è andato ad **Andrea Guerra** per le musiche di *Il cane e il suo generale* diretto da Francis Nielsen e scritto da Tonino Guerra.

Il riconoscimento verrà consegnato il **30 ottobre 2003** all'**Auditorium Parco della Musica di Roma** nel corso di una cerimonia che precederà il concerto **Fellini-Jazz**.

ENNIO MORRICONE: Compleanno alla Royal Albert Hall

Ennio Morricone, uno dei più grandi compositori di musiche per il cinema, insieme all'**Orchestra Sinfonica di Roma** sarà protagonista di un concerto evento **lunedì 10 novembre** alla **Royal Albert Hall di Londra**.

Il concerto celebra i 75 anni del compositore, che saranno ricordati anche grazie a un documentario sulla sua opera, proposto prima della performance.

"MUSICA per L'IMMAGINE" Loreto (Ancona), 24-25-26 Ottobre 2003

La manifestazione nasce da un'idea di **Franco De Gemini** (*l'armonica a bocca di tutti i film western all'italiana*) e da **Sandro Symeoni** (*illustre cartellonista*) e sarà curata per la sua parte organizzativa da **Andrea Vaccarini** e dall'**Associazione Culturale In Art** in sinergia con il **Comune di Loreto**, le istituzioni locali e la **Fondazione Arpa**. Fra i partners che interverranno a sponsorizzare ed appoggiare la "tre giorni" saranno l'**IMAIE**, l'**EMCA** (*European Music Copyright Alliance*), testate specializzate come **Musica & Dischi** e **Colonne Sonore** ed aziende private come **Cinevox**, **West**, **Rai Trade**, **Amplitude** ed altre ancora, tutte con attività orientata nell'ambito delle colonne sonore.

In cartellone tre serate, che vedranno impegnati due organici orchestrali - l'Ensemble di 13 ottoni e percussioni "Theatre Brass at Cinecittà" diretto da **David Short** (24 Ottobre) e l'**Orchestra Sinfonica "I Virtuosi di Roma"**, in formazione di oltre 45 orchestrali diretti da maestri come **Francesco De Masi**, **Roberto Pregadio**, **Francesco Santucci**, **Don Marco Frisina**, **Renato Serio** ed altri

in definizione (25-26 Ottobre) - chiamati ad eseguire le musiche di alcune fra le più belle colonne sonore italiane degli ultimi quarant'anni.

Ogni serata prevede la partecipazione di personaggi di caratura internazionale nel panorama cinematografico e dell'entertainment in generale, a molti dei quali è prevista l'attribuzione di premi conferiti dalle Società degli autori europee: fra gli ospiti che hanno finora aderito segnaliamo i nomi di **Giuliano Gemma**, **Bud Spencer**, **Enzo Girolami Castellari**, **Piero Piccioni**, **Ennio Morricone**, **Gianni Ferrio**, **Alessandro Alessandroni**, **Franco Bixio**, **Riz Ortolani**, **Carlo Rustichelli**, **Andrea Bocelli**, **Tony Renis**, **Josè Nieto** (spagna - due premi oscar), oltre ai dirigenti delle maggiori società di produzione cinematografica e produzione di colonne sonore, ad esponenti di istituzioni culturali, giornalisti e critici. A latere dello spettacolo è previsto l'allestimento di una **mostra** con i migliori manifesti da film realizzati da Sandro Symeoni (al suo attivo oltre 3200 bozzetti e posters) nel corso della sua attività, mentre nel programma dell'evento figurano **proiezioni di scene da film** e **conferenze** su temi legati alle **problematiche del diritto d'autore**.

Don Davis Revolution

Benvenuti nel mondo reale! Incontro con il compositore di *Matrix*, la saga fantascientifica più amata del momento.

di Jeff Bond



Keanu Reeves in *Matrix Reloaded*

Quando *Bound – Torbido inganno* (*Bound*, 1996) uscì nelle sale, il film fu accolto da critica e pubblico come uno dei migliori “neo noir” dell’epoca post-*Le Iene* (*Reservoir Dogs*, 1992). Parte del successo fu merito anche della colonna sonora di Don Davis, una partitura ricca di incisivi effetti orchestrali e dense trame percussive, tutti quanti brillantemente intelaiati nell’ambiguo vocabolario visivo dei fratelli Wachowski. Per quanto notevole fosse questa prima collaborazione, nessuno era pronto ad aspettarsi che ad essa sarebbe seguito un successo come *Matrix* (*The Matrix*, 1999), l’epico film *cyberpunk-kung fu* con Keanu Reeves e Carrie-Ann Moss. Sebbene molte acclamate sequenze fossero accompagnate da vari brani techno di gruppi come i Propellerheads, ben presto ci si rese conto che la fragorosa, incalzante, postmoderna partitura orchestrale di Don Davis era un elemento molto più importante, che ben rappresentava il sottofondo di incertezza esistenziale presente in ogni sequenza del film. Dagli strani accordi aritmici degli ottoni che accompagnano le immagini d’apertura del film – l’ormai celebre cascata delle righe di codice fluorescenti del computer - alla nervosa scrittura contrappuntistica che ribolle in sottofondo nelle sequenze “all’interno” di *Matrix*, Davis ha creato un universo musicale definito e avanguardistico almeno quanto il film dei fratelli Wachowski. Il compositore ha continuato ad alternare la sua attività tra film come *Jurassic Park III* (su diretta raccomandazione di John Williams) e *Behind Enemy Lines* (id., 2002) a composizioni per la sala da concerto. Il suo lavoro *Pain for Two Pianos* è stato eseguito in prima mondiale lo scorso febbraio dal Los Angeles Xtet, accanto a composizioni di autori come Karl Kohn e Aaron Kernis. Per tutto il 2003 Davis ha un solo compito:

applicare musica a tutto ciò che riguarda *Matrix*. In aggiunta ai due seguiti cinematografici, Davis ha prestato le sue cure musicali anche ai nove cortometraggi di animazione *Animatrix*, incluso l’episodio di nove minuti realizzato in computer grafica, *L’ultimo volo della Osiris* (*The Final Flight of The Osiris*, 2003). Inoltre le partiture di *Matrix* e del seguito *Matrix Reloaded* (*The Matrix Reloaded*, 2003) sono state incorporate in molte sequenze del videogioco “Enter The Matrix”. Durante la conversazione, Davis si è dimostrato una persona molto intelligente e prodiga di spiegazioni, oltre che un compositore adatto a farsi strada sia nell’ambiente cinematografico che in quello colto della musica da concerto.

Mi dica com’è stata la sua prima collaborazione coi fratelli Wachowski per il film *Bound – Torbido inganno*.

Capii sin dall’inizio che quei due erano ragazzi davvero in gamba. Mi entusiasmai subito quando lessi il copione di *Bound*. Aveva un impianto narrativo molto solido, ma ciò che mi colpì più di ogni altra cosa fu l’abilità con cui erano riusciti a prendere gli elementi più disparati da diversi generi cinematografici e ad amalgamarli in maniera originale. Era un tentativo di cavalcare l’onda del successo di film come *Le Iene*, pellicola ultra-violenta a basso budget di moda in quel periodo. Larry e Andy scelsero il tema della relazione lesbica, un argomento molto apprezzato dal pubblico dei film indipendenti di quegli anni, e concepirono una storia che era certamente tradizionale come film di gangster, ma che l’elemento dell’omosessualità rese piuttosto insolita. C’era anche un aspetto più “guascone” che divenne essenziale nella trama omosessuale, poiché queste due donne riescono a raggirare i tipici boss

criminali che vediamo nei film. C’è dunque questo gioco su un tema tipicamente maschile: la cultura “macho” non riesce a concepire una donna che non ha bisogno di uomini. All’epoca, non avrei mai osato immaginare che avrebbero sviluppato questa idea a livelli esponenziali come poi fecero in *Matrix*.

Che tipo di rapporto professionale ha instaurato coi due registi?

La cosa che più ha fatto funzionare bene il rapporto è stata l’opportunità di sviluppare insieme a loro le mie idee per la partitura; già per *Bound*, realizzai alcuni provini per ogni brano che scrivevo; loro li ascoltavano insieme alle immagini e poi discutevamo su quali strade prendere o quali alternative erano possibili. Questo procedimento ci ha portato poi al modo di lavorare che abbiamo usato in *Matrix*.

Prima di *Bound*, Lei ha composto partiture di tutti i generi. Fu però questa la prima occasione in cui mi accorsi di percepire uno stile davvero estremo, soprattutto dal punto di vista dell’orchestrazione.

C’è una cosa in particolare che si è poi trasformata in una specie di paradigma nelle colonne sonore di *Matrix*. In *Bound*, c’è una sequenza in cui il personaggio interpretato da Joe Pantoliano comincia ad accorgersi che la sua ragazza sta complottando con qualcun altro. Lei sta parlando al telefono, lui entra nella stanza e lei riaggancia; lui afferra la cornetta e preme il tasto “redial”. Si sente un telefono squillare dall’altro lato del muro, dunque si accorge che la persona in questione è proprio nella stanza accanto, così comincia a picchiare la ragazza. Ho commentato questa sequenza con un insolito suono martellante, percussivo. Questa scelta ha davvero toccato qualche



corda particolare nei fratelli Wachowski e così mi dissero che volevano qualcosa del genere anche per *Matrix*.

Lei ha descritto il commento musicale di *Matrix* col termine "postmoderno". Qual è la definizione precisa?

Personalmente vedo il postmodernismo come un momento piuttosto critico nella storia della musica. Quando usiamo il termine "moderno" intendiamo la musica dodecafonica o atonale, ovvero la forza motrice principale nella musica fino agli anni '80. Con il termine "postmoderno" ci riferiamo principalmente al minimalismo o anche solo all'influenza minimalista. Ci sono stati due momenti critici nella storia della musica del XX secolo in cui le due correnti musicali vigenti si fusero. In principio, c'erano la scuola di Wagner e la scuola di Brahms. Ma ci fu qualcuno che intravide la possibilità di fondere questi due concetti senza conflitti, e questo qualcuno fu [Arnold] Schoenberg. Il risultato di questa sintesi fu la musica dodecafonica. E una cosa simile accadde anche a Schoenberg stesso, poiché la sua produzione era vista come qualcosa senza compromessi, estremo e inascoltabile. Dall'altra parte della barricata c'era [Igor] Stravinskij, che dopo aver esplorato le possibilità dell'orchestra e delle sonorità russe, cominciò a comporre in quello che poi fu definito l'idioma "neoclassico". Tutto questo accadde durante gli anni '30 e gli anni '40. E negli anni '40 c'era una enorme spaccatura tra la gente che ascoltava la musica contemporanea: o ascoltavano Schoenberg o ascoltavano Stravinskij. Pochissime persone apprezzavano entrambi i compositori nella stessa misura. Dopo la guerra però, quando l'Europa era ancora un cumulo di macerie, [Pierre] Boulez e [Karl-Heinz] Stockhausen divennero i compositori dominanti nella musica contemporanea e il loro messaggio fu che non era necessario scegliere tra Schoenberg e Stravinskij. Stravinskij ha portato avanti il concetto delle possibilità ritmiche della musica, mentre Schoenberg ha eliminato il bisogno di regole armoniche prestabilite liberando i compositori verso territori completamente atonali. Boulez e Stockhausen hanno inaugurato un movimento enorme che sintetizzava i traguardi artistici di entrambi i compositori, difatti per molti anni Boulez è stato considerato come l'autore più importante. Poi arrivarono compositori che rappresentarono l'antitesi di ciò che Boulez raffigurava: autori come Steve Reich, Philip Glass, Lucien Algieres e Terry Riley. Nel 1965, Terry Riley scrisse un pezzo intitolato *In C* [In Do, *ndt*], nel quale qualsiasi gruppo strumentale semplicemente improvvisa sulla tonalità del Do per quasi un'ora. Il risultato è molto interessante ma è chiaramente in aperto contrasto con ciò che

all'epoca facevano Boulez e Stockhausen. Durante gli anni '80 ci fu una grossa spaccatura fra minimalisti e modernisti. Penso tuttavia che i compositori che sono emersi e si sono affermati, dagli anni '80 in poi, hanno dimostrato che non era necessario scegliere tra Boulez e Reich. Entrambi sono importanti e le loro idee possono essere assimilate e fuse in nuove soluzioni. Questo è ciò che il Postmoderno rappresenta.

Può definire il Postmoderno come parte del suo stile e del suo bagaglio personale oppure è stato semplicemente l'approccio che Lei ha ritenuto il migliore per commentare *Matrix*?

Matrix è stato l'unico film che ho fatto finora in grado di assorbire questo tipo di sonorità. Non riesco a capire esattamente il perché, ma credo che non abbia molto senso imporre uno stile specifico a un film senza trovarne una ragione precisa. Nel caso di *Matrix* mi è sembrato che queste fossero le sonorità migliori con cui accompagnare il film.

Qual è stato il momento in cui ha capito che questo era davvero l'approccio migliore da utilizzare per questo film?

La differenza tra ciò che ho fatto in *Matrix* e la musica postmoderna in generale è che in questo tipo di film c'è un elemento di tensione che solitamente non viene espresso, ad esempio, nella musica di John Adams o di altri autori che scrivono in questo stile. Dunque ho mutuato questo stile e ho aggiunto un margine di urgenza maggiore e credo che sia questo il motivo per cui funziona così bene col film. Non credo che si possa prendere semplicemente un brano di John Adams, schiaffarlo come sottofondo a un film d'azione e pretendere che funzioni. E' necessario aggiungere una dose maggiore di oscurità. In questo senso la partitura di *Matrix* può essere vista come ancor più postmoderna di quanto non lo sia solitamente John Adams, poiché penso che si vada molto al di là della musica atonale, idee aleatorie e concetti postmoderni – tutto il bagaglio minimalista, per capirci – di quanto non possiate sentire in un pezzo come *Harmonielehre*.

Un altro aspetto che ha dovuto affrontare nel primo *Matrix* è stato l'utilizzo di motivi e brani techno.

Nel caso di *Matrix Reloaded* la situazione è piuttosto diversa rispetto a come è andata per il primo film. Per *Matrix* i Wachowski scelsero dei brani esistenti e li montarono in modo che si adattassero alle sequenze. In *Matrix Reloaded* invece sono stati chiamati degli artisti che hanno scritto brani appositamente per il film e, in alcuni casi, ho collaborato con loro.

Considerando dunque che molte canzoni appaiono in diversi punti del film e che dunque lo stile di alcune sequenze è determinato da esse, Lei ha dovuto comporre transizioni, se non addirittura brani, in stile techno per cercare di amalgamare i vari stili?

Ogniquale volta si sente una canzone durante il film, io ho dovuto comunque comporre del materiale di "copertura", nel caso non si fosse riuscito ad ottenere i diritti, e dunque ho dovuto comporre nello stile del brano che era stato scelto. Poi i diritti sono stati acquisiti, e così il mio intervento non è stato più necessario. Comunque sì, ho dovuto scrivere alcune cose in stile techno.

Lei ha detto che l'integrazione con le canzoni è stata più organica nel caso di *Matrix Reloaded*. Ci può raccontare com'è andata questa volta?

Ben Watkins, il leader di una band chiamata Juno Reactor, ha lavorato su una sequenza di 12 minuti insieme a me. Si tratta della scena d'inseguimento in autostrada che culmina poi nel duello kung-fu sul tetto di un camion. Io e Ben abbiamo lavorato insieme e abbiamo prodotto un po' di materiale. Lui ha creato tutto il tappeto ritmico, mentre io ho lavorato su tutta la parte orchestrale. Insieme abbiamo poi cercato di capire come fondere i due stili. Ci sono anche delle parti vocali: alcune di esse sono parti corali mute, altre invece sono parti canore che Ben ha realizzato con i Juno Reactor. La parte canora, tuttavia, non è così prevalente in questo film, così come non lo era nel precedente, ma si è preferito utilizzare parti corali non cantate.

Uno degli aspetti più interessanti del primo film è che durante il primo atto lo spettatore non è cosciente del fatto di trovarsi già all'interno di *Matrix*. I Wachowski hanno difatti aggiunto una specie di filtro verde all'obiettivo della macchina da presa, proprio per comunicare l'interno del mondo creato da *Matrix*. Lei ha trovato un corrispettivo musicale per suggerire la stessa idea?

Ho sviluppato un'idea musicale che potremmo definire postmoderna; si tratta di una cellula tematica contrappuntistica che però scorre quasi sotto la superficie. E' una trama completa, poiché è orchestrata per due o quattro parti dei violini, due parti diverse per le viole, due parti differenti ancora per i violoncelli, in aggiunta a parti per fagotto, clarinetto basso e legni in generale. Sono tutti organizzati nella medesima maniera, ma nessuna parte suona esattamente la stessa cosa. Ho creato una serie di variazioni su questa idea tematica in modo da sviluppare una tessitura molto ricca. Ci sono molte possibilità di sviluppo all'interno di questa

struttura apparentemente semplice, che la rendono sempre più densa e complicata. In termini drammaturgici, ero alla ricerca di una trovata musicale molto attiva che scorresse sotto la superficie e che rappresentasse qualcosa del quale non si è perfettamente consapevoli.

C'è poi un altro elemento davvero notevole, che sentiamo all'inizio del film e che poi diviene un aspetto molto importante nella partitura. Parlo di quella dilatata, vibrante sonorità degli ottoni.

Sentiamo questo effetto per la prima volta quando Trinity, in fuga, salta da un palazzo all'altro. La ripresa è stata realizzata con un notevole effetto *ralenti*; Larry e Andy mi dissero che volevano utilizzare un effetto sonoro molto particolare per sottolineare la scena e dunque volevano che io costruissero qualcosa che avesse un crescendo sempre più accentuato. Ciò che scrissi inizialmente aveva molta energia ma mancava di propulsione. Erano una serie di note che crescevano da un *pianissimo* a un *fortissimo* all'interno di una sola battuta. Non era male come effetto, ma in seguito decisi di aggiungere i corni che suonavano un accordo in Do maggiore, mentre le trombe invece eseguivano un accordo in La-Bemolle maggiore, cosicché alla fine, suonando entrambi nello stesso momento, questi cambi di tonalità dipendono semplicemente da chi sta suonando più forte. Quando le trombe sono al loro picco di volume sentiamo l'accordo di La-Bemolle maggiore, mentre quando lo sono i corni sentiamo invece l'accordo in Do maggiore. Ho cercato di interpretare questo duetto come la metafora di due mondi che combattono l'uno contro l'altro. E tutto dipende dalla vostra percezione in quel momento, nonostante i due strumenti stiano suonando nello stesso preciso istante. Potrete percepire maggiormente una cosa oppure l'altra.

Alla fine i Wachowski utilizzarono lo stesso quell'effetto sonoro che volevano all'inizio?

Quello che volevano per la scena era un suono di sirene della polizia, si tratta di una ripresa dall'alto e nell'inquadratura si possono vedere i camion dei pompieri che stavano arrivando. Credo che nel mix finale siano riusciti a raggiungere un buon equilibrio tra musica ed effetti sonori. Questa scelta fa parte di un aspetto molto preciso e l'esempio è nelle sequenze in cui gli agenti combattono contro Morpheus, in cui c'è questo delirio di suoni di sirene della polizia e dei pompieri. Tutto questo, all'interno della vicenda, serve come copertura per le persone che vivono "dentro" Matrix ma che non sono consapevoli di ciò che accade realmente. Per Larry e Andy era una metafora delle

varie teorie della "conspirazione", cosicché ogni volta che gli agenti arrivano e distruggono qualcosa, subito dopo i giornali riportano la notizia di una sparatoria o di un incendio e così via. Come vedete, ogni scelta che fanno è sempre motivata da qualcosa di specifico.

Un'altra delle scelte più originali che ha fatto si può ritrovare nelle sequenze di combattimento. Mi riferisco a quelle tonalità martellanti che crescono sempre di più e che sentiamo per la prima volta, se ben ricordo, nella scena dell'allenamento kung-fu tra Neo e Morpheus.



Don Davis

Ero alla ricerca di qualcosa che accompagnasse questo tipo di scene d'azione in maniera inusuale. Avendo lavorato parecchio per la televisione, avrò scritto qualcosa come 500 scene di inseguimento. Ci sono delle maniere e delle tecniche molto precise con cui si può mettere in azione una azione simile ma io non volevo trovarmi al punto di dover solamente fare il mio compito, cosa che spesso ci accade, a dir la verità. Così mi sono trovato a riguardare alcune pagine che avevo composto per la sala da concerto, alcune soluzioni che altri compositori minimalisti hanno utilizzato nelle loro partiture. Uno degli aspetti che è stato meglio riassunto dalla corrente postmoderna è ciò che Stravinskij fece per la prima volta ne *La sagra della primavera*, che poi è stato ripreso e filtrato dai minimalisti, ossia l'idea di un ritmo martellante combinato con le tipiche tonalità minimaliste.

Matrix è stato un successo davvero immenso. Sente che il suo prestigio è divenuto più alto, considerando il tipo di lavori che le vengono offerti da allora?

Certo, il mio prestigio è aumentato, ma non so ancora se a questo sia conseguita una maggiore qualità di ciò che mi è stato proposto. Penso che molte persone, dopo

aver visto *Matrix*, abbiano tenuto più a mente le canzoni dei Rage Against The Machine che non la mia partitura.

Lei è riuscito ad applicare alcune delle idee innovative che ha usato in Matrix anche in altre partiture?

Non ho mai voluto applicare questo stile ad altri film, poiché ho pensato che potesse in qualche modo sminuire il valore di *Matrix*. E anche nel caso di film di grande richiamo, come *Jurassic Park III*, ho pensato che quel tipo di approccio non avrebbe funzionato e non volevo certamente imporre quello stile a un film del genere.

Lei ha prestato le sue cure musicali anche ai nove cortometraggi d'animazione basati sull'universo di Matrix. Uno di questi, intitolato *Il secondo rinascimento*, ci svela tutta la storia che precede quella del primo film.

Le altre storie, ad esempio *Record del mondo*, si sviluppano attorno a un singolo personaggio che vive dentro Matrix. Ce n'è un altro, intitolato *Detective Story*, che è una specie di piccolo film noir anni '50. Il soggetto cambia ogni volta e ognuno di essi ci svela piccoli segreti su Matrix e su tutto l'universo che i Wachowski hanno creato. La cosa interessante realizzata da Larry e Andy è stata quella di cercare di dare una spiegazione mitologica ad aspetti della vita reale secondo la visione di Matrix. Ad esempio, uno degli episodi di questa serie parla di una casa infestata dai fantasmi e la spiegazione che hanno trovato è che dentro Matrix ci sono delle piccole zone interessate da errori di programmazione e ricreate dal sistema sotto forma di fantasmi. In *Reloaded* c'è un aspetto del genere dedicato al mito dei vampiri.

Considerando che alcuni di questi cortometraggi avranno una certa importanza nell'ampliare la storia che verrà raccontata nei seguiti cinematografici, mi può dire se ha dovuto fare molta attenzione anche in relazione a ciò che stava scrivendo, nel senso di evitare di anticipare troppo alcune scelte musicali che avrebbe poi utilizzato in seguito?

Questi film d'animazione sono un progetto nato dalla divisione Home Video della Warner Bros e disponevano di un budget limitato. Sapevo sin dall'inizio che le mie partiture non sarebbero state orchestrali in questi casi. Nel caso de *L'ultimo volo della Osiris* fu deciso in un secondo tempo di tentare un lancio cinematografico abbinandolo al film *Lacchiappasogni*. Quando lo seppi, cercai di persuadere la produzione a farmi realizzare una partitura orchestrale e li convinsi che non sarebbe stata una buona idea avere una colonna sonora di suoni elettronici poiché volevano che questo cortometraggio fosse



una sorta di preludio a *Matrix Reloaded*. Questo è stato l'unico episodio che ho trattato come parte dell'universo musicale di *Matrix*, poiché è anche quello che ha più somiglianze coi film stessi e con il loro stile. Anche in *Secondo rinascimento* ho inserito elementi dal primo film, in particolare pagine della sequenza in cui Neo viene 'recuperato' dal bozzolo in cui giace, ma nella maggior parte dei casi nessuno di questi cortometraggi aveva uno sviluppo narrativo che mi consentiva di usare lo stesso trattamento musicale riservato ai film. Comunque *L'ultimo volo della Osiris* è diventato parte della pellicola e di conseguenza l'ho trattato come tale. Ho utilizzato un paio di spunti tematici che poi ho recuperato per *Reloaded*.

Una cosa che ho adorato in *L'ultimo volo della Osiris* è quando i cannoni della navicella fanno fuoco: Lei ha sottolineato ogni colpo di cannone con una serie di massicci accordi degli ottoni, riuscendo a inserirli all'interno dell'intelaiatura ritmica generale. Quello che ha fatto si potrebbe definire *mickeymousing*, termine che di solito si usa in senso negativo, anche se la maggior parte della gente non si rende conto che, usata in maniera creativa, questa tecnica può essere davvero emozionante.

E' una linea di confine davvero sottile, vero? I grandi del passato, Alfred Newman e Korngold ad esempio, procedevano spesso in questa direzione e con eccellenti risultati. La mia speranza è di riuscire a fare altrettanto e in questo senso i fratelli Wachowski hanno apprezzato questo modo di procedere. In definitiva, è al regista che spetta decidere quanto la musica si deve avvicinare o allontanare dall'azione.

Quali sono le differenze principali quando lavora coi fratelli Wachowski rispetto a quando lavora con altri registi?

Purtroppo non viviamo all'interno di una cultura che apprezza veramente la musica o alcuna delle arti in generale. La maggior parte dei registi, come la maggior parte della gente in generale, è immersa nella musica pop e dunque diventa molto raro incontrare qualcuno che apprezza davvero quello che fai. Penso che i migliori studenti delle scuole di cinema si siano resi conto di ciò che è stato fatto nella musica da film da personaggi come Jerry Goldsmith, Bernard Herrmann e da tutti quei compositori che hanno lasciato un segno profondo. Tutto ciò è controbilanciato da quella parte di cultura che ha cresciuto le persone con una sorta di repulsione verso la musica classica e che ogni volta che sentono musica orchestrale balzano in piedi esclamando "Cos'è questa roba?". E non li si può biasimare per questo. Uno dei vantaggi che abbiamo e che ci può rendere ottimisti è che tutti i grandi film del passato sono preservati su videocassetta e

DVD, ci sono canali televisivi dedicati al cinema del passato e dunque accendendo la TV può capitare di imbattersi in un grande film. Tutti gli aspiranti registi, prima o poi, si appassioneranno alle pellicole che si facevano negli anni '70, '60 e così via fino agli anni '40. Quindi potranno rendersi conto di quali grandi colonne sonore furono composte per quei film e forse questo li spingerà a voler quel tipo di musica anche nei loro.

In che modo la musica del primo *Matrix* si sviluppa nei due episodi seguenti, *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolution*?

La differenza principale è che il pubblico non ha più bisogno d'istruzioni per capire cosa è *Matrix*, nel secondo film non c'è nessun riepilogo di ciò che è accaduto nel primo film. Chi non ha visto il primo film, si smarrisce molto rapidamente. Un'altra novità è che nel secondo episodio si sta preparando una vera e propria guerra, vediamo eserciti e navicelle che si ammassano per cominciare a combattere quello che sarà un conflitto che vedremo solo nel terzo film, *Matrix Revolutions*. Una delle novità con cui ho dovuto fare i conti nel secondo episodio è stato appunto l'introduzione e lo sviluppo delle idee musicali che accompagneranno le scene di guerra del terzo film. Queste idee saranno meno postmoderne e più nel tradizionale stile cinematografico per grande orchestra, tipo *Tora! Tora! Tora!* per intenderci. Ho tentato di combinare l'approccio tradizionale con alcune delle idee dinamiche e fluttuanti ormai divenute punti saldi del vocabolario musicale di *Matrix*.

Immagino anche che questi due film siano assai più elaborati dal punto di vista dell'azione.

Certamente, c'è molta più azione frenetica che nel primo film e inoltre sono anche più lunghi e necessitano di molta musica in più. In *Reloaded* la partitura è di circa 95 minuti, contro i 75 di quella del primo. Entrambi i seguiti sono progetti più imponenti.

Lei ha continuato a mantenere un ruolo all'interno della musica colta. Quant'è difficile conquistarsi credibilità in entrambi i settori nel medesimo momento?

Penso che le barriere che separano i due ambienti stiano cominciando a crollare, più o meno. Ciò che impedisce ai compositori di musica da film di lavorare più frequentemente in opere da concerto credo risieda nella difficoltà a intessere relazioni in tale ambito. Se sei un compositore di musica da film passi già molto tempo a imbastire relazioni di lavoro con registi, produttori, capi di studios e inoltre passi mesi e mesi a comporre e a lavorare in studio di registrazione.

L'ambiente concertistico è simile e dunque hai bisogno di stabilire rapporti con direttori d'orchestra, direttori artistici e così via. Penso che sia quasi impossibile sviluppare rapporti simili in entrambi i settori. Inoltre l'antipatia che le persone degli ambienti della musica colta provano verso i compositori che lavorano nell'industria cinematografica credo sia determinata dalla paura che hanno nei confronti di ciò che è sconosciuto. Il vero snobismo arriva in genere dai critici musicali piuttosto che dai compositori che lavorano nel settore.

A Los Angeles dovrebbe esserci uno scambio e una comprensione più naturale, tra l'industria del cinema e l'ambiente concertistico, che non da altre parti. Ma ogni volta che leggo un articolo sul *Los Angeles Times* che recensisce un concerto dove viene eseguita anche musica da film, noto che si tenta sempre di screditare questa disciplina.

Il critico musicale del *L.A. Times*, Mark Swedon, è una persona molto colta e aperta a tutte le influenze. Ha sostenuto sin dall'inizio tanto compositori come John Adams, Philip Glass quanto Lutoslawski e autori tipicamente colti, ma sembra avere qualche problema particolare con John Williams. Ogni volta che Williams fa qualcosa per la sala da concerto, Swedon lo scredita e ne parla negativamente. Non capisco questo atteggiamento e lo trovo davvero sbagliato e ingiusto. Tutte le opere di John Williams, sia quelle per il cinema che quelle per la sala da concerto, sono fondate su una tale integrità artistica che quando qualcuno le liquida senza ragione ci rimango male.

Cosa pensa della colonna sonora che Williams ha scritto per *Minority Report*?

E' una partitura davvero incisiva. E' stato davvero molto interessante sentire come, sia in questo film che in *A.I.*, Williams sia entrato in certa misura in un territorio postmoderno. E' davvero impressionante vedere un compositore della sua levatura crescere ancora. Non è più un giovanotto ed è tutt'altro che un poveretto. E' il tipo di persona che la gente si aspetterebbe veder seduto sulle proprie glorie, ma che in realtà sta continuando a crescere artisticamente e a portare la nostra disciplina verso nuovi territori, ricordandosi sempre di dare al film tutto ciò di cui esso ha bisogno. E' davvero emozionante ascoltare l'opera di un compositore della sua grandezza.

La redazione di Colonne Sonore ringrazia Lukas Kendall e Film Score Monthly per la gentile concessione a riprodurre l'articolo. Un ringraziamento anche a Joe Sikoryak.

Tutti i diritti riservati © Film Score Monthly, 2003

Traduzione di Maurizio Caschetto © Colonne Sonore, 2003

La Matrice torna alla carica!

Le battaglie hi-tech dell'universo virtuale di *Matrix Reloaded* si riflettono in uno stimolante scontro tra stili musicali diversi. L'avanguardia sinfonica di Don Davis entra in conflitto con i mix elettronici di Ben Watkins, Rob Dougan e Paul Oakenfeld. Una mischia ad alta pressione!



Foto di gruppo da *Matrix Reloaded*

Mescolanza, fusione, ibrido. Parole chiave da tenere a mente nel farsi strada attraverso il labirinto di concetti e sensazioni che affollano la saga di *Matrix*, per coglierne gli aspetti più originali e per riuscire anche a divertirsi durante il percorso.

Le due pellicole uscite al cinema (in attesa della terza conclusiva), i giochi elettronici, i cartoni animati del ciclo *Animatrix*, tutti prodotti che tradiscono l'ossessivo interesse dei due fratelli creatori della saga per il fascino del dualismo, del frenetico attraversamento delle soglie che separano gli opposti, per l'ibridismo reale, virtuale o intellettuale che sia. In questo senso quasi non ci sorprende la notizia che uno dei due, Larry Wachowski, ha di recente annunciato la sua natura transessuale e la decisione di diventare donna e di farsi chiamare Lana.

Nel ciclo di *Matrix* "ibrido" è in primo luogo l'intreccio narrativo, che ci precipita in un angoscioso futuro neomedievale dove l'umanità è sconfitta e sottomessa al dominio parassitario delle "intelligenze artificiali". La liberazione dall'inaccettabile schiavitù passa attraverso una lotta disperata ed impari contro le macchine e i computer. I ribelli di Zion però sono incoraggiati da una devozione quasi fanatica per un'improbabile Profezia, secondo cui la salvezza del genere umano è nelle mani dell'Eletto, l'unico tra tutti che può controllare e riprogrammare a piacere la Matrice.

La storia segue il cammino di auto-disvelamento di Neo, il giovane che, strappato da un'esistenza monotona e priva di stimoli (simile in modo preoccupante a quella che affrontiamo nei nostri giorni), scopre l'artificiosa prigione virtuale creata dai computer ed inizia a combattere al fianco degli inseparabili amici dell'astronave Nabucodonosor, tra cui l'amata guerriera

Trinity.

La trama della trilogia – per noi ancora incompleta – di *Matrix* (*Matrix*, 1999, *Matrix Reloaded*, 2003 e *Matrix Revolutions*, 2003) si snoda lungo la fragile frontiera tra realtà fisica e virtuale, tra cognizione e immaginazione, al punto che non sempre si percepisce con assoluta certezza il momento in cui si varcano i confini.

Le fonti culturali che alimentano la storia e le suggestioni messe in scena dai Wachowski spaziano dalla filosofia orientale alle leggende della classicità greca e romana, dalle credenze di religioni tanto lontane tra loro come il buddismo, l'induismo e il cattolicesimo alle convinzioni della filosofia moderna, con un occhio rivolto anche all'ironia fiabesca dei capolavori per l'infanzia di Lewis Carroll¹, alle atmosfere plumbee e paranoiche del "1984" di George Orwell², alle invenzioni di autori della fantascienza contemporanea come Philip K. Dick, William Gibson e Dan Simmons.

Sul piano visivo (vale a dire in costumi, design e art direction) le frenetiche avventure di Neo & C. fondono reminiscenze degli incubi bio-meccanici del pittore svizzero H. R. Giger (quello di *Alien*, per intenderci) con l'asettico apparato hi-tech dei manga nipponici. Non mancano scorci delle ombrose atmosfere urbane tanto care al cinema noir anni '50, ma anche angolature di soffocanti megalopoli stile *Blade Runner*, surreali ambienti simulati e caotici scenari post-atomici.

Le riprese e le inquadrature omaggiano le pellicole di arti marziali *made in Hong Kong*, le frenesie dei videoclip anni '80, i colossali inseguimenti stradali dei polizieschi anni '70 o dei post nucleari alla *Mad Max*, senza rinunciare ad introdurre, nel medesimo tempo, fenomenali novità come il *bullet-time*, ovvero una spericolata

ricomposizione dei frammenti della ripresa divenuta in pochi anni lezione di cinema e parte integrante della moderna concezione delle scene d'azione.

Insomma, se la manifestazione dell'ibridismo è così radicata nel tessuto nevralgico dell'intera "operazione Matrix" al punto da costituire la sua più probabile ragione di successo, non poteva non esserne coinvolta anche l'intelaiatura musicale dei film.

Nel primo *Matrix*, in un modo non propriamente innovativo, si era ricorsi ad un calibrato accostamento di stili musicali diversi: soprattutto musica orchestrale sinfonica d'avanguardia e martellante techno rock. Il successo della formula, utilizzata ormai con sempre maggior frequenza in molti altri *blockbusters* degli ultimi anni (ma molto raramente con pari genialità), ha spinto i responsabili della saga a cercare di fare un passo avanti, nel secondo capitolo *Matrix Reloaded*, come vedremo tra breve.

Naturalmente si è voluto mantenere una necessaria coerenza stilistica con il primo capitolo: per questo la composizione della colonna sonora è stata di nuovo affidata, in maggior misura, al 46enne compositore Don Davis.

Dopo molti anni di gavetta passata a musicare i serial televisivi (tra i suoi lavori, anche episodi di *Star Trek The Next Generation* e di *La bella e la bestia*), Davis si è distinto, come orchestratore particolarmente talentuoso, al fianco di artisti del calibro di James Horner con cui ha strumentato, tra l'altro, le musiche premiate con l'Oscar del *Titanic* di Cameron.

Proprio grazie alla sua ispirata partitura per il primo capitolo della saga dei Wachowski (con cui – tra l'altro – aveva già lavorato per il torbido noir *Bound*), Davis si è subito guadagnato una posizione di riguardo nella storia della musica per il cinema. A lui va riconosciuto il merito di aver saputo escogitare un nuovo, inedito e geniale "luogo comune" cinemusicale da associare all'universo della realtà virtuale e dei computer.

Tutti abbiamo ben in mente quei prolungati accordi di ottoni, che paiono un lamento distorto mentre si sovrappongono e si riflettono a vicenda, quasi un'onomatopea ispirata al segnale di connessione dei modem alla Rete, ma capace anche di suggerire l'idea di un'eco elettronica, di un sonar che spazia in un sovrumano e

¹Non sfuggono le analogie con la fantasia allegorica di *Alice nel paese delle meraviglie* ("segui il coniglio bianco") e di *Alice attraverso lo specchio* di Carroll (il passaggio di Neo dalla prigione virtuale della "matrice" all'apocalittica realtà in cui è imbozzolato il suo corpo avviene attraverso la mescolanza con la superficie riflettente di uno specchio).

²1984 di Orwell è forse il più celebre apologo sull'uso dei mass media come strumenti per la limitazione della libertà dei cittadini e per il loro controllo. Insomma, uno straordinario precursore delle paranoie contemporanee.



desolato panorama siliceo, come un gelido grido sintetico. È curioso che questo originalissimo suono, biglietto da visita musicale della saga, non sia ottenuto con timbri elettronici o campionati, ma con un semplice unisono di trombe e corni, e cioè con strumenti acustici tradizionali.

Davis, che in molti suoi lavori ha fatto ricorso ai sintetizzatori, per *Matrix* invece ha preferito sfruttare al meglio la sfaccettata tavolozza timbrica offerta dall'orchestra sinfonica. Al tempo stesso non ha voluto affidarsi ad una scrittura necessariamente melodica e tonale. Nel primo film non si sentono né temi conduttori, né strutture melodiche dominanti. La composizione oscilla piuttosto tra passaggi di rude atonalità e frenetici involucri minimali (tra i recensori, qualcuno l'ha definita, in modo forse un po' banale ma efficace, musica sinfonica *post-moderna*).

L'idea di associare a vicende fantascientifiche ad alto tasso tecnologico ed informatico la spaesante assenza di schemi tipica della musica seriale e atonale non è nuova nelle colonne sonore da film. Ci aveva già pensato, esempio tra molti, James Horner per il film *Brainstorm – Generazione elettronica* di Douglas Trumbull (*Brainstorm*, 1983).

Decisamente curioso è invece l'uso del minimalismo, una tecnica compositiva che consiste nel ripetere in successione brevi schemi melodici, sottoponendoli ad impercettibili micro-variazioni nel corso delle continue reiterazioni. Nel cinema il maggior esponente di questo stile è stato senza dubbio Philip Glass, divenuto molto famoso con le musiche del documentario di Geoffrey Reggio *Koyaanisqatsi* e di recente nominato all'Oscar per la partitura di *The Hours*. Ma si rinviene una larvale concezione minimalista anche in alcune delle colonne sonore più famose del mitico Bernard Herrmann³.

Una cosa è certa: per gustare meglio l'ascolto di un'operazione artistica come quella che sta dietro alle musiche del ciclo di *Matrix*, e in particolare di *Matrix Reloaded*, bisogna sgombrare la mente dai criteri di valutazione con cui affrontiamo di solito l'apprezzamento delle colonne sonore tradizionali.

Lo stesso Don Davis confessa di aver accolto con iniziale perplessità l'inasuata richiesta dei Wachowski, che lo hanno invitato a "collaborare", per alcune specifiche scene d'azione, con specialisti della manipolazione sonora già coinvolti nel primo capitolo della trilogia ma, in quel caso, senza alcuna commistione con la parte orchestrale. Davis non ha voluto tirarsi indietro ed ha accettato la proposta. Non si può biasimarlo: il compositore deve gran parte della sua popolarità alle precedenti

collaborazioni con la fortunata coppia di registi. Il successo mondiale del primo *Matrix* e la popolarità che ne è derivata giustificano l'ambizione di ripetere l'esperienza, anche se per questo Don Davis ha dovuto accettare qualche compromesso artistico.

Da notare come i tempi siano molto cambiati da quando musicisti come Bernard Herrmann, per preservare la propria dignità autoriale, non esitavano a sbattere la porta in faccia a registi del calibro di Hitchcock se appena gli chiedevano di fare concessioni alla musica popolare. Questi segnali evolutivi nella concezione dell'approccio alla musica da film non ci devono più sorprendere. Basta pensare che persino un gigante come John Williams, di recente, ha visto la sua opera pesantemente ritoccata in sede di montaggio (mi riferisco, al discutibile utilizzo della musica di Williams nei nuovi episodi di *Star Wars*, in particolare ne *L'attacco dei cloni*).



Due soddisfatti agenti Smith (Hugo Weaving) in *Matrix Reloaded*

Alla notizia che per *Matrix Reloaded* Don Davis avrebbe scritto e registrato alcuni brani sinfonici e corali per poi affidarli a deejay di fama mondiale come Paul Oakenfold e Ben Watkins del gruppo Juno Reactor per adattarli alle sequenze d'azione del film, si è temuto un ulteriore esempio di approccio musicale standardizzato, analogo a quelli sempre più in auge soprattutto nei *blockbusters* hollywoodiani. Per quanto ci si sforzi di essere moderni e di accettare l'idea che la scrittura della musica per il cinema, presto o tardi, diventerà sempre meno "composizione" e sempre più "assemblaggio", si resta perplessi quando un autore come Davis, che ha già dimostrato di padroneggiare la teoria musicale e la scrittura sinfonica, dando prova anche di genialità creativa, rinuncia a mantenere il totale controllo sulla propria opera e lascia spazio ad interventi eterogenei che tradiscono, almeno "sulla carta", intenti biacamente commerciali.

Poi però arriva il film e si ascolta il disco. E a questo punto, se si ha un minimo di onestà intellettuale, occorre ammettere che il risultato finale, nel caso di *Matrix Reloaded*, funziona, e funziona alla grande.

La musica sposa perfettamente il gusto per gli accostamenti estremi e le esigenze drammatiche che sottostanno alla pellicola. L'insolito approccio musicale voluto dai Wachowski riflette un'assoluta consapevolezza degli obiettivi da raggiungere con l'utilizzo della colonna sonora e, di conseguenza, una straordinaria padronanza del mezzo.

Il lavoro di minuzioso assemblaggio dei suoni (elettronici, percussivi, sinfonici e vocali), lascia sbalorditi tanto è trascinante, sfaccettato e complesso. Non si trova nulla di ripetitivo, di banale o di semplicistico. L'attenzione e il godimento sono tali che proprio i brani "ibridi", nati dall'anomala fusione di talenti, alla fine sono quelli che si ascoltano con maggior frequenza.

L'edizione discografica di *Matrix Reloaded* è stata generosamente distribuita su due compact disc, venduti al prezzo di uno. La ripartizione dei brani vede le canzoni pop (per lo più semplicemente ispirate alle atmosfere della pellicola) riunite nel primo disco, mentre gli estratti della colonna sonora originale vera e propria (seppur incompleta) sono inclusi nel secondo CD.

Fa da capofila agli autori della compilation del primo CD l'aspro ed estremo Marilyn Manson con il brano "This is the New Shit". Manson è sempre più attivo nella musica cinematografica: già presente nel primo *Matrix* (con la canzone "Rock Is Dead"), ha composto il brano dei titoli di coda di *La vera storia di Jack lo squartatore* (*From Hell*, 2001) e ha collaborato con Marco Beltrami alle musiche di *Resident Evil* e di *Blade II*.

Interessanti, ma non indimenticabili, soprattutto gli apporti della Dave Matthews

³Si ascolti ad esempio il "Main Title" di *Intrigo internazionale* (North by Northwest, 1959)... Strano a dirsi, ma la famosa grafica di Saul Bass, con il grattacielo di vetro sulle cui geometrie si intrecciano i titoli di testa del film, ricorda il palazzo "liquido" su cui si scontra l'elicottero nel primo *Matrix* e suggerisce persino una possibile fonte di ispirazione per le idee musicali di Davis

Band (nel remix di Oakenfold) in "When the World Ends" e di Rob Zombie in "Reload". Anche Rob Zombie, come Rage Against the Machine, cui si deve il brano "Calm Like a Bomb", sono vecchie conoscenze della precedente puntata della saga. Segnalazione speciale per il trascinate brano *dance* "Zion" dei Fluke, che nel film commenta la scena del *rave party* sotterraneo, in cui i ribelli si godono la loro ultima notte di ballo e di "sballo" prima di affrontare la battaglia finale contro le macchine. In effetti il pezzo non è stato scritto appositamente per il film, ma è una versione leggermente arrangiata di un brano preesistente intitolato "Slap It".

I brani di Rob Dougan "Furious Angels" e di Oakenfold "Dread Rock" avrebbero potuto trovare miglior collocazione nel secondo CD, visto che sono composizioni più direttamente legate alle sequenze del film. Dougan, cui si deve anche il successivo "Chateau", aveva scritto per il primo episodio il noto brano "Clubbed to Death".

Sul secondo disco troviamo il breve "Teahouse" che ci introduce al gruppo dei Juno Reactor, capitanati da Ben Watkins. L'episodio è una rapidissima pagina percussiva, che sottolinea il combattimento di Neo con il misterioso Seraph, guardia del corpo dell'Oracolo.

Ben più appaganti sono i dieci minuti di "Mona Lisa Overdrive", ovvero il primo brano di sintesi tra le musiche originali di Davis e quelle elettroniche dei Juno. L'eco delle sonorità sinfoniche riappare continuamente negli spazi lasciati liberi da un metodico ed ingabbiante motore ritmico, ben amalgamato, nella struttura di base, con l'isterico sottofondo affidato agli archi.

Sullo schermo si proietta uno dei più incredibili inseguimenti stradali mai visti al cinema. Camion, auto della polizia, moto che si tallonano furiosamente, anche contromano, piogge di proiettili e di rottami, salti dentro e fuori e sopra e sotto i bolidi lanciati a tutta velocità, duelli all'arma bianca, spada contro cinture di sicurezza, balzi da viadotti, piroette sui cofani e sul tetto dei rimorchi, esplosioni devastanti, grovigli di lamiera... tutto materiale ad alto tasso di frenesia, che la musica pulsante ci scarica direttamente nelle terminazioni nervose. Un'esperienza vivificante come una scossa elettrica.

Il momento di maggior sollecitazione arriva poco dopo, con "Burly Brawl" ovvero, letteralmente, "rissa massiccia". Il combattimento inizia fin dall'attribuzione del



"Neo to the rescue!"

brano, qualificato come se si trattasse di un incontro di pugilato: Juno Reactor Vs. Don Davis. Il confronto di stili, con la sua idea di compositori duellanti, richiama alla mente il concetto stesso del *concertare* classico, e viene quasi da definire il brano come un concerto per mix elettronico e orchestra.

Nel film Neo (Keanu Reeves) subisce l'aggressione del suo feroce avversario, l'agente Smith, definitivamente staccato dal contatto con la Matrice a causa del suo precedente scontro con il giovane ribelle. Smith adesso è privo di uno scopo ed ha intenzione di fondersi con Neo, forse per rubargli il glorioso destino di Eletto. Il programma impazzito attacca la sua nemesi moltiplicando sé stesso in decine, in centinaia di cloni. Lo scontro è una crisi di follia ad occhi aperti, un quadro di Magritte in movimento. Il combattimento sfida incredulità e comprensione, il ripetersi delle aggressioni diventa ossessivo, toglie il respiro, ma proprio per questo affascina.

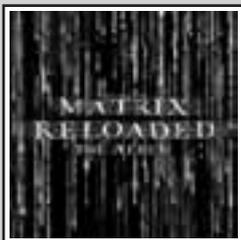
Qualcuno ha giudicato troppo lunga e ripetitiva la sequenza: e dire che la sua genialità e la sua attrattiva coreografica consistono proprio in questa sua straripanza, nell'inarrestabile crescita di ritmo, nella sua reiterata frenesia. Per questa scena da antologia Davis ha composto una pagina sinfonica dove la velocità minimalista diventa vorticoso. E grazie all'intervento di Ben Watkins il brano tocca vertici di inaudita concitazione. La pagina si compone di tre successive iterazioni: ad ogni nuovo assalto, aumenta il ritmo, fino ad un delirante sabba finale dove qualsiasi schema coerente resta travolto dall'esonazione ritmica delle percussioni e dal moto fibrillante degli archi. Delizioso.

I rimanenti 30 minuti circa del secondo disco sono dedicati a Don Davis ed alla sua

musica sinfonica di apprezzabile qualità. Troviamo un "Main Title" che ci immerge puntualmente nel familiare "matrix sound" del primo film, troviamo "Trinity Dream", con una struttura ritmica che rievoca il passaggio musicale finale dell'episodio a cartoni animati *L'ultimo volo dell'Osiris* (da notare che Don Davis ha curato anche le musiche di tutti e nove i cartoni animati del ciclo *Animatrix*). E troviamo infine la "Matrix Reloaded Suite", di oltre diciassette minuti, che tradisce una scrittura decisamente più melodica e tradizionale (non per questo meno gradita) rispetto a quella scelta per il precedente capitolo. La suite include la sequenza dell'atterraggio del Nabucodonosor a Zion, l'incontro tra l'Eletto e i suoi numerosi seguaci, il bacio di Persephone (Monica Bellucci), un brano in cui vi sono evidenti influssi hermanniani, lo shakespeariano discorso di Morpheus (Laurence Fishburne) ai suoi uomini e, infine, l'apice emozionale della pellicola, ovvero Salvataggio e Resurrezione, in cui viene introdotta una linea melodica nuova che possiamo verosimilmente attendere a più ampi sviluppi nel prossimo episodio della saga.

Per *Matrix Revolutions* Davis ha già riunito una poderosa orchestra sinfonica e un coro di 90 elementi, per una partitura che dovrebbe durare quasi due ore. La presenza di brani ibridi questa volta sarà limitata ad una sola sequenza d'azione, in cui Don Davis fonderà nuovamente il suo talento con quello di Watkins e dei Juno Reactor. Il resto sarà prepotente e colossale musica per battaglia ad alto tasso tecnologico. Visto il soddisfacente risultato di *Matrix Reloaded*, sotto tutti i profili, va da sé che l'aspettativa per il capitolo finale si colloca a livelli assai elevati.

Gianni Bergamino



Don Davis / Artisti Vari
The Matrix Reloaded
(*Matrix Reloaded* - 2003)

Warner/Sunset/Maverick CDW 48411
Disco 1: 12 brani - Dur.: 49'21"
Disco 2: 7 brani - Dur.: 41'31"



Risorse Web - Informazioni in rete

<http://whatisthematrix.warnerbros.com/>

Il vasto e sempre aggiornato sito ufficiale della saga cinematografica

<http://dondavis.filmmusic.com/>

Il sito ufficiale di Don Davis completo di news e tracce inedite scaricabili

La rivista italiana sulla musica da film



Ordina la tua copia!

Per acquistare la tua copia della rivista (anche arretrati) è sufficiente un bollettino di *Conto Corrente Postale*:
Versare **7 €** (per ogni copia, 14 € per 2 copie etc...) comprese le spese di spedizione sul
CCP N° 43457183 - Intestato: **MASSIMO PRIVITERA**
VIA VALVASSORI PERONI 55, INTERNO 2, 20133, MILANO.
CAUSALE: RIVISTA "COLONNE SONORE"

indicando in modo chiaro il numero di copie, quale numero della rivista e il recapito a cui inviarla.

Per accelerare i tempi invitiamo a inviare via fax (02.21023913 all'attenzione di Massimo Privitera) o via e-mail (info@colonneseonore.net) copia del bollettino con tutti i dati, o ad indicare almeno il giorno e l'ora del versamento (si trova sul timbro dell'Ufficio Postale)

Per ogni informazione o richiesta specifica contattaci:

www.colonneseonore.net • info@colonneseonore.net

Berlino-Hollywood, solo andata

Dalle atmosfere transilvane de *La moglie di Frankenstein* alle steppe ucraine di *Taras, il magnifico*, lo straordinario eclettismo di uno dei padri fondatori della musica da film americana: Franz Waxman.

Franz Waxman (Wachsmann) nacque, ultimo di sette fratelli, la vigilia di Natale del 1906 a Konigshutte, in Germania (ora Chorzow, in Polonia). Sin da bambino dimostrò una notevole predisposizione per il piano e la composizione. Il padre, un commerciante che lavorava nell'industria dell'acciaio, riteneva però che il mestiere di musicista non fosse una cosa "seria" e, una volta che il figlio ebbe compiuto sedici anni, lo mandò a lavorare in banca. Coi suoi guadagni Franz poté comunque pagarsi le lezioni di piano, armonia e composizione. Due anni e mezzo dopo, fu in grado di abbandonare l'impiego che detestava e di iscriversi all'accademia di musica di Dresda. Nel 1923 andò a studiare composizione e direzione d'orchestra al conservatorio di Berlino. Si mantenne suonando nei caffè della capitale tedesca, fino a che non gli fu offerto un lavoro come arrangiatore e pianista in una celebre jazz band dell'epoca chiamata *Weintraub Syncopaters*.

Fu proprio in questo periodo che il futuro grande regista Billy Wilder ebbe occasione di stringere amicizia con il compositore che era destinato a scrivere la colonna sonora di quattro dei suoi film americani. E' lo stesso Wilder a ricordare il primo incontro con Waxman, in un locale berlinese in cui suonava con i *Weintraub Syncopaters*. Avvicinatosi al giovane musicista, Wilder gli domandò quale fosse il significato del nome della band. "Non ne ho idea", fu la serafica risposta, "io sto al piano e basta".

Uno degli autori dei brani eseguiti dal gruppo era il musicista Friedrich Hollaender, il quale si avvide ben presto del talento di Waxman e decise di presentarlo al celebre direttore d'orchestra Bruno Walter, con il quale Franz ebbe così occasione di studiare.

In seguito, Hollaender raccomandò Waxman in qualità di orchestratore e direttore d'orchestra a Erich Pommer, boss della UFA, la più importante casa di

produzione cinematografica tedesca. Uno dei suoi primi lavori (senza menzione nei titoli di testa) fu l'arrangiamento e la direzione delle canzoni scritte da Hollaender per *L'angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*, 1930) di Josef Von Sternberg, film che rivelò al mondo la stella di Marlene Dietrich.

Ma la carriera di Waxman – come quella di tanti altri artisti ebrei – non era destinata a proseguire sul suolo germanico: picchiato per strada da alcuni nazisti, Franz decise di fuggire a Parigi. Fu là che compose la sua prima colonna sonora per *La leggenda di Liliom* (*Liliom*, 1933) di Fritz Lang, nella



Franz Waxman nel 1965

quale utilizzò tre *ondes martenot*, sorta di progenitrici dei moderni sintetizzatori. Il loro uso rappresenta uno dei primissimi esempi di musica elettronica applicata al cinema. Successivamente, Waxman fu incaricato da Pommer di arrangiare e dirigere la partitura di *Musica nell'aria* (*Music in the Air*, 1934), musical composto da Jerome Kern su testi di Oscar Hammerstein II. La produzione del film era

americana e così Franz si imbarcò per gli Stati Uniti.

Fu in America che conobbe il regista James Whale, autore della prima trasposizione cinematografica del celebre romanzo di Mary Shelley, "Frankenstein". Whale aveva apprezzato la musica composta da Waxman per *Liliom*, e volle proporgli di scrivere la colonna sonora del suo film successivo, *La moglie di Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935).

Il risultato fu una delle più ammirate partiture della storia del cinema, il cui impatto sull'ambiente musicale hollywoodiano può essere paragonato a quello esercitato da Max Steiner due anni prima con la sua colonna sonora per *King Kong*. L'impressione suscitata da questo lavoro valse a Waxman il posto di capo del Dipartimento Musicale della Universal. Un anno dopo, desideroso di dedicarsi esclusivamente alla composizione, Waxman cedette la carica a Charles Previn (cugino del più celebre André) e stipulò un contratto di sette anni con la MGM (1936-1942), scrivendo le musiche per futuri classici del cinema, quali *Capitani coraggiosi* (*Captains Courageous*, 1937) e *Dottor Jekyll e Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941).

Il romanzo di Stevenson alla base di quest'ultimo film lasciò un'impronta profonda nella sensibilità artistica di Waxman. Egli tentò a più riprese di trarne un'opera lirica, ma purtroppo non riuscì mai a portarla a termine.

Nel medesimo periodo, secondo una prassi molto in voga all'epoca, fu "prestatato" dalla Metro ad altre *Major* o ad indipendenti come il celebre David O. Selznick (il produttore di *Via col vento*) per il quale scrisse la colonna sonora del primo film americano di Hitchcock: *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, 1940). Nel 1943 Waxman passò alla Warner Brothers, andando a completare, insieme a Max Steiner ed Erich

Grande musica e buona cucina

Subito dopo essere stato assunto per scrivere la colonna sonora di *La storia di una monaca* (*The Nun's Story*, 1959) di Fred Zinnemann, Waxman si lamentò con il regista e i produttori del film a causa del poco tempo concessogli per portare a termine il lavoro.

Ecco un brano della lettera di protesta che il musicista inviò alla casa di produzione: "Come può un compositore, al quale è richiesto un lavoro creativo perlomeno decente, vedere un film il tal

giorno e cominciare a scrivere il mattino successivo alle nove? Nemmeno i grandi geni del passato furono mai in grado di creare a questa velocità. E' vero, a Rossini bastarono 29 giorni per scrivere "Il barbiere di Siviglia". Ma probabilmente il fatto che egli fosse anche uno dei più grandi cuochi del suo tempo gli fu d'aiuto per sostenersi nell'impresa. D'altra parte, Brahms si prese sette anni per comporre il "Requiem". Io non sono un buon cuoco, né ho intenzione di impiegare sette anni per

scrivere la partitura di *La storia di una monaca*, ma per l'amor del cielo concedetemi qualche giorno di meditazione e di riflessioni in tutta calma!"

Miracolosamente, la produzione venne incontro alle richieste di Waxman, il quale ebbe anche il tempo di recarsi ai Musei Vaticani per effettuare delle ricerche sui canti gregoriani. Il risultato fu una partitura che tutt'oggi è considerata uno dei suoi massimi capolavori.



Korngold (e sotto l'astuta direzione di Leo Forbstein) quello che è oggi unanimemente considerato il sacro triumvirato della scuola musicale hollywoodiana. Nel 1947, lasciò anche la Warner e decise di divenire un musicista *free-lance*, libero cioè di lavorare per chiunque richiedesse i suoi servizi, senza contratti che lo vincolassero a questo o quello *Studio*.

Sempre nel 1947, Waxman fondò il Los Angeles Music Festival, una manifestazione di risonanza internazionale che, nei suoi vent'anni di vita, ospitò le esecuzioni di molte importanti partiture dei maggiori compositori contemporanei: dal Concerto per Violino di Rózsa, al Secondo Concerto per Piano di Shostakovich, dalla prima americana della Settima Sinfonia di Prokofiev - diretta dallo stesso Waxman - alla prima mondiale del balletto "Agon" di Stravinsky, con l'autore sul podio.

Nel 1950, il compositore tedesco vinse il premio Oscar per le straordinarie musiche di *Viale del tramonto* (Sunset Boulevard), dell'amico Billy Wilder, e l'anno successivo - primo compositore nella storia dell'Academy - si accaparrò nuovamente l'ambito riconoscimento per *Un posto al sole* (A Place in the Sun) di George Stevens. Per la colonna sonora di quest'ultimo film - dominata dal suono sensuale e insinuante di un sax contralto - Waxman diede prova di un incredibile perfezionismo, sottoponendo ad audizione

un centinaio di sassofonisti, prima di scegliere il *sound* di Ted Nash.

Purtroppo la bellezza e complessità di questa partitura erano al di là della comprensione del regista Stevens, il quale chiese al principale compositore della Paramount, Victor Young, di riscrivere la musica di alcune scene del film. Il ricorso rifiuto di Young costrinse Stevens a rivolgersi altrove, cosicché alcune delle pagine migliori della partitura furono tagliate o sostituite. Due anni dopo, quando lo stesso Stevens chiese a Waxman di rimaneggiare la colonna sonora scritta da Young per *Il cavaliere della valle solitaria* (Shane, 1953), la risposta del musicista fu inequivocabile: "Assolutamente no!"

Waxman diede nuovamente prova della sua integrità - come uomo e come artista - quando rassegnò le sue dimissioni quale membro dell'Academy in segno di protesta per la mancata nomination all'Oscar della partitura de *La tunica* (The Robe, 1953), scritta dall'amico e collega Alfred Newman.

Nonostante gli impegni derivati dalla sua duplice carriera di compositore per il cinema e di direttore d'orchestra, Waxman fu anche autore di numerose partiture per la sala da concerto. Tra le più celebri, ricordiamo "Carmen Fantasy" per violino e orchestra (composizione nel repertorio di molti celebri violinisti), l'oratorio "Joshua" e lo straziante "The Song of Terezin" (1965),

un ciclo di canzoni per mezzo soprano, coro di voci bianche, coro e orchestra tratto da una raccolta di poesie scritte da alcuni bambini ebrei prigionieri nel campo di concentramento di Theresienstadt, vicino a Praga.

Waxman fu sempre un convinto assertore dell'assoluta dignità artistica della musica da film e non tracciò mai linee di demarcazione fra le sue composizioni sinfoniche e quelle per il cinema. Un'attenta analisi delle sue partiture lo dimostra, oltre a testimoniare il costante sviluppo del suo talento musicale attraverso gli anni. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, scrisse infatti alcune delle sue partiture migliori: titoli imprescindibili, quali *L'aquila solitaria* (The Spirit of St. Louis, 1957), *La storia di una monaca* (The Nun's Story, 1959) e *Taras il magnifico* (Taras Bulba, 1962). Il suo fu un percorso di costante apprendimento e crescita artistica: un cammino che non è facile rintracciare nella carriera di tutti i compositori per il cinema, molti dei quali, raggiunto un certo livello, vi si assestarono con profitto.

Per questo motivo, la prematura scomparsa di Waxman, nel febbraio del 1967, fu una tragedia nella tragedia: il cancro si portava via un uomo allo zenit della sua creatività e delle sue potenzialità artistiche.

Alessio Coatto

Varèse Sarabande Film Classics

Da una decina di anni a questa parte, la Varèse Sarabande, nota etichetta californiana specializzata nella musica per cinema, sta proponendo una collezione fondamentale per gli appassionati del genere, un evento che potrebbe aver superato ormai, per importanza, analoghe eccellenti iniziative del passato, ancora oggi vagheggiate dai collezionisti, come le registrazioni della RCA Victor dirette dal compianto Charles Gerhardt o la mitica Elmer Bernstein Collection, in gran parte inedita su CD.

La collana in questione si chiama "Varèse Sarabande Film Classics" e ha preso non ufficialmente le mosse da un evento discografico di alcuni anni fa: la prima edizione mondiale della leggendaria partitura che Alex North aveva composto per *2001: Odissea nello spazio* e che Stanley Kubrick aveva respinto a pochi giorni dalla prima del suo famoso film. L'avvenimento in questione era impreziosito dalla direzione orchestrale curata da un compositore di fama internazionale, Jerry Goldsmith e dalla prestazione di una National Philharmonic Orchestra di Londra in stato di grazia.

Mentre il viaggio proseguiva alla riscoperta di alcune delle più celebrate opere di North, sempre con Goldsmith sul podio del direttore (sono usciti *Un tram che si chiama desiderio*, *Viva Zapata!*, *Il tormento* e *l'estasi*, *Chi ha paura di Virginia Woolf*) è iniziata, in parallelo, la riedizione di molti tra i più importanti episodi della collaborazione tra Bernard Herrmann e Alfred Hitchcock, al termine della quale ci siamo ritrovati tra le mani le preziose riesecuzioni di opere come *La donna che visse due volte* (il disco è stato insignito di svariati premi discografici), *La congiura degli innocenti*, *Psycho* (con alcuni brani inediti), *Marnie* e la partitura ruscata di *Il sipario strappato*. Ma non basta: la creatività di Herrmann è stata celebrata anche con la riedizione integrale delle partiture del mitico *Quarto potere*, un doppio CD dedicato agli episodi storici di *Ai confini della realtà*, e due film fantasy di Ray Harryhausen, *Il 7° viaggio di Sinbad* e *I viaggi di Gulliver*. Di recente ha visto infine la luce *Ultimatum alla Terra*, dal noto classico di SF di Robert Wise.

Lasciati momentaneamente da parte North ed Herrmann (di cui però

attendiamo ancora con ansia la prima edizione de *Il ladro* di Hitchcock, partitura tuttora inedita), la Varèse ha proseguito il suo percorso con altre figure leggendarie della musica hollywoodiana, riproponendo anche capolavori di compositori ancora all'opera, come Goldsmith (*Patton*, *Quelli della San Pablo*), Williams (*Superman*, l'inedita *Battaglia di Midway* e *Lo squalo*) e Barry (*Ovunque nel tempo*, *Brivido caldo*, *Nata libera* e *La mia Africa*).

Infine sembra che l'interesse dei produttori della collana si stia accentrando sulla figura di un altro immenso compositore del cinema della cosiddetta Golden Age: il prolifico ed eclettico Franz Waxman. Di questo autore, assieme alla prima edizione delle colonne sonore originali di *The Virgin Queen* e *La storia di Ruth* (entrambe edite nella collana per collezionisti Varèse Club), la Film Classics ha proposto le riesecuzioni di *Peyton Place* (l'peccato di Peyton), *Rebecca* (Rebecca la prima moglie) e *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto): di queste ultime due ci occupiamo diffusamente nelle prossime pagine.

Gianni Bergamino

Ritorno a Manderley

L'attesa nuova incisione di Rebecca

La Varèse celebra le musiche immortali di Waxman per il classico di Alfred Hitchcock: un poema sinfonico di trascendente bellezza, nell'esecuzione magistrale di Joel McNeely

Ogniquale volta al grande compositore tedesco Franz Waxman veniva chiesto quale fosse la sua colonna sonora migliore, la risposta era invariabilmente la stessa: "Rebecca!"

Il giudizio può sembrare ingeneroso nei confronti dei molti capolavori scritti da Waxman nei decenni successivi; quel che è certo è che le musiche di *Rebecca*, la prima moglie (Rebecca, 1940) si situano perlomeno al vertice della sua produzione nell'ambito del "melodramma gotico", un genere cinematografico molto in voga negli anni Quaranta, grazie a titoli quali *La porta proibita* (Jane Eyre, 1944; musiche di Bernard Herrmann), *La scala a chiocciola* (The Spiral Staircase, 1946; musiche di Roy Webb) *Il fantasma e la signora Muir* (The Ghost and Mrs. Muir, 1947; uno dei capolavori di Herrmann) e molti altri.

Tratto da un romanzo di Daphne Du Maurier – che ispirò anche l'altrettanto celebre *Gli uccelli* (The Birds, 1963) – il primo film americano di Hitchcock prende avvio a Montecarlo. Una timida ragazza (Joan Fontaine), dama di compagnia di una ricca signora americana, si innamora di un affascinante e tenebroso gentiluomo inglese, Lord Maxim De Winter (Laurence Olivier), la cui bellissima prima moglie, Rebecca, è affogata in circostanze misteriose. Conquistato dall'ingenuità della giovane, Maxim decide di sposarla e la porta con sé a Manderley, la regale dimora dei De Winter. Col passare delle settimane, la sposina è però sempre più ossessionata dalla presenza di Rebecca, il cui tormentoso ricordo sembra non aver abbandonato quelle mura, così come lo spirito di coloro



Joan Fontaine

che l'hanno conosciuta, a cominciare dalla terrificante governante del castello, la signora Danvers. A precipitare gli eventi sopravviene il ritrovamento del corpo di Rebecca, in seguito al quale Lord De Winter viene accusato di omicidio...

Il romanticismo morboso e intossicante del film trova nella colonna sonora di Waxman un eccezionale complemento e questa nuova incisione discografica della sempre più meritoria Varèse Sarabande (per molti versi superiore alla pur ottima edizione della Marco Polo, registrata dieci anni fa da Adriano con l'Orchestra Sinfonica di Bratislava) ci dà l'opportunità di apprezzarne anche il valore musicale assoluto. Joel McNeely, alla testa della Royal Scottish National Orchestra, restituisce intatto lo spessore sinfonico di una partitura che contribuì – insieme alle coeve

composizioni di Max Steiner ed Erich Wolfgang Korngold – a fissare per molti anni a venire quello che fu il *sound* della Golden Age hollywoodiana: musica appassionata e ricca di melodie rapinose, imbevuta dello sgargiante colore orchestrale tipico dell'idioma tardo-romantico tedesco.

Sin dalle prime battute del magnifico preludio, Waxman ammantava i titoli di testa del film nelle volute sinuose e ammaliatrici del tema di Rebecca. Si tratta di un'ipnotica melodia cromatica, vero perno musicale della partitura, la cui funzione drammaturgica è quella di rievocare la presenza ossessiva della misteriosa prima moglie di Lord De Winter.

Nella sontuosa orchestrazione del "Main Title", Waxman accentua il carattere flessuoso e ondeggiante di questa melodia, riecheggiando l'immagine dell'oceano tra i cui flutti Rebecca ha incontrato il suo tragico destino; allo stesso modo, il vivace arabesco dei legni, sul quale si distende languidamente il tema intonato dagli archi, pare riprodurre le mille scintille luminose riflesse dalla superficie del mare.

Fra le sequenze musicali che fanno ricorso al tema di Rebecca, due rimangono memorabili: il trattamento quasi impressionistico di "Rebecca's Room" – musica di straordinaria suggestione, un'argentea ragnatela sonora intessuta dei timbri ora sinistri ora incantati dell'arpa, della celesta, del triangolo e del pianoforte nel registro acuto – e il valzer demoniaco che chiude "The Fire and Epilogue", brano memore della *horror music* scritta da Waxman per *La moglie di Frankenstein* (The Bride of Frankenstein, 1935).

Modellato sull'incipit del tema di Rebecca, ma privo della sua opulenza armonica e orchestrale, è invece il tema associato alla perfida governante dei De

Quelle note misteriose...

La possibilità di godere della straordinaria partitura di Franz Waxman nel contesto del celebre film di Hitchcock è da sempre preclusa al pubblico italiano. Nessun critico o studioso di cinema pare aver notato che, nell'edizione italiana di *Rebecca*, il commento musicale originale fu quasi interamente sostituito con una nuova partitura, scritta appositamente da un oscuro compositore nostrano, Umberto Galassi. Fanno eccezione i titoli di testa e alcune brevi sequenze senza dialogo.

Non è dato conoscere i motivi di

questa sconcertante decisione.

E' però ragionevole supporre, che il lavoro di doppiaggio eseguito all'epoca sia stato effettuato a partire da una copia priva di colonna internazionale separata (la pista audio sulla quale sono registrati rumori e musiche). Di qui la necessità di reinventare ex novo la veste sonora del film.

A onor del vero, le musiche di Galassi (che scrisse la colonna sonora di una manciata di poco conosciuti film italiani dei primi anni Quaranta) non mancano di perizia compositiva, oltre che di una

commendevole aderenza alle esigenze drammatiche della storia, anche se certamente non possono competere con la bellezza e complessità della colonna sonora di Waxman.

Sarebbe auspicabile che in una futura edizione DVD di *Rebecca* venisse conservata, accanto alla copia originale e ad un nuovo doppiaggio filologicamente corretto, anche questa versione musicalmente adulterata, ma dall'indubbio valore storico e (perché no?) affettivo.

Alessio Coatto



Winter ("Mrs. Danvers"). L'affinità tematica istituisce un legame musicale fra i due personaggi, sottolineando al tempo stesso la compostezza fredda e ieratica della signora Danvers, intrappolata nella sua devozione maniacale per Rebecca.

Al di là di questo nucleo tematico associato alla figura della prima moglie, la partitura è prodiga di molte altre idee melodiche. Subito dopo i titoli, ad esempio, Waxman accompagna il prologo del film ("Foreword") con il nobile tema di Manderley, in una sognante strumentazione per corno inglese, arpa ed archi, che incrementa l'aura fiabesca di queste prime immagini.

Alla protagonista senza nome della storia è invece dedicata una serie di temi ora tristi e malinconici ("Terrace Scene"), ora allegri e spensierati ("Tennis Montage I") che ben caratterizzano la vulnerabile timidezza e l'infantile candore della ragazza.

Queste splendide melodie, affatto estranee al carattere sensuale ed inquieto del tema di Rebecca, sono sottoposte a



Franz Waxman

tutta una serie di variazioni, tra le quali spicca il meraviglioso arrangiamento rachmaninoviano nella parte centrale di "Tennis Montage II".

E' infine degno di nota il tema d'amore, che fa la sua prima apparizione in coda al

lungo brano d'apertura ("Main Title / Foreword / Opening Scene"), timidamente accennato dal clarinetto: una melodia malinconica e struggente – vagamente somigliante al Preludio del "Tristan und Isolde" wagneriano – ma priva di quell'impronta lirica e appassionata tipica di tanta *love music* hollywoodiana. Piuttosto che descrivere musicalmente il sentimento che lega i due protagonisti, infatti, il tema d'amore sembra dipingere i trepidi ed impacciati tentativi della ragazza di penetrare nel cuore dell'uomo che ama e di liberarlo dal ricordo tormentoso di Rebecca. Per questo motivo, Waxman non espone quasi mai questa melodia nella sua interezza, ma si limita ad abbozzarne dei frammenti lungo tutto il corso della partitura: brevi lampi fugaci, subito smorzati nel sussurro di un pianissimo. E' solo, nella sequenza conclusiva, che questo tema acquisisce quella compiutezza melodica e quella pienezza orchestrale grazie alla quale Waxman può suggellare il definitivo trionfo dell'amore sulla morte.

Alessio Coatto



Franz Waxman REBECCA

(Rebecca, la prima moglie - 1940)

Varèse Sarabande 302 066 160 2
18 brani - dur: 54'32"



Risorse Web - Informazioni in rete

www.varesesarabande.com

Sito ufficiale della casa discografica di riferimento per l'edizione, ri-edizione e re-incisione di classiche Colonne Sonore.

www.mjpeak.com

Sito ufficiale dell'artista, raggiungibile anche con il dominio intestato al nome del celebre genitore: www.bobpeak.com

Matthew Joseph Peak, ovvero l'arte dell'istante

"Un libro non si giudica dalla copertina", è vero. Ciò nonostante è difficile rimanere indifferenti alle magnifiche illustrazioni realizzate da Matthew Joseph Peak per le gloriose re-incisioni della Varèse Sarabande.

Figlio d'arte – il padre, Bob Peak, è autore (oltre che di innumerevoli dipinti ed opere d'arte) di alcune delle più celebri locandine della storia del cinema, da *Apocalypse Now* a *My Fair Lady*, da *Star Trek* a *Excalibur* – Peak diede una prima prova del suo talento con la celeberrima locandina di *A Nightmare On Elm Street* (Nightmare – Dal profondo della notte, 1984).

Ma il suo impegno nello specifico campo delle Colonne Sonore ebbe inizio quando Robert Townson, produttore della Varèse Sarabande, gli commissionò un dipinto per il CD antologico *Hollywood Legend: Miklos Rozsa*.

Da allora più di 35 cover per la Varèse

- tra cui *Vertigo* (La donna che visse due volte), *A Streetcar Named Desire* (Un tram che si chiama desiderio), *Fahrenheit 451* (id.), *Alex North's 2001* (2001: Odissea nello spazio) e *To Kill a Mockingbird* (Il buio oltre la siepe) – testimoniano la rara sensibilità di Peak nel cogliere e sintetizzare in un'immagine la tinta emotiva di un film.

In un'epoca in cui si riscontra un appiattimento generalizzato nell'impaginazione dei manifesti cinematografici, fa davvero piacere constatare come ci sia ancora chi cerca di scavare in un'opera, alla ricerca della sua essenza cinematografica, riproducendola poi con una tecnica pittorica (oli e acrilici) capace di catapultarci nella storia al di là della pellicola.

Ne è un fulgido esempio il recente lavoro per la notevole re-incisione di *Rebecca* di Franz Waxman: quattro splendidi dipinti che, a larghe pennellate quasi impressionistiche, preludono



Illustrazione di M.J. Peak per il CD Rebecca

all'atmosfera fiabesca e paurosa della partitura.

Pietro Rustichelli

Nuovi bagliori di un crepuscolo

La prima mondiale di Viale del Tramonto



Gloria Swanson in Viale del Tramonto

Inedita e sorprendente riscoperta di un classico: a lungo attesa, arriva finalmente la prima edizione integrale di *Sunset Boulevard* di Franz Waxman, rieseguita dalla Royal Scottish National Orchestra di Glasgow, con l'aggiunta delle musiche della leggendaria sequenza introduttiva tagliata.

La collaborazione tra Billy Wilder e Franz Waxman non vanta né il numero di titoli né la notorietà di quella quasi contemporanea tra Alfred Hitchcock e Bernard Herrmann. Di sicuro, le poche pellicole sulle quali i due hanno collaborato e le relative partiture non sono meno importanti e degne di studio [vedi biografia e filmografia di Waxman].

L'importanza di questa collaborazione artistica trapela anche dalle euforiche annotazioni di Robert Townson della Varèse Sarabande, nel libretto del nuovo CD della collana Film Classics: il produttore della etichetta discografica americana confessa la genuina emozione provata dal *team* nuovamente riunito a Glasgow, in Scozia, per sottrarre all'oblio le venerate musiche scritte da Waxman per uno dei più noti capolavori di Wilder, conosciuto in Italia con un titolo che è divenuto proverbiale: *Viale del tramonto*.

In soli due giorni la Royal Scottish National Orchestra, diretta con accuratezza da Joel McNeely e con la registrazione digitale a 24-bit curata da Jonathan Allen e Richard Hale, ha riportato alla luce un'autentica pietra miliare della storia della musica per cinema, mai ascoltata prima d'ora nella sua interezza al di fuori dalle immagini del film.

Nonostante l'Oscar vinto come miglior colonna sonora originale del 1950, il successo di pubblico e di critica

goduto dal film, la partitura originale di Waxman non aveva mai ottenuto un'autonoma edizione discografica, se si esclude la suite di circa otto minuti inserita in alcune antologie di classici e riproposta anche in concerti recenti (ad esempio da Jerry Goldsmith nel luglio 2001, a Montecarlo).

Per noi oggi è difficile accostarci a questo lavoro senza essere intimiditi dall'aura di sacralità che circonda il film. Con la sua impietosa e caustica ostentazione dei mali interiori della "mecca del cinema", *Sunset Boulevard* è diventato un archetipo del cinema "su" e "contro" Hollywood, un preciso filone di pellicole che ha avuto un discontinuo sviluppo fino ai giorni nostri (basta ricordare il recente successo di titoli come *Barton Fink*, *I protagonisti*, *Boogie Nights*, *Ed Wood*, *Get Shorty*).

Ma il fascino e la grandezza del film non risiedono solo nella velenosa esplorazione delle meschinità hollywoodiane. Le ripetute visioni a cui la pellicola continua a prestarsi, nonostante siano trascorsi oltre cinquant'anni dal suo debutto, ci aiutano a percepire meglio tutte le torbide sfumature della soffocante storia d'amore non corrisposta che è il vero centro emozionale della vicenda. Una girandola di ipocrisia e di tradimento che si consuma come una tragedia della

classicità, nello scontro tra pochi ma indimenticabili personaggi.

L'intreccio raccontato da Wilder possiede elementi di inedita profondità psicologica e di notevole originalità rispetto ai tipici e collaudati canovacci dei film sentimentali di quegli anni.

Il giovane e spiantato sceneggiatore Joe Gillis (William Holden), letteralmente braccato dai creditori, si rifugia nel cortile di una sontuosa e decadente villa del Sunset Boulevard, dimora di Norma Desmond (Gloria Swanson), anziana e dimenticata diva del muto. La donna vive da autoreclusa in quel grottesco sacrario personale, in cui ha ammassato le testimonianze dei suoi giorni gloriosi ormai perduti nella memoria. Accoglie suo malgrado il giovane ospite e dopo un difficile approccio iniziale, rimane soggiogata dall'impetuosa e sfacciata vitalità di Joe, capace di illuderla che il cinema moderno possa ancora ricercare il suo *charme* esotico e la sua sorpassata recitazione. L'uomo, in realtà, pur attratto a sua volta da ciò che Norma rappresenta, intende servirsi di lei e del suo nome per trovare una scorciatoia verso il successo.

La stabilità mentale dell'attrice subisce un duro colpo quando, nel goffo tentativo di tornare a recitare, scopre che i cinici produttori di Hollywood sono interessati più alla sua preziosa auto Isotta & Fraschini che a lei. Tornata a seppellirsi nel suo sontuoso mausoleo e resa vulnerabile dall'inatteso sentimento per Joe, che le ha fatto riscoprire il desiderio di essere amata ed adorata, non accetta il tradimento del giovane e non gli permette di abbandonarla.

L'inevitabile tragedia - peraltro preannunciata nel celeberrimo incipit del film - si consuma in un finale nel quale il melodramma si stempera nell'ironia. Solo così la vicenda non precipita nel sentimentalismo ma si eleva invece a lucido apologo e corrosivo atto di denuncia verso le regole del successo e dell'interesse economico, i cui meccanismi travolgono l'autenticità delle emozioni e la raffinatezza dell'arte.

Il sottofondo musicale di Waxman, strutturato come un rigoglioso poema sinfonico, coglie abilmente le nascoste geometrie dell'opera di Wilder. I commentatori di quest'opera spesso tirano in ballo Wagner e Strauss, sebbene l'ascolto delle pagine di *Sunset Boulevard* non rievochi solo le gravi e fosche



scritture drammatiche dei due grandi compositori tedeschi, ma anche la leggerezza lirica ed il soffuso fluire melodico dei balletti di Ciaikovsky, così come l'onirico tratteggio impressionista di Debussy.

Sul piano melodico Waxman delinea i suoi personaggi con levità e riguardo, li dipinge in modo puntuale, con temi che sono emblematici di come si può descrivere in musica la carta d'identità psicologica di un personaggio. La musica di Joe è una melodia che germoglia dal jazz, agile, frenetica, impaziente. Il tema di Norma è un tango stentoreo, ora affascinante, esotico, voluttuoso, ora improvvisamente ossessivo e quasi grottesco, con le sue subitane versioni in *habanera*. La partitura è generosa di moltissimi altri spunti melodici, che però restano dei semplici episodi descrittivi di fronte all'imponenza dominante dei due temi principali.

Non c'è nulla da fare: il nucleo vitale dell'intera opera, il segreto della sua bruciante passionalità è costituito proprio dal continuo abbracciarsi e respingersi delle due melodie di Joe e di Norma, in una successione inebriante di unioni e scioglimenti, proprio come l'equilibrio emotivo del film fa perno sul confronto tra i due protagonisti, affascinante e distruttivo a un tempo.

L'opera è ricca di episodi degni di menzione, a partire dal Preludio, movimentato da un fuoco gershwiniano: ci sono i primi esitanti approcci tra i due ("Norma Desmond"), l'immergersi di Joe nell'imbalsamato universo di Norma ("An Aging Actress", "Norma's Gallery"), il malinconico legame con i ricordi ("The Strange Garden", "Old Friends"), l'irridente ritorno alla frenesia di Hollywood ("Parading to Paramount", "De Mille's Compassion"), il grottesco e disperato gioco di seduzione inscenato da Norma per l'unico spettatore che conti veramente per lei ("The Showdown"), la spietata rivelazione delle vere intenzioni di Joe ("Farewell") e quindi la fatale e catastrofica conclusione ("Joe Walks Out"). Fino alla famosa sequenza finale della scala ("The Come

Back"), in cui il tema di Norma si gonfia di un esotismo assurdo, in una riproduzione distorta e quasi parodistica delle melodie che accompagnavano il cinema muto.

Come osserva Christopher Husted nel libretto del CD, per evitare che il succedersi dei temi rispecchi troppo la frammentarietà del montaggio del film (con risultati deprecabili non soltanto in termini di gradevolezza d'ascolto) Waxman mutua un espediente diffuso soprattutto nella composizione lirica, il cosiddetto *recitativo*, che consiste nel congiungere tra loro distinti nuclei tematici (eseguiti da numerosi strumenti)



Illustrazione di M.J. Peak per il CD *Sunset Boulevard*

mediante fuggevoli passaggi scritti per strumenti solisti, a volte semplici accordi, a volte indistinguibili linee melodiche, che scimmiettano l'andamento di una conversazione. In questo modo la pagina sinfonica si arricchisce di una fluidità e di una ricchezza timbrica che soddisfa sia quando si accompagna al film, sia nel momento in cui la si ascolta separata dalle immagini.

L'edizione Varèse di *Sunset Boulevard*, già di per sé così valida, si arricchisce di una ragione di apprezzamento in più: per la primissima volta viene proposto l'ascolto dell'inedita suite "Conversing Corpses", che nelle intenzioni degli autori avrebbe dovuto accompagnare la famosa e surreale scena introduttiva in cui il cadavere del povero Joe, trasportato all'obitorio, si mette a confrontare la propria tragica esperienza

con quelle degli altri corpi che affollano la sala mortuaria. La sequenza, improntata ad un greve umorismo nero, fu poi tagliata dalla versione definitiva del film dopo uno di quei famigerati *test screening* che già allora venivano compiuti per saggiare la potenzialità economica di una pellicola prossima al debutto. La scena fu ritenuta inadeguata rispetto al tenore del resto della trama, grottesca al punto di sfalsare il realismo e la drammaticità di quanto viene dopo.

Pur non avendola vista, l'ascolto della musica ideata per quella sequenza fa sorgere il dubbio che una simile valutazione possa aver fondamento.

L'inconsueta pagina scritta da Waxman, pur splendida (si è tentati di dire che la sua presenza giustifica già da sola l'acquisto del disco), evoca un'atmosfera che appare profondamente discordante dal tono del resto della partitura. Vi è un clima sospeso, plumbeo, incerto, la musica non assume un preciso tratteggio melodico, se si eccettua il trasfigurato apparire del tema di Joe nella parte finale della suite. Ascolto dopo ascolto, ci si convince che forse l'eliminazione di questa sequenza iniziale potrebbe davvero aver rafforzato l'impatto emotivo del racconto di Wilder ed arricchito il dramma che

segue di ben altra aggressività.

In conclusione il *Sunset Boulevard* della Varèse è un disco prezioso, un'esperienza d'ascolto appagante sotto tutti i profili, un prodotto che tradisce un autentico atto di amore nei confronti del cinema e dei suoi artisti più rappresentativi: prova ne sia il libretto arricchito da commenti accurati e competenti, da numerose fotografie e dalle splendide illustrazioni appositamente dipinte dal pittore Matthew Joseph Peak, persino da un omaggio di alcuni anni fa scritto da Billy Wilder in onore dell'amico scomparso: è triste e paradossale che lo stesso Wilder, morto il 27 marzo 2002 a 96 anni di età, per pochi mesi soltanto non abbia potuto assistere all'uscita dell'attesa prima edizione discografica di questa indimenticabile partitura.

Gianni Bergamino



Franz Waxman
Sunset Boulevard
(Viale del tramonto) - 1950

Varèse Sarabande 302 066 316 2
25 brani (24 + 1 bonus track)
durata totale: 69'41"



Risorse Web - Informazioni in rete

www.franzwaxman.com

Sito ufficiale gestito da John W. Waxman, figlio del grande compositore, responsabile inoltre della gestione dei diritti sulle partiture.

Un filosofo musicista

Un viaggio nelle esperienze musicali di Riccardo Giagni, compositore delle ultime due pellicole di Bellocchio: *L'ora di religione* e *Buongiorno, notte* di Gabrielle Lucontonio

L'attesa era spasmodica e non ha deluso le aspettative. All'ultima Mostra del Cinema di Venezia, la stampa internazionale ha applaudito a lungo *Buongiorno, notte* l'intensa, politica ed essenziale, ultima opera cinematografica di Marco Bellocchio.

Da *L'ora di religione*, si sa che il regista piacentino è tornato ad essere l'immenso autore che ci aveva turbato ed impressionato con film del calibro de *I pugni in tasca* o *Sbatti il mostro in prima pagina*.

Il sequestro Moro, visto dall'interno proprio da quei brigatisti (con le loro psicologie messe in primo piano) che volevano rivoluzionare il sistema e la società italiana, è questa la trama di *Buongiorno, notte*. Ad aiutare Bellocchio in quest'impresa, un cast d'eccezione, nel quale spiccano l'intelligente e sensibile Luigi Lo Cascio (*La meglio gioventù, Il più bel giorno della mia vita*) e la brava Maya Sansa (*La balia, La meglio gioventù*).

Per un film così drammatico una colonna sonora di forte impatto, firmata dal musicista Riccardo Giagni, compositore di musica applicata al cinema e ai documentari, produttore di musica leggera, professore e animatore di trasmissioni radiofoniche. Nelle sue colonne sonore, l'autore utilizza musiche già composte, che appartengono ad altre culture e situazioni, e le abbina a brani ideati per l'occasione, per creare qualcosa di nuovo. Il risultato è stato notevole per *L'ora di religione*, lo è ancora di più per *Buongiorno, notte*.

Un incontro proficuo è stato quello che abbiamo avuto nella città lagunare con il compositore Riccardo Giagni.

Lei è laureato in filosofia. Come si possono conciliare questo genere di studi con la passione per la musica?

Ho da sempre una doppia passione: amo riflettere sul pensiero e sui suoni. I miei studi di filosofia sono stati utili a quelli musicali, e viceversa. C'è un rapporto tra le due cose, a tal punto che, per la mia tesi di laurea, ho studiato alcuni fenomeni legati all'idea di suono e alle culture tradizionali, etniche. Si tratta quindi di una tesi in cui una parte era legata alla filosofia del linguaggio e un'altra alla musicologia. La mia formazione musicale più autentica è, ad ogni modo, di natura filosofica: l'attenzione ai suoni come forme simboliche, al loro ruolo nella vita quotidiana, appartiene alla mia personalità, e questo già dall'inizio degli anni '70.

Lei ha studiato al Conservatorio...

Ho studiato a L'Aquila, con il maestro Paolo Renosto, armonia e composizione,

ma non mi sono mai diplomato. Le sue lezioni sono state importanti, perché mi hanno fatto capire cos'è una partitura, un'orchestra, la composizione. I miei studi musicali mi hanno deluso. C'era un'ostilità assoluta nei confronti delle persone che non rispettavano le convenzioni. Gli insegnanti più conservatori finivano il programma di studio con Beethoven, solo in rari casi si proseguiva fino a Brahms; a sinistra, c'era solo Darmstadt che contava. In pratica, non si scrivevano musiche interessanti. Paolo Renosto diceva: "Per comporre, bisogna utilizzare il totale cromatico." Di conseguenza, gli allievi di Renosto scrivevano come lui diceva. Per uno spirito libero, è una cosa difficile da accettare...



Riccardo Giagni

Come si può passare dal Conservatorio alla musica leggera?

Non potevo essere mantenuto negli studi, ho perso mio padre giovanissimo. La musica leggera mi permetteva di lavorare e di guadagnare il denaro che mi era necessario per vivere. Del resto, l'ambiente della musica leggera italiana verso la metà degli anni '70 era piuttosto interessante, sicuramente molto più di adesso.

Qual è stata la sua prima esperienza come compositore di musica applicata?

Ho iniziato scrivendo soprattutto musiche per documentari storici, sociali e naturalistici. In alcuni casi, ho utilizzato delle musiche originali, composte per l'occasione e di repertorio. Nel 1984 ho lavorato, quasi per caso, alla colonna sonora di un film di Luciano Odorisio, con i Matia Bazar. Nel 1987 ho realizzato la colonna sonora del primo film di Massimo Costa, ho scritto la musica di una canzone e ho chiesto a Peter Hammill di scriverne il testo. Per quel che riguarda i documentari, ho lavorato con

numerosi registi: Guido Chiesa, Mimmo Calopresti e Carlo Lizzani. Con quest'ultimo abbiamo realizzato un documentario per l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, che si intitolava *Diario del '900*. Con Calopresti ho lavorato ad un bellissimo documentario sull'anno 1943, che si intitolava *La scelta*.

Come ha conosciuto Marco Bellocchio?

Nel 1996 Carlo Crivelli mi ha chiesto di aiutarlo perché non poteva occuparsi di un documentario di Marco Bellocchio. *Sogni infranti*, questo è il titolo della pellicola sugli ideali dei rivoluzionari italiani. Marco intervistava numerosi testimoni con il commento di musiche di repertorio: ho scelto un brano degli Area, un altro di Arvo Pärt, una musica composta da Crivelli per un altro film e composizioni originali del sottoscritto. A Bellocchio è piaciuto utilizzare musiche di repertorio. Nel 1998 abbiamo realizzato *La religione della storia*, un progetto nel quale si sono utilizzati solo immagini di archivio, e io ho lavorato nello stesso modo. Prima di girare *L'ora di religione*, Bellocchio mi ha chiamato per alcuni consigli musicali, dicendomi: "Ho pensato di vestire di musica questo film, aiutandomi con il repertorio dell'opera lirica". Ho fatto una ricerca, ho lavorato sull'opera, ho trovato dei brani per manipolarli e investirli di un suono diverso.

Perché ha scelto di includere musica armena?

Marco mi ha parlato della festa all'inizio del film, e aveva pensato a una suora orientale che cantasse l'"Ave Maria" di Schubert. Mi sembrava una scelta un po' troppo convenzionale, mentre la festa da lui immaginata non lo era affatto: vi si mescolavano uomini d'affari, monarchici, preti. Ho pensato ad una canzone armena, molto antica, strana... Un canto d'amore, così misterioso è diventato un tema/non tema. E' una donna che si dichiara ad un uomo. E' un'idea che mi piace molto, e che in fondo appartiene anche al mondo di Bellocchio, ed è in linea con la poetica musicale di Carlo Crivelli, che ha realizzato molte delle colonne sonore dei suoi film precedenti (*Diavolo in corpo, La condanna, Il principe di Homburg, La balia*).

Lei ha anche utilizzato brani di repertorio senza realizzare nessun arrangiamento.

Si potrebbe parlare molto a lungo dell'utilizzo delle musiche non originali nel



contesto di un film. Per quel che riguarda *L'ora di religione*, la scelta di musiche di repertorio, classico o contemporaneo, risponde alla ricerca di una coerenza immediata, pragmatica, tra ciò che si vede nel film e quello che ascoltiamo. Sono ovviamente molto più interessato alla coerenza che si situa al livello simbolico: in diversi momenti del film la musica diventa 'segnale', spesso ambiguo. Quando Ernesto abbraccia il fratello assassino e bestemmiatore, c'è un'intenzione simbolica. Si sente allora l'inizio del "Depart in Peace" di John Tavener: è un modo di evocare simbolicamente la pietà umana. L'utilizzo di "Che cossè l'amor" di Vinicio Capossela all'inizio della scena della festa è stata una felice intuizione di Francesca Calvelli, la montatrice del film (e compagna di Marco Bellocchio nella vita).

Lei insegna all'Università di Lecce...

Questa lavoro mi ha subito sedotto. Tengo un corso generale sulla storia della musica applicata e uno monografico, che cambia ogni anno. Ad esempio, qualche anno fa ho tenuto un corso sull'idea della voce nel cinema. Quella cantata, ma anche quella parlata. La voce fuori campo m'interessa. Nei miei corsi non considero solo il fatto musicale, ma lavoro più in generale sull'idea del suono cinematografico. Insegno alla facoltà di Beni Culturali, che esiste da meno di dieci anni e i cui

laureati trovano poi impiego generalmente nelle diverse istituzioni dello Stato che si occupano di musica e arti visive.



Maya Sansa in *Buongiorno, notte*

Come ha lavorato a *Buongiorno, notte*, il nuovo film di Marco Bellocchio in concorso a Venezia?

La prima cosa da dire è che si è trattato di un'esperienza esaltante. Il film è molto bello e strano, con tutto quell'oscillare tra sogno, fantasia, realtà storica ed effettuale. La mia musica, in più di qualche misura, tende a seguire questa logica interna al film che mira a spezzare – ma con dolcezza – i confini tra dimensione onirica e riflessione più o meno realistica sulla Storia e sui suoi riverberi, sulle esistenze personali degli

individui. Rispetto all'*Ora di religione* (con cui peraltro il film ha più di un punto di contatto, anche musicalmente) è stato un lavoro assai più corale, sotto tutti i punti di vista. Tra Bellocchio, Francesca Calvelli (che ha montato il film) e il sottoscritto il lavoro sul suono è stato interamente condiviso, nel senso più alto e sperimentale del termine: tanti i suggerimenti, le discussioni, le proposte, talvolta i compromessi. Alla fine, il risultato è una partitura complessa come il film stesso, ricca di spunti molto eterogenei: vi convivono allegramente e un po' misteriosamente Franz Schubert e i Pink Floyd, i cori dell'Armata Rossa e la musica contemporanea di Alexandre Knaifel, oltre a diversi spunti musicali composti appositamente da me. Siamo tutti molto contenti di come "suona" questo nuovo incantevole progetto bellocchiano...

Ha un altro film presentato a Venezia...

Nella sezione 'Nuovi Territori', presentiamo con Paola Gandolfi, Francesca Ravello ed Elena Chiesa, un breve video d'animazione, che s'intitola *La recherche de ma mère*, con le bellissime immagini pittoriche in movimento di Paola e una mia musica composta per l'occasione. E' un lavoro affascinante di cui vado molto orgoglioso: anche qui ci si è dato appuntamento sul crinale dell'inconscio e si è arrivati insieme in orario, almeno così mi pare.

L'ora di Bellocchio

Marco Bellocchio: sicuramente uno dei registi italiani più stimati, uno dei più bravi della sua generazione, ma che raramente è riuscito ad ottenere, allo stesso momento, i favori della critica cinematografica e del pubblico. Lodato dalla prima, veniva spesso ignorato dal secondo. Con *L'ora di religione*, la situazione è cambiata. Compatto ed intelligente, è uno dei migliori film italiani realizzati negli ultimi dieci anni. Un piccolo grande capolavoro. Una giusta miscela tra regia, musica e recitazione (il magnifico Sergio Castellitto).

Nel suo film Bellocchio presenta un universo complesso ed iconoclasta. Troviamo non solo preti e diversi membri della gerarchia ecclesiastica, ma anche degli affaristi, dei monarchici, delle persone che considerano la religione un buon investimento per il futuro (e non si parla solo di Paradiso). Un universo del genere non poteva essere accompagnato da una musica semplice o sciropposa, ma richiedeva una colonna sonora imprevedibile e sconcertante.

"La ricerca della musica in realtà era iniziata con Riccardo Giagni, ancor prima delle riprese, per un dettaglio musicale che poi è diventato addirittura il tema centrale e cioè il canto dell'antica tradizione armena che attraversa e caratterizza un po' tutta la trama, a partire dalla scena della festa: si

tratta di *Ojakhum*, la 'canzone del focolare'", dichiara il regista.

Il compositore-musicologo Riccardo Giagni nel film *L'ora di religione* ama abbinare musica di repertorio a quelle originali: è il caso del sopraccitato canto "Ojakhum" (della durata di 9' e 56").

Tra gli altri brani la canzone di Vinicio Capossela "Che cossè l'amor", "Psalm 23" di Giya Kancheli, il "Moderato del Quartetto per archi n° 3" di Peteris Vasks, "Musica Celestis" di Aaron Jay Kemis, "Tears of the Angels" di John Tavener, e tre brani composti da Riccardo Giagni: "L'ora di religione" (traccia 1 e 9) e "Shoror" (in collaborazione con il tastierista Danilo Cherni).

Il risultato è una colonna sonora emozionante, che abbina brani diversi tra di loro ed è malgrado tutto coerente, come l'eroe del film, che riesce a mantenere la

propria identità nel seno di una vera e propria congiura.

"Non si troveranno nel CD i violenti strappi sinfonici ("Harmonielehere" di John Adams), che segnalavano a più riprese l'attesa e l'ingresso della composita compagna nelle stanze vaticane dell'udienza. Neppure quella sciolta di luce sonora ("Depart in Peace", dell'inglese John Tavener) che sottolineava l'abbraccio improvviso tra Ernesto Picciafuoco e il fratello pazzo e bestemmiatore.

Vi si potrà ascoltare un brano ("Shoror") pensato per i titoli di testa e subito perso per strada assieme ai titoli stessi, sistemati in coda al film", dice Riccardo Giagni. Scopriamo quindi questo CD, pubblicato con più di un anno di ritardo rispetto all'uscita del film in sala.

Gabrielle Lucantonio



Riccardo Giagni L'ora di religione - 2003

Rai Trade CRT 301
9 brani (2 canzoni + 7 di commento)
durata totale: 47'20"



Hulk!

L'incredibile Elfman: una partitura in verde

E' gigante, è verde ed è molto arrabbiato. Altri non può essere se non l'incredibile Hulk, il celebre personaggio a fumetti della Marvel, nato dalla fervida immaginazione di Stan Lee e Jack Kirby. Il Golia Verde debutta sul grande schermo in una massiccia produzione della Universal Pictures e della Marvel Entertainment, nella speranza di replicare l'enorme successo dei recenti adattamenti cinematografici di *Spider-Man* e *X-Men*. Nel tentativo di realizzare un film che deviasse un po' dal solito approccio hollywoodiano malato di gigantismo, la produzione ha pensato di affidare la regia a una personalità "artistica" come Ang Lee, professionista quanto basta per garantire una solida confezione, ma anche sufficientemente "autore" (passateci il termine...) per conferire quella dose di presunta "artisticità" al film.

Le cure musicali della pellicola sono state affidate al celebre Danny Elfman, compositore ormai abbonato a questo genere di produzioni supereroistiche. In verità, Ang Lee aveva originariamente scelto come autore delle musiche il suo collaboratore abituale, Mychael Danna. Il musicista canadese aveva già scritto e registrato buona parte della sua partitura, quando la produzione, sentito il risultato, ha deciso di licenziare Danna e di sostituirlo con un autore decisamente più "idoneo" e con cui andare sul sicuro. Chiamato letteralmente all'ultimo istante, Elfman si è infatti ritrovato a scrivere e registrare una partitura di oltre 100 minuti in tempo record (37 giorni!), incontrando tra l'altro non poche resistenze e attriti artistici con Ang Lee, che non voleva assolutamente rimpiazzare il "suo" Danna. Questo retroscena è importante ai fini della recensione, poiché crediamo che, in qualche modo, il risultato né abbia risentito.

Elfman consegna una colonna sonora solida, robusta e "monstre", dove ovviamente ottoni e percussioni - coadiuvati da un tappeto di suoni elettronici inusuali - primeggiano ("Prologue") come giustamente ci si aspetterebbe dalla musica di un film del genere. Decisamente imprevedibile è invece lo



La versione CGI di Hulk (Eric Bana)

stile etnico, dominato da influenze della *world music*, che permea tutta la score. Vocalizzi arabeggianti, timbri stranianti del *duduk* (strumento a fiato d'origine armena) e ritmiche marcate dalle *tablas* e *congas*, appaiono frequentemente. L'approccio, mutuato dalla partitura rifiutata di Mychael Danna di cui Ang Lee evidentemente aveva nostalgia, sembra tuttavia fuori luogo e forzato senza un solido e reale gancio con il film che commenta. Brani come "Captured" o "Hulk's Freedom" sono interessanti nel loro gioco di commistione tra orchestra ed elementi più estranei, ma non riescono a convincere del tutto proprio per via di queste forzature "etniche", che ormai stanno diventando un cliché logoro anche nella musica da film.

Elfman poi mostra i muscoli nei brani d'azione ("Hulk Out", "...Making Me Angry", "Hounds of Hell", "The Lake Battle"), dove il lavoro di intreccio sulla timbrica è raffinato, ricco di dissonanze e di sperimentalismi, ma che a volte eccede un po' troppo in soluzioni pompieristiche. Dove Elfman appare più convincente e originale è nelle pur brevi parentesi liriche: "Betty's Dream", "Gentle Giant" e "The Truth Revealed". Sono brani dalla compostezza quasi cameristica, su cui spiccano degli interessanti assoli di flauto

basso. Stupisce anche l'assenza di un tema musicale riconoscibile associato al gigante verde. Invece di una melodia vera e propria, Elfman gli lega un breve inciso - con evidenti echi herrmanniani - di sei note discendenti, spesso suonate dai flauti, su cui crescono in contrappunto una serie di drammatici accordi in minore degli ottoni ("Main Titles"). Elfman è da sempre più interessato al colore e alla tessitura che non a facili soluzioni melodiche, e questo è certamente un pregio.

In conclusione, *Hulk* è una partitura di routine per un compositore del talento di Danny Elfman, che forse comincia ad essere un po' stanco di mettere in musica le gesta dei supereroi. Certo, le condizioni in cui il musicista si è trovato ad operare non erano certamente ideali e, da questo punto di vista, il risultato è comunque notevole, soprattutto se ascoltato insieme alle immagini che commenta (benchè le influenze mediorientali rimangano, a mio avviso, del tutto fuori luogo anche in tal caso). Se Elfman avesse avuto più tempo e più libertà creativa a sua disposizione avrebbe certamente realizzato una partitura ben più interessante.

Attendiamo con ansia il suo prossimo lavoro con Tim Burton, *Big Fish*, in uscita l'anno venturo.

Maurizio Caschetto



Danny Elfman Hulk - (id., 2003)

Decca/Universal 80000633-02
19 brani (1 canzone + 18 di commento)
durata totale: 63'50"





Varèse Sarabande

25 anni di grande musica

Come celebrare un anniversario importante: 25 anni di musica da film edita da una delle prime case discografiche specializzate in colonne sonore? Con una grande raccolta su quattro CD di oltre cinque ore di musica tratte dall'immenso patrimonio delle partiture cinematografiche! Ottanta colonne sonore originali e riarrangiate di sessanta compositori che non mancheranno di allettare anche il più smaliziato collezionista, ad un prezzo invidiabile di 20 dollari circa e acquistabile (per chi è pratico di Internet e carte di credito) sul sito ufficiale della Varèse Sarabande.

Una raccolta che l'etichetta dal famoso logo color cremisi e bianco dedica a tutti i più grandi compositori della Settima Arte, ed anche a quelli meno conosciuti, per fare scoprire o apprezzare nuovamente indimenticabili gemme musicali del cinema e della televisione: titoli di testa o di coda da film baciati dall'Oscar quali *A spasso con Daisy* (Hans Zimmer) e *Uomini veri* (Bill Conti), temi fantascientifici, ormai entrati nel mito, come la "Imperial March" (sotto la direzione di Charles Gerhardt) scritta da

John Williams per *L'impero colpisce ancora*.

Partiture da film realizzate durante gli ultimi 25 anni, ma che comprendono anche vecchi classici intramontabili della Golden Age, da Alex North (*Cleopatra*), a Bernard Herrmann (*La donna che visse due volte*) e Franz Waxman (*Viale del tramonto*). L'unica nota dolente di questo tipo di raccolte è la logica della sequenza dei brani scelti (si inizia con *L'uomo del fiume nevosio* di Bruce Rowland e si finisce con *Shrek* di Harry Gregson-Williams e John Powell), davvero senza capo né coda.

Il primo e il terzo CD sembrano avere una matrice d'azione e d'avventura più marcata (*Venti di guerra*, *RoboCop*, *Il corvo*, *Blade*); il secondo, invece, è maggiormente orientato verso commenti più distesi e romantici (*Il padre della sposa*, *Un amore tutto suo*, *Il giardino segreto*); e infine c'è il quarto, in cui predominano le colonne sonore più recenti (*Lontano dal Paradiso*, *L'era glaciale*, *The Score*, *Fuori in 60 secondi*). Alcuni brani sembrano avere qualche tipo di relazione: *Abyss* di Alan Silvestri seguito a ruota da *Brainstorm* - *Generazione*

elettronica di James Horner, mentre altri sono completamente distanti l'uno dall'altro, come *Il sesto senso* di James Newton Howard e *Xena - La principessa guerriera* di Joseph LoDuca.

Ci sono poche partiture inedite e tante esclusioni, come Morricone e Goldenthal (anche se è già disponibile l'album "Varèse Sarabande: a 25th Anniversary Celebration Volume 2" che rimedia alla omissioni del primo volume, e che presto recensiremo), ma c'è un brano dal film *Lontano dal passato* che è una vera chicca: un "Main Title" dal sapore vagamente carnevalesco dominato da un tema dolcissimo composto da Jerry Goldsmith.

Un gran bel regalo, quello della Varèse Sarabande, che ci permette di godere di una pletora di magnifici temi: dalla magniloquenza di *Air Force One* (Goldsmith), alla tenerezza de *Il mio piede sinistro* (Bernstein), passando per le atmosfere ironiche di *Pee Wee's Big Adventure* (Elfman), nostalgiche di *La voce dell'amore* (Eidelman) e sensuali di *L'amore infedele* (Kaczmarek).

Massimo Privitera



Artisti Vari

Varèse Sarabande: A 25th Anniversary Celebration - (2003)

Varèse Sarabande 302 066 460 2



Disco 1: 21 brani - Durata: 75'49"

1. The Man from Snowy River (Bruce Rowland)
2. The Winds of War (Bob Cobert)
3. Blue Velvet (Angelo Badalamenti)
4. Witness (Maurice Jarre)
5. Raising Arizona (Carter Burwell)
6. Pee Wee's Big Adventure (Danny Elfman)
7. Halloween (John Carpenter)
8. A Nightmare On Elm Street (Charles Bernstein)
9. The Fly (Howard Shore)
10. RoboCop (Basil Poledouris)
11. The Empire Strikes Back (John Williams)
12. The Right Stuff (Bill Conti)
13. The Final Conflict (Jerry Goldsmith)
14. The Abyss (Alan Silvestri)
15. Brainstorm (James Horner)
16. Peggy Sue Got Married (John Barry)
17. My Left Foot (Elmer Bernstein)
18. The Dead (Alex North)
19. Stanley & Iris (John Williams)
20. The Milagro Beanfield War (Dave Grusin)
21. Driving Miss Daisy (Hans Zimmer)

Disco 2: 20 brani - Durata: 74'58"

1. Steel Magnolias (Georges Delerue)
2. Unforgiven (Lennie Niehaus and Clint Eastwood)
3. Raggedy Man (Jerry Goldsmith)
4. The Grifters (Elmer Bernstein)
5. Green Card (Hans Zimmer)
6. City Slickers (Marc Shaiman)
7. Father Of The Bride (Alan Silvestri)
8. While You Were Sleeping (Randy Edelman)
9. Babe (Nigel Westlake)
10. The Adventures Of The Great Mouse Detective (Henry Mancini)
11. The Adventures of Robin Hood (Erich Wolfgang Korngold)
12. The Young Indiana Jones Chronicles (Laurence Rosenthal)
13. The Secret Garden (Zbigniew Preisner)
14. A Little Princess (Patrick Doyle)
15. Rudy (Jerry Goldsmith)
16. Iron Will (Joel McNeely)
17. Memphis Belle (George Fenton)
18. Eye Of The Needle (Miklós Rózsa)
19. Total Recall (Jerry Goldsmith)
20. Back To The Future Part III (Alan Silvestri)

Disco 3: 20 brani - Durata: 75'58"

1. To Die For (Danny Elfman)
2. The Player (Thomas Newman)
3. Black Robe (Georges Delerue)
4. Medicine Man (Jerry Goldsmith)
5. 2001 (Alex North)
6. Star Wars: Shadows Of The Empire (Joel McNeely)
7. The Crow (Graeme Revell)
8. Blade (Mark Isham)
9. The Omen (Jerry Goldsmith)
10. Vertigo (Bernard Herrmann)
11. Scream (Marco Beltrami)
12. The Sixth Sense (James Newton Howard)
13. Xena: Warrior Princess (Joseph LoDuca)
14. Air Force One (Jerry Goldsmith)
15. Starship Troopers (Basil Poledouris)
16. The Matrix (Don Davis)
17. The Iron Giant (Michael Kamen)
18. You've Got Mail (George Fenton)
19. A Little Romance (Georges Delerue)
20. Pleasantville (Randy Newman)

Disco 4: 23 brani - Durata: 76'25"

1. Sunset Boulevard (Franz Waxman)
2. L.A. Confidential (Jerry Goldsmith)
3. Rounders (Christopher Young)
4. The Score (Howard Shore)
5. The Replacements (John Debney)
6. Gone In 60 Seconds (Trevor Rabin)
7. The Bourne Identity (John Powell)
8. Rush Hour 2 (Lalo Schiffrin)
9. XXX (Randy Edelman)
10. Die Hard (Michael Kamen)
11. The Last of the Mohicans (Trevor Jones)
12. Moby Dick (Christopher Gordon)
13. The Mists Of Avalon (Lee Holdridge)
14. Cleopatra (Alex North)
15. Life As A House (Mark Isham)
16. Emma (Rachel Portman)
17. In The Bedroom (Thomas Newman)
18. Cast Away (Alan Silvestri)
19. One True Thing (Cliff Eidelman)
20. Unfaithful (Jan A.P. Kaczmarek)
21. Far From Heaven (Elmer Bernstein)
22. Ice Age (David Newman)
23. Shrek (Harry Gregson-Williams and John Powell)

Spirited Away

La sinfonia incantata di Hisaishi

Il poetico ed eccentrico cinema d'animazione di Hayao Miyazaki sta finalmente trovando un pubblico ed un riscontro favorevole anche in Europa e negli Stati Uniti. Considerato in patria con la stessa devozione che gli americani hanno per Walt Disney, il regista nipponico ha realizzato film (ricordiamo almeno *Lupin III - Il castello di Cagliostro*, *Porco rosso*, *Laputa* e *La principessa Mononoke*) che si sono sempre contraddistinti per un grado di maturità e di artisticità che generalmente, nel mondo occidentale, non sono mai associati all'idea generale di "cartone animato".

La sua ultima fatica, *La città incantata*, si è ritrovata inoltre ad avere un inaspettato successo critico fuori dai confini nipponici, arrivando addirittura a vincere l'Orso d'Oro come 'Miglior Film' all'edizione 2002 del Festival di Berlino. Il premio ha spianato così la strada anche ad un inedito successo commerciale mondiale, culminando infine nella vittoria agli Oscar 2002 nella neonata categoria 'Miglior Film d'Animazione', battendo in casa il gigante americano, la Walt Disney Company (che comunque detiene i diritti di distribuzione ed home video per gli USA dei film dello Studio Ghibli; negli States infatti la pellicola è uscita con la dicitura 'Walt Disney Pictures Presents').

La trama, appassionata e avvincente, narra la storia della piccola Chihiro e del suo viaggio fantastico in una città nella quale si ritrova catapultata magicamente. Un mondo pieno di insidie, streghe malvagie, bebè giganteschi, animali grotteschi, fantasmi e strane creature nel quale Chihiro si ritrova intrappolata e dal quale deve salvare i genitori, trasformati per uno strano incantesimo in due maiali. Alla piccola occorrerà tutto il sangue freddo e la fiducia in se stessa per uscire vittoriosa da questo incubo.

Al di là degli ovvi rimandi a classici della letteratura occidentale quali *Alice*

nel paese delle meraviglie e *Il mago di Oz*, il film è davvero unico e singolare, ricco di invenzioni visive straordinarie e di una poetica molto toccante. La sensibilità che Miyazaki infonde alle proprie storie regala al disegno animato una dimensione nuova (almeno per il pubblico occidentale), vitale e finalmente adulta, scevra da tutto il corollario di 'carinerie' a cui tanto cinema disneyano ci ha abituati.

La città incantata vede nel ruolo di compositore il fido compagno musicale di Miyazaki, Joe Hisaishi. Il musicista nipponico è uno dei collaboratori-chiave del regista, senza dubbio colui che è riuscito meglio di chiunque altro a tradurre in musica i suoi meravigliosi mondi visivi. Questa ultima collaborazione poi è davvero notevole per molti aspetti. L'impianto della partitura di Hisaishi è rigorosamente orchestrale, sinfonico e curiosamente "occidentale". Il compositore - collaboratore anche di Takeshi Kitano - trova in questo film l'occasione per sfoderare tutto il proprio talento melodico.

Già dalle battute d'apertura ("One Summer's Day...") ci imbattiamo, dopo una breve introduzione ritmica pentatonica memore di Ryuichi Sakamoto, in una dolce e cantilenante melodia eseguita dal pianoforte (dallo stesso Hisaishi, che è anche direttore alla testa della pregevole New Japan Philharmonic), che poi si rivelerà essere il tema principale del film. Il tono e l'atmosfera non sono quelli che abitualmente si sentono nelle colonne sonore dei film d'animazione.

Anche i brani seguenti ("The Empty Restaurant", "Nighttime Coming") confermano questa impressione, e ci rivelano l'abilità dello Hisaishi orchestra-tore, attraverso un impiego davvero massiccio della compagine strumentale, che passa da virtuosi pizzicati degli archi a robusti interventi degli ottoni. "Sootballs" è una pagina dal gusto prokofieviano, soprattutto per il bell'intreccio tra legni, tuba e pianoforte, oltre che per la

divertente invenzione melodica a mo' di marce.

In "Procession of the Gods" possiamo invece sentire gli echi e gli influssi tipici della musica di matrice orientale, in cui una serie di tipici strumenti etnici si integrano nell'ampia tessitura orchestrale. In "Yubaba" ascoltiamo invece una serie di minacciose progressioni armoniche alternate a brevi momenti atonali. La dolce e malinconica cantilena del tema principale ritorna in "Day of the River", dialogando con garbo schumanniano tra archi, legni e pianoforte. La ricca tavolozza di Hisaishi passa dunque con estrema disinvoltura tra momenti lirici sospesi ("The House at Swamp Bottom"), pagine dissonanti e sperimentali ("Kaonashi"), richiami alla tradizione musicale nipponica ("The Stink God"), corruschi momenti d'azione ("Sen's Courage") e rigogliose aperture orchestrali. Di quest'ultima ne è ottimo esempio il brano "Reprise" dove viene presentato un nuovo, arioso tema in cui la costruzione melodico-armonica, certamente non a caso, ha non poche similitudini con la celeberrima "Over The Rainbow" de *Il mago di Oz*.

Il trascinate tema raggiunge il suo apice in un pieno sinfonico di marca williamsiana, lasciando solo il rammarico che questa invenzione musicale non trovi altro spazio nel resto della colonna sonora. L'apice della partitura, comunque, è nel brano "The Sixth Station", una straordinaria pagina rarefatta per archi e pianoforte, in cui Hisaishi sfodera una commovente sensibilità per una sequenza dominata solo dalle malinconiche immagini di Miyazaki e dalla sua musica. Un binomio davvero straordinario, che ha la forza suggestiva ed evocativa del cinema migliore.

Grazie a *La città incantata* dunque possiamo ammirare, oltre alla bellezza delle immagini di Miyazaki, anche la notevole perizia musicale di Joe Hisaishi.

Maurizio Caschetto



Joe Hisaishi
Spirited Away
Sen To Chihiro No Kamikakushi
 (La città incantata - 2002)

Milan/Warner International Music 5050466 3086 2 7
 21 brani - durata totale: 59'58"



Risorse Web - Informazioni in rete

<http://www.joehisaishi.com>

Il bel sito ufficiale del compositore.

NB: Per accedere alla sezione Fan Club è necessario saper leggere in ideogrammi...



The Omen

Un presagio da Oscar

Quando nel 1976 Jerry Goldsmith iniziava la partitura musicale de *Il presagio*, la sua bacchetta aveva già addomesticato gli aridi territori del western (*Solo sotto le stelle*, *L'ora delle pistole*), le piaghe esistenziali della fantascienza (*Il pianeta delle scimmie*) e le contraddizioni belliche del War Movie (*Patton generale d'acciaio*, *Tora! Tora! Tora!*).

Nel film di Richard Donner, incentrato sulle traversie di un'altolocata famiglia travolta dall'adozione dell'anticristo, Goldsmith deve aver letto la possibilità di sviluppare una componente orrorifica sempre latente nelle sue precedenti opere, concretizzando la non indifferente affinità del suo linguaggio musicale al progetto con una partitura che tutt'oggi – oltre a rappresentare sbalorditivamente l'unico premio Oscar conferito al compositore losangelino – stenta a trovare degni competitori nel genere.

Lo score redatto in sei settimane da Goldsmith per le demoniache scorribande del giovane Damien è infatti un Requiem per coro e orchestra (nella fattispecie la National Philharmonic affidata alle sapienti mani di Lionel Newman) senza precedenti cinematografici, in grado, soprattutto grazie all'ormai popolarissimo tema "Ave Satani", di accrescere sapientemente l'efficacia del film tanto da trascenderlo e diventare negli anni uno standard di riferimento per il filone horror.

La Deluxe Edition preparata dalla Varèse in occasione del 25° Anniversario del lungometraggio rende giustizia alla colonna sonora, aggiungendo sette brani inediti rispetto alla riedizione del 1990 e confermando, alla luce di un ascolto quasi integrale dell'opera, come l'Academy non abbia premiato semplicemente un "bel tema" ma un componimento denso e ampiamente strutturato.

Concesso il dovuto plauso all'"Ave

Satani" d'apertura – una marcia con recitativo in latino vagamente gregoriano dall'incedere marziale sempre più accresciuto dal progressivo ingrandimento e crescendo strumentale – ci si imbatte subito, in "The New Ambassador", nel secondo tema portante, associato al nucleo familiare protagonista della vicenda filmica e l'evolvere dello score dichiara rapidamente una dialettica fondamentale tra questi primi materiali tematici. Nella



L'inquietante protagonista de *Il presagio*

loro palese diversità i due brani restituiscono musicalmente il conflitto fotografico tra la diabolica negatività del bambino e la prosperosa, pacifica vita familiare dei coniugi Thorn, esemplificata nel candore e nella semplicità della madre: tanto è agghiacciante, imperativo e staccato l'"Ave Satani" tanto è avvolgente, pastorale e legato il secondo tema.

Su questa intelaiatura tematica Goldsmith costruisce un preciso dialogo

tra i due motivi, chiamati a confrontarsi di volta in volta l'uno nelle caratteristiche armoniche e strumentali dell'altro – un accostamento chiaramente e volutamente sbilanciato a favore del tema malefico, che nell'arco della narrazione letteralmente decompone la giovialità della sua controparte. Si veda l'ancora moderato "On This Night", l'avvicendamento orchestrale e melodico in "A Doctor Please" (con i fiati impegnati ad addolcire l'inciso pianistico alla base della marcia satanica) fino al definitivo sopravvento del Male in "A Sad Message".

In realtà a primeggiare non è il vero e proprio "Ave Satani" bensì un suo più plastico sviluppo, una figura fortemente sincopata, dominata dai beffardi violini e dai massicci interventi pianistici che Goldsmith presenta in "Broken Vows", espande con notevole efficacia in "The Killer Storm" e congeda in "The Altar", dopo un trattamento semi-dodecafonico per "The Demise of Mrs. Baylock".

La partitura sembra concludersi circolarmente con un'ultima esposizione dell'iniziale "Ave Satani" ma "The Altar", come si deduce dalle esaustive note di Robert Townson, è una versione alternativa a quella usata nel montaggio definitivo. Infine, eccezionale l'uso del coro: Goldsmith utilizza i ventiquattro coristi a disposizione in tutti i registri possibili, dai sussurri in "The Dogs Attack" ai deliranti acuti nella sequenza della morte di Padre Brennan.

Chiude l'album "The Piper Dreams", poco ispirata trasposizione canora del tema principale ad opera della seconda moglie del compositore, Carol. Una nota debole che di certo non scalfisce le altre ben più ispirate, impegnate a consegnare alla storia del mezzo una pietra miliare imprescindibile.

Giuliano Tomassacci



Jerry Goldsmith The Omen – Deluxe Edition (*Il presagio*, 1976)

Varèse Sarabande VSD-6288
20 brani
durata totale: 48'29"



Far from Heaven

La seconda giovinezza di Elmer Bernstein

Benché il film risalga ormai a quasi un anno fa, vogliamo comunque presentare ai lettori la recensione della colonna sonora di *Lontano dal paradiso* (Far From Heaven, 2002) poiché riteniamo che si tratti di una perla di raro valore all'interno dell'attuale panorama della musica cinematografica.

Todd Haynes ha realizzato una riuscita operazione di raffinato gusto cinematografico, impreziosita da una splendida e bravissima Julianne Moore: la sfida del regista è stata infatti quella di girare un film scritto, girato e interpretato dalla prospettiva dei melodrammi hollywoodiani degli anni '50, in particolar modo quelli del celebre regista Douglas Sirk (*Magnifica ossessione*, *Secondo amore*, *Come le foglie al vento*, *Lo specchio della vita*). Senza mai cadere nel citazionismo fine a sé stesso o nel bozzettismo nostalgico sempre in agguato in questo genere di operazioni, Haynes consegna un film molto bello, sincero e toccante.

Il sottile equilibrio fra la consapevolezza del cinema moderno e la sensibilità tipica di un cinema che non esiste più è davvero ammirevole, soprattutto se si considera che il film tratta piuttosto apertamente temi e argomenti come il razzismo e l'omosessualità, che nel passato erano presenti solo tra le righe della sceneggiatura. Assolutamente fondamentale e vincente per la riuscita dell'opera cinematografica, è la partitura di Elmer Bernstein.

Affidare il commento musicale a questo celebre compositore, decano ottantenne nonché ultimo esponente della "vecchia guardia" musicale hollywoodiana, è stata una delle scelte più felici e brillanti del regista: Bernstein infatti è stato il cantore musicale di pellicole molto simili a quelle che Haynes ha utilizzato come modelli. Il compositore, già uno dei professionisti più affermati nel panorama musicale hollywoodiano dell'epoca, è senza dubbio ancor'oggi quello più idoneo ad una operazione del genere. Con una classe e una maestria davvero invidiabili per un ottantenne, Bernstein evita la facile trappola di ricreare pedissequamente un commento sonoro "stile anni '50" e riesce ad applicare

semplicemente la sensibilità e lo stile di cui è sempre stato uno dei massimi alfieri.

Indubbiamente c'è un che di *retrò* nell'approccio e nel trattamento musicale, ma pare davvero impossibile pensare a un commento musicale diverso o più calzante per un film come questo. La carta vincente di Bernstein è la ormai sempre più rara sensibilità per le sottili e ambigue sfumature psicologiche del dramma, oltre alla sua inappuntabile perizia compositiva che spazia da intimi momenti cameristici ad aperture romantiche di spessore sinfonico.

La pagina d'apertura ("Autumn in Connecticut") è forse la cosa più vicina ad



Julianne Moore e Dennis Quaid in *Lontano dal paradiso*

un approccio *retrò* che si possa pensare. Tuttavia si rimane rapiti dalla intrinseca bellezza della composizione: un pianoforte solo espone il tema principale, una triste ed articolata melodia di sapore rachmaninoviano, per poi passare ai legni ed infine prendere il volo negli archi, arrivando addirittura a culminare in un tipico colpo di piatti. Le sature immagini della provincia americana con cui si apre il film sono accompagnate da questa mirabile pagina, che le riveste di una patina malinconica ma mai nostalgica. Il pianoforte solo – suonato con egregia compostezza da Cynthia Millar – è spesso protagonista degli interventi musicali ("Mother Love"). Bernstein aggiunge poi delle sottili venature jazz ad alcune pagine, in particolar modo nel brano "Prowl" che accompagna la sequenza in cui

il personaggio di Dennis Quaid entra per la prima volta in un bar gay (uno degli aspetti più interessanti del film è proprio il modo in cui cerca di riprodurre la mentalità anni '50 che giudicava l'omosessualità come una malattia alla stregua dell'alcolismo o della tossicodipendenza). L'ambiguità della sequenza è mirabilmente sottolineata da un obliquo fraseggio jazzato del pianoforte, che rende davvero la sensazione di "fuori luogo". La difficoltà con cui la coppia Quaid/Moore vive la crisi matrimoniale è ben descritta nel brano "Hit", in cui Bernstein non ha paura di ricorrere ai classici e repentini fraseggi di archi e ottoni per sottolineare l'emotività della sequenza. "Turning Point" è uno dei vertici di tutta la composizione, forse il vero centro emotivo della partitura, dove Bernstein presenta e sviluppa con classe incommensurabile il tema dedicato all'amicizia e al rapporto tra Cathy e il giardiniere nero Raymond (Dennis Haysbert).

Si tratta di una morbida e avvolgente melodia, che Bernstein orchestra in maniera bucolica, anche qui evitando di cadere nel parossismo o nella faciloneria. La perizia del compositore nel trattare questi materiali è davvero stupefacente, specialmente perché al giorno d'oggi è sempre più raro trovare sensibilità e gusto di questo livello. E la maniera con cui il Maestro porta la partitura alle battute conclusive ("More Pain", "Beginnings"), dove i temi principali vengono ripresi e coagulati in un grande crescendo emotivo, è l'ultima, estrema dimostrazione di uno stile e un'arte che purtroppo sempre più difficilmente ci regala cose del genere.

La partitura di Elmer Bernstein ha ottenuto un gran numero di riconoscimenti, non ultima la nomination agli Oscar 2002. Difatti l'evidente ispirazione che il compositore ha tratto dal poter esprimersi come più gli si confà è davvero irresistibile, soprattutto se si considera che spesso un navigatissimo musicista di razza, alla sua età, si è già ritirato e vive di glorie passate. Questo non può che far piacere ed essere salutare sia per gli appassionati come noi che per la musica da film in generale.

Maurizio Caschetto



Elmer Bernstein
Far from heaven
(*Lontano dal paradiso* – 2002)

Varèse Sarabande 302 066 421 2
22 brani
durata totale: 46'22"



Risorse Web - Informazioni in rete

<http://www.elmerbernstein.com>

Per chi crede che Internet sia territorio esclusivo dei giovani, ecco il completo sito ufficiale del decano di Hollywood.



Simonetti: brividi musicali

Le riedizioni di "Opera" e "Demoni"

Finalmente la pubblicazione su CD delle due colonne sonore integrali del compositore italo-brasiliano "cult" Claudio Simonetti: *Opera* di Dario Argento e *Demoni* di Lamberto Bava. Che il musicista sia un personaggio amato da schiere di fan, lo si capisce soprattutto all'estero. Basta assistere ad un suo concerto a Parigi, Montpellier o Tokyo, per constatarlo. Basta vedere la lista dei suoi ammiratori illustri (da Christophe Gans a Mathieu Kassovitz, passando per Keith Emerson) per chiedersi come mai non è maggiormente popolare in Italia.

Un aneddoto: alla Mostra Internazionale del cinema di Venezia, il tastierista inglese Martyn Ware (fondatore e componente dei *Human League* e componente in seguito dei *Heaven 17*), ha dichiarato, durante un'intervista rilasciata alla sottoscritta: "Io sono un grande fan di Claudio Simonetti". Ed ottenendo il suo indirizzo e-mail, che mi aveva chiesto, ha esclamato radioso: "E' il più bel momento della giornata!".

Opera rimane (se non viene pubblicata la bellissima colonna sonora di *Nosferatu*, composta per accompagnare l'anno scorso il capolavoro di Murnau nella serata di chiusura del festival di Montpellier, in Francia) il più bel tema scritto e interpretato da Claudio Simonetti. Un pianoforte. Una voce di soprano e delle note struggenti, romantiche, magnifiche. Il CD contiene anche dei temi rock, come "Craws", "Confusion", l'elettronico "Days of Confusion" e lo psichedelico "Impending Danger". Alcune *bonus track* interessanti: il demo originale del tema principale, interpretato al pianoforte, e la versione di *Opera* eseguita al Progwest Festival di Claremont, in California.

Opera contiene, inoltre, un regalo. Inserendo il CD nel computer si può vedere il videoclip originale del tema di *Opera*.

Demoni (il tema fu un grosso successo nelle discoteche italiane, all'epoca) contiene i suoi gioielli musicali (come le demo originali del tema "Demoni") e, da leggere sul computer, un videoclip diretto da un

giovane Michele Soavi (*La Chiesa, Della Morte Dell'Amore, Francesco* in TV). Un inizio che gli portò fortuna. Questo videoclip con il documentario *Dario Argento's World of Horror*, concepito lo stesso anno, piacque al regista-produttore Joe D'Amato che gli propose di realizzare il suo primo lungo-metraggio, *Deliria*, uno dei migliori thriller della fine degli anni '80. Dario Argento fa una breve apparizione, all'inizio, ma il protagonista del cortometraggio è, ovviamente, Claudio Simonetti. Siamo in chiesa, il musicista trova uno spartito antico, intitolato "Demons", e decide di suonarlo sull'organo. Via via che le note risuonano nella chiesa, Simonetti si trasforma in demone (aiutato dalla mano sapiente di Sergio Stivaletti).

L'altro bonus del CD è uno spot pubblicitario, concepito dalla RCA per il lancio del 33 giri *Demoni*. I protagonisti sono sempre Claudio Simonetti e Dario Argento.

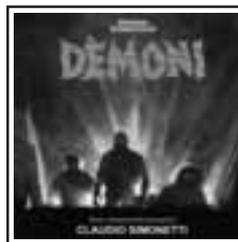
Da non perdere.

Gabrielle Lucantonio



Claudio Simonetti Opera - 2003

Deep Red DR 003
15 brani e un videoclip
Durata: 44' 33"



Claudio Simonetti Demoni - 2003

Deep Red DR 002
12 brani, un videoclip e uno spot pubblicitario originale
Durata: 43' 53"



Un concerto Daemoniaco



I Daemonia in concerto

Reduci dai trionfi giapponesi, a Tokyo, dello scorso anno, Claudio Simonetti e Gianni Leone (Balletto di bronzo) hanno dato vita ad una memorabile serata, in luglio, al Centrale del tennis (Stadio Olimpico) di Roma,

nell'ambito della manifestazione "Progressivamente".

Gianni Leone, vestito di rosso, ha reso omaggio ad alcuni suoi miti come Brian Eno, Keith Emerson e Brian Auger, offrendo poi alcuni estratti dall'album *Ys* suonati sul vecchio organo Hammond.

In contemporanea uno schermo riproponeva immagini ravvicinate del musicista.

E' poi arrivato il turno di Claudio Simonetti, vestito di nero come al solito, accompagnato dal suo gruppo, i Daemonia (Federico Amorosi al basso, Bruno Previtali alla chitarra e Titta Tani alla batteria). Inizio movimentato con il brano dance "Demon", Simonetti ha

suonato alcuni titoli fari della sua carriera, con o senza i Goblin come *L'alba dei morti viventi*, *Opera*, *Phenomena*, *Tenebre*, *Mad Puppet*, il "Main Title" di *Non ho sonno* e *Suspiria*.

Il gruppo si è esibito inoltre con il "Mater Tenebrarum" di Keith Emerson e la "Toccata e fuga in re minore" di Johan Sebastian Bach, prima di dedicare un toccante omaggio al padre Enrico.

Grandioso il finale, col tema di *Profondo rosso* interpretato dal gruppo e da Gianni Leone. Un grande concerto nell'attesa del prossimo episodio: la colonna sonora de *Il cartaiolo* di Dario Argento.

Gabrielle Lucantonio

Il mio nome è Barry, John Barry

Le nuove edizioni discografiche - rimasterizzate ed ampliate - delle colonne sonore di cinque indimenticabili classici di James Bond

Per qualsiasi appassionato di colonne sonore, i film di James Bond e la musica di John Barry sono due facce della medesima bobina cinematografica. Con ben undici film all'attivo - in un percorso non continuativo che prende avvio con *A 007 dalla Russia con amore* (*From Russia With Love*, 1963) e si conclude con *007 - Zona Pericolo* (*The Living Daylights*, 1987) - il binomio Bond/Barry rappresenta sicuramente il caso più lungo e celebrato di sodalizio fra un musicista e un personaggio cinematografico.

L'inconfondibile scrittura musicale del compositore inglese, frutto di una geniale contaminazione tra pop, jazz e sinfonico, ha lasciato un'impronta sonora indelebile su tutti i film della serie, anche su quelli musicati da altri compositori: da Marvin Hamlisch a Eric Serra, da Bill Conti a David Arnold, autore delle partiture per le ultime tre pellicole bondiane.

Fiore all'occhiello della recente ristampa delle musiche di tutti i film di 007 è l'edizione rimasterizzata ed ampliata di cinque fra le più celebri colonne sonore di John Barry, più una sesta - *Live and Let Die* (*Vivi e lascia morire*, 1973) - ad opera di George Martin e Paul McCartney.

Agente 007, Missione Goldfinger (*Goldfinger*, 1964) segna la seconda collaborazione di Barry alla serie. La canzone che accompagna i titoli di testa di Robert Brownjohn è la celeberrima "Goldfinger", cantata dalla splendida voce nera di Shirley Bassey e introdotta da un'esplosione in fortissimo degli ottoni: una sferzata di selvaggia energia fonica. E' solo il primo assaggio della geniale orchestrazione di una partitura quasi espressionista, in larga parte giocata sui valori istintivi della dinamica sonora e del timbro, in un deliberato ricorso alle risorse più elementari del suono.

Si ascolti, ad esempio, "Golden Girl" (una delle *bonus tracks* del disco), in cui il clangore metallico del triangolo ammantato di esotico raccapriccio la sequenza della ragazza dipinta d'oro; o l'uso straniante dello xilofono in "Gassing the Gangsters". Altrove, Barry è capace di tornare nei territori dell'intrattenimento musicale di alta scuola, come nello splendido "Into Miami". Anni dopo, lo stesso compositore dichiarò di considerare questa partitura la migliore fra tutte quelle da lui scritte per le avventure di James Bond.

La preparazione della colonna sonora del film successivo - *Agente 007, Thunderball* - *Operazione tuono* (*Thunderball*, 1965) -

creò non pochi problemi a John Barry. La canzone composta e registrata per i titoli - "Mr. Kiss Kiss Bang Bang" (dal soprannome dato a Bond in Giappone) - dovette essere sostituita all'ultimo momento, perché il titolo non corrispondeva a quello del film. Fu una scelta infelice: il nuovo brano scritto da Barry è una versione sbiadita di "Goldfinger", che principia con un analogo strappo degli ottoni e si chiude con un altrettanto plateale acuto dell'interprete di turno: Tom Jones. Fortunatamente, il tema sexy ed ironico della canzone originale venne recuperato in diversi brani memorabili della partitura. Uno su tutti: il ballabile di "The Death of Fiona", progressivamente coperto da un febbrile crescendo di bongos e tamburi.

Di grande suggestione il trattamento impressionistico delle numerose sequenze subacquee del film, in una tersa orchestrazione nella quale l'uso di arpa e vibrafono rammenta alcune pagine di Bernard Herrmann. Da segnalare i

archi, arpa e flauti bassi. Un approccio musicale del quale il compositore inglese si ricorderà per la colonna sonora di *Moonraker* (1979).

Agente 007 - Al servizio segreto di Sua Maestà (*On Her Majesty's Secret Service*, 1969) è un film anomalo. Tratta da uno dei più riusciti libri di Fleming, la sceneggiatura proietta una luce inedita sul personaggio di James Bond e ne evidenzia, per la prima volta, la vulnerabilità. In sintonia con i cambiamenti, la colonna sonora di Barry si discosta in parte da quelle composte in precedenza. Innanzi tutto, per la prima volta dai tempi di *From Russia With Love*, la sigla iniziale non è una canzone, ma un entusiasmante brano strumentale che accoglie, all'interno della consueta orchestrazione bondiana, l'inedito apporto dei sintetizzatori. Utilizzato a più riprese nel corso delle numerose scene d'azione del film ("Escape From Piz Gloria"), il tema musicale fa più che degnamente le veci dell'usuale "James Bond Theme". Il versante romantico della storia è invece affidato a quella che è forse la canzone più celebre scritta da Barry: "We Have All The Time

In The World", commovente ballata interpretata dal malinconico Louis Armstrong. Di grande effetto la versione per archi e flauto a commento della sequenza conclusiva: struggente epicedio per il finale più triste di tutta la serie.

Con *Agente 007 - Una cascata di diamanti* (*Diamonds Are Forever*, 1971), Barry celebra il ritorno alle origini scanzonate e sopra le righe dei primi film, anche se l'ispirazione degli inizi sembra essersi in parte appannata.

Per la bella canzone iniziale, il compositore ricorre nuovamente all'inconfondibile voce di Shirley Bassey (notevoli le due ulteriori versioni strumentali presenti sul disco) e nelle pagine d'azione ("Moon Buggy Ride", "Bond Smells a Rat"), ritrovano in parte lo spirito fracassone e divertito di *Goldfinger*.

Da ricordare inoltre l'elegante valzer di "Circus, Circus" e la nuova trionfale esposizione del tema "007" che chiude il brano "To Hell With Blofeld".

In conclusione, cinque partiture da collezionare in una nuova edizione ricca di entusiasmanti scoperte per i neofiti e di tesori nascosti per gli appassionati più smaliziati: ore e ore di grande musica per gli amanti, vecchi e nuovi, dell'agente segreto con licenza di uccidere.

Alessio Coatto



numerosi brani d'azione punteggiati dal celebre tema sincopato "007", composto da Barry per *From Russia With Love*.

Per la score di *Agente 007 - Si vive solo due volte* (*You Only Live Twice*, 1967), la strumentazione si richiama superficialmente alla tradizione musicale giapponese, come in "The Death of Aki", brano nel quale l'esotismo di maniera della prima parte si stempera in uno struggente tema lirico esposto dalle viole.

Splendida la canzone dei titoli di testa, affidata alla voce di Nancy Sinatra, che prende avvio da una reiterata figurazione degli archi di sognante bellezza: una di quelle intuizioni musicali che basterebbero da sole a conquistare l'immortalità ad un compositore.

Per le scene ambientate nello spazio, Barry scrisse un altro brano di herrmanniana memoria: "Capsule in Space", una sorta di marcia sospesa e gravida di minaccia che si sviluppa su un accompagnamento per

**John Barry
GOLDFINGER***(Agente 007 Missione Goldfinger - 1964)*EMI Capitol 72435-
15 brani - dur.: 41'16"**THUNDERBALL***(Agente 007 Thunderball, Operazione Tuono - 1965)*EMI Capitol 72435-80589-2-5
18 brani - dur.: 79'03"**YOU ONLY LIVE TWICE***(Agente 007 Si vive solo due volte - 1967)*EMI Capitol 72435-41418-2-9
19 brani - dur.: 72'44"**ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE***(Agente 007 Al servizio segreto di Sua Maestà - 1969)*EMI Capitol 72435-41419-2-8
21 brani - dur.: 79'46"**DIAMONDS ARE FOREVER***(Agente 007 Una cascata di diamanti - 1971)*EMI Capitol 72435-41420-2-4
21 brani - dur.: 75'00"

Fuori l'autore!

Un ostinato della chitarra elettrica su una base di terzine cromatiche degli archi in crescendo e diminuendo, al quale risponde un violento stacco jazzistico degli ottoni: forse la sigla più famosa della storia del cinema. Il "James Bond Theme" è senza ombra di dubbio il vero *trademark* musicale della serie di 007. Ma chi ne è veramente l'autore? Le fonti ufficiali ci indicano chiaramente un nome: Monty Norman, compositore della colonna sonora in stile "giamaicano" del film capostipite della serie, *Agente 007 - Licenza di uccidere* (Dr. No, 1962).

Sarà davvero così? A tutt'oggi esistono due versioni non ufficiali circa la paternità di questo brano. Secondo la prima, Norman avrebbe ideato (mutuandola da una sua vecchia canzone) solo la melodia, mentre a Barry - chiamato in soccorso dalla produzione - sarebbe da ascrivere il geniale arrangiamento che tutti conosciamo. Vi è però una seconda versione, avallata peraltro dallo stesso compositore, secondo la quale John Barry è da considerare il solo ed unico autore del "James Bond Theme".

Il dubbio rimane per molti appassionati, ma forse la buona musica non ha bisogno di certificati di nascita per continuare a deliziare generazioni di ascoltatori.

Alessio Coatto

The Italian Job

Uno sporco lavoro per Powell

Heist-movie brillantemente confezionato e servito in salsa glamour, *The Italian Job* trova nello score originale di John Powell un più che dignitoso contrappunto musicale. Senza dubbio l'uomo giusto al posto giusto, Powell è risultato sinceramente stimolato dall'estetica disinvolta e dal ritmo spigliato del regista F. Gary Gray, dimostrando grande entusiasmo nella stesura di un contributo musicale all'insegna del 'crossover' totale.

Avvalendosi dell'iniziazione zimmeriana che lo ha contraddistinto sin dagli esordi cinematografici, il compositore inglese ha riunito intorno a sé un gruppo di collaboratori (Photek, J. Ashton Thomas, James McKee Smith, T.J. Lindgren) provenienti dalle formazioni più disparate; non a caso il risultato finale testimonia un articolato 'melting pot' sonoro in cui le vivide sferzate funky-jazz ("Planning the Heist"), le digressioni ambient ("Pawning the Gold"), "Getting the Axe" e le incursioni 'drum & bass' ("The Italian Job") relegano il comparto orchestrale (la Hollywood Studio Symphony diretta da Pete Anthony) ad un parsimonioso sostegno dello scenario pop proposto, in una contaminazione ben disposta ad eventuali influenze retrò anni '70 ("Cable Chick").

Ad aprire le danze è un "Opening Titles" vivacemente minimalista dal sapore 'unplugged', il cui tratteggio melodico e la

Mark Wallberg e Charlize Theron in *The Italian Job*

semplicità di strumentazione rievocano istintivamente il delizioso contributo di Powell per *I Am Sam*. Benché proposta a più riprese, questa frase iniziale stenta a trovare il giusto dimensionamento come vero e proprio tema all'interno della partitura, in generale l'inclinazione di scrittura evidenzia una predilezione per fuggevoli cellule musicali piuttosto che per un approccio tipicamente tematico. Degni di nota, in questo senso, l'adrenalina idea ritmica lanciata durante la convulsa fuga veneziana ("Boat Chase", con il primo fondamentale impiego dell'imponente sezione percussionistica) e il ricorrente ostinato presentato in coda allo stesso brano, in seguito rafforzato in modalità 'bondiana' per l'ultimo

inseguimento stradale ("The New Plan").

Non prima che Powell (o chi per lui) abbia avuto modo di premere anche sul pedale dell'hard rock ("Tunnel Run", "Chopper Chase / Face-Off"), la conclusiva "Golden" giunge a riassumere buona parte degli elementi caratteristici dello score che, in definitiva, convince in quanto a stile, verve e perfetta concordanza con lo spirito della pellicola.

Restano evidenti una generale mancanza d'integrità e la chiara unidimensionalità della composizione - debolezze ormai tipiche del collettivo Media Ventures in ambito 'action'. Powell, insieme a Harry Gregson-Williams, emerge ancora una volta come autore di maggior talento del clan zimmeriano, confermandosi voce tra le più interessanti nella fitta schiera dei 'newcomers' hollywoodiani.

Giuliano Tomassacci

**John Powell
The italian job - 2003**Varèse Sarabande VSD-6482
15 brani
durata totale: 42'28"

Atmosfere sensuali dalla Hexacord

Malombra, pellicola porno-soft in costume, liberamente ispirata al romanzo di Fogazzaro, ha avuto nel 1983 un discreto successo, grazie anche alla sensualità sospesa delle musiche composte, orchestrate e dirette da Maurizio Zanoni e i fratelli De Angelis, famosi per le colonne sonore dei buddy-movies di Spencer-Hill e i cappa e spada *Sandokan* (Sergio Sollima, 1976) e *Zorro*

(Duccio Tessari, 1975).

I temi principali sono due: "Oasi" di Zanoni (cinque versioni) e "Malombra" dei De Angelis (sette sequenze) che si sviluppano lungo tutto il CD su diverse variazioni, o pieno orchestrale, o singolo strumento solista. Melodie ricche di pathos, tristi e coinvolgenti ("Faville" per flauto e viola, con un dolce contrappunto pianistico, composta da Zanoni) o

scanzonate fughe (l'altra variante di "Faville - Carriage Sequence").

Un gioiellino per chiudere in bellezza: il travolgente valzer "Malombra - Seq. 7" dei fratelli De Angelis, che fa tornare alla memoria quello del film *Uno sceriffo extraterrestre... poco extra e molto terrestre* (Michele Lupo, 1979).

Massimo Privitera



Maurizio Zanoni - Guido & Maurizio De Angelis *Malombra* (1983)

Hexacord 2003 - HCD 18

14 brani

durata totale: 40'27"



Cinevox "Stracult"

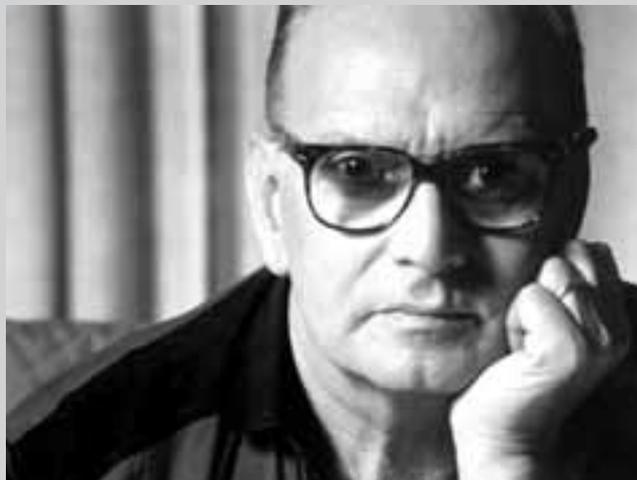
Titoli cult del cinema di Carlo Verdone, *Un sacco bello* (1979) e *Bianco, rosso e Verdone* (1981), finalmente, e per la prima volta su CD, in una raccolta unica dal titolo colorato, citazionista e autoriale: "Bianco, Rosso e Morricone". Ciò per far meglio comprendere chi ha composto, orchestrato e diretto le musiche dei due film: il Maestro indiscusso di capolavori musicali quali *C'era una volta in America* (Sergio Leone, 1984).

Per le prime due pellicole di Verdone il compositore romano ha firmato svariati temi romantici e commoventi, allegre ballate al ritmo di samba, melodie grottesche nello stile de *Il gatto* (Luigi Comencini, 1978) e *Il vizietto* (Edouard Molinaro, 1980), goliardiche marcette e incursioni nella discomusic.

Dodici i brani tratti da *Un sacco bello*, di cui nove variazioni del "Tema di Marisol" (purtroppo non è stato possibile recuperare le versioni con la straordinaria presenza vocale di Edda Dell'Orso,

mitica vocalist di molte colonne sonore di Morricone, e non solo!) e l'indimenticabile leitmotiv dei "Titoli di coda" caratterizzato dal fischio, spensierato e nostalgico a un tempo, del grande Alessandro Alessandroni.

Da *Bianco, rosso e Verdone*, sono stati tratti venti brani, con le quattro versioni del "Tema d'amore" e le due struggenti di "Mia cara nonnina", che riescono a fare venire un nodo alla gola per la commozione (il ricordo della nonna, interpretata dall'inimitabile Sora Lella, che muore mentre sta votando, dopo il lungo e faticoso viaggio col nipote, rimarrà sempre vivo nella memoria di chi ha visto il film! Un momento straziante che Morricone riesce

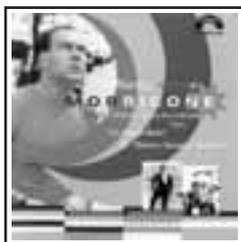


il Maestro Ennio Morricone

bene a sottolineare musicalmente).

Due colonne sonore, che dopo vent'anni, tornano alla luce per soddisfare i fan più accaniti del bel sodalizio musicale Verdone-Morricone.

Massimo Privitera



Ennio Morricone *Bianco, Rosso e Morricone* (1979/1981)

Cinevox 2003 - CD MDF 352

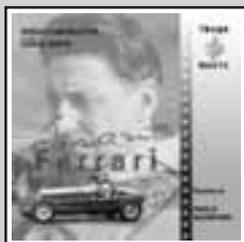
32 brani

durata totale: 69'33"





Dedichiamo questo spazio ad un genere che nel nostro paese sta riservando da diverso tempo molte buone sorprese: le Colonne Sonore per le produzioni televisive. In una parola: **FictioNote!**



Paolo Buonvino Ferrari

R.T.I. S.p.A. - Image Music IMG 5109952
23 brani - Dur.: 68'10"

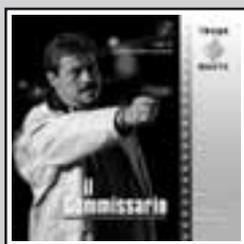


A detta del regista Carlo Carlei, "Armonie meccaniche" (titolo di un singolo brano) potrebbe essere il nome principale da dare a questo CD che ospita le musiche composte, orchestrate e co-dirette da Paolo Buonvino, figura tra le più creative della musica da cinema italiana contemporanea.

Il sogno di Enzo Ferrari, impersonato nella fiction da un sempre più intenso Sergio Castellitto, diviene realtà attraverso una musica che, secondo il regista, sembra provenire dalle automobili stesse: sonorità rarefatte, ritmiche non convenzionali che, con l'aiuto della poderosa orchestra Amit, ci avvolgono in un turbinio di temi ora drammatici ("Più veloce", "I tedeschi"), ora frizzanti ("Valzer di Lina", "Incontro con Nuvolari") o intrisi di malinconia ("Nostalgie", "Preghiera"). Echi di Philip Glass pervadono l'intera partitura ("Ferrari", "Letà d'oro") con puntate pianistiche di sapore nymaniano ("Laura - Prima parte").

Il siciliano Buonvino, autore delle famose colonne sonore dei film di Muccino *L'ultimo bacio* (2001) e *Ricordati di me* (2003), riesce a cogliere la vera essenza, fatta di sogni e motori, della miniserie TV *Ferrari* tramutando in melodie suoni altrimenti indescrivibili.

Massimo Privitera



Flavio Premoli Il Commissario

R.T.I. S.p.A. - Image Music IMG 5084992
20 brani - Dur.: 47'23"



Per comporre le musiche de *Il commissario*, serial TV in otto puntate interpretato da Massimo Dapporto, è stato chiamato il musicista varesino Flavio Premoli, ex tastierista della PFM-Premiata Forneria Marconi, band "progressive rock" famosa a livello mondiale. Il compositore, già autore di colonne sonore per alcune sit-com di successo (*Finalmente soli*, *Leo e Beo*) e parecchi jingle pubblicitari, firma una serie di temi di grande presa: il poderoso ed efficace "Il commissario - Sigla", il melodico e rassicurante "Famiglia" (che inizia col piano per poi venire enfatizzato da un quartetto d'archi), il sospeso e orchestralmente ricco "Armadillo". L'orchestra d'archi Associazione Italiana Musicisti, diretta dallo stesso Premoli, si intreccia a brani puramente etnici ("Dada", "Kikita"), rock progressivo alla *Matrix* ("Electra"), di matrice celtica ("Celtico") e atmosfere ambient ("Richiamo elettrico soft").

Coadiuvato da collaboratori come il polistrumentista australiano Phil Drummi e il sassofonista Claudio Pascoli, Flavio Premoli ci regala una colonna sonora varia e interessante, con uno stile che riesce ben a sottolineare le diverse tematiche affrontate in ogni puntata de *Il commissario*.

Massimo Privitera



Franco Piersanti Il Commissario Montalbano

R.T.I. S.p.A. - Image Music IMG 5107762
19 brani - Dur.: 77'48"



Un disco di Franco Piersanti è sempre un balsamo per le orecchie, oltre che una celebrazione del buon gusto musicale: l'ennesima conferma del talento di uno dei musicisti più importanti del nostro cinema. Non fa eccezione questa edizione discografica de *Il commissario Montalbano*, che raccoglie le musiche di quattro episodi della serie televisiva ispirata al celebre personaggio uscito dalla penna di Andrea Camilleri. Tutte le partiture sono dominate da un'atmosfera rarefatta e malinconica ("Notturmo e egloga", "Il cavallino arabo"), che a tratti si accende di struggente lirismo. Si ascolti, ad esempio, il brano "Livia e Salvo" (da *Gli arancini di Montalbano*), affidato al morbido timbro del flauto, che intona una melodia di commovente pudore, in seguito ripresa dagli archi; o, ancora, il mesto tema discendente che domina la prima parte di "Ninna nanna breve" (*Lodore della notte*), esposto successivamente dagli archi, dalla fisarmonica, dal flauto di pan e, infine, dal pianoforte.

Degna di nota, poi, la capacità di Piersanti di tradurre musicalmente l'ironica levità della scrittura di Camilleri, in brani dall'inequivocabile sapore rotiano (d'altronde, Nino Rota è stato uno dei maestri del compositore romano). Due esempi sopra tutti: il tono caricaturale dei pizzicati degli archi in "Grottesca" e il delirante tango di "Addio al noir" (entrambi tratti da *Il gatto e il cardellino*). Quest'ultimo brano, strumentato con umorismo quasi pagliaccesco, chiude con brio un disco di notevole mestiere, non del tutto alieno a qualche momento di monotonia, ma ricco di pregevoli gemme musicali.

Alessio Coatto

Errata Corrige

Mi scuso con il compositore Germano Mazzocchetti per aver erroneamente scritto nella recensione di *Carabinieri*, presente nel primo numero di questa rivista, che l'autore è perugino. In realtà, è pescarese.

Massimo Privitera

Aux armes Musiciens!

In Francia nasce il sindacato U.C.M.F per la tutela dei diritti dei Compositori di musica da film. E in Italia?

di Gabrielle Lucantonio

«L'Union des compositeurs de musique de films» (U.C.M.F), fondata dai compositori di musica applicata francesi nel settembre 2002, vuole regolare i loro rapporti con le diverse istituzioni e referenti professionali (dal regista al produttore, passando dalle varie istituzioni) e stabilire dei diritti inalienabili della categoria. Dopo alcune riunioni, i compositori iscritti all'U.C.M.F. hanno stabilito alcune linee direttrici. Vogliono ottenere innanzitutto che il 3% del budget di produzione del film sia destinato alla musica e che la firma del contratto sia conclusa durante la pre-produzione del film. Mentre i diritti musicali e i finanziamenti dovranno essere suddivisi anche con l'autore della musica e per la realizzazione tecnica (orchestra, studio di registrazione, ecc...).

Inoltre viene richiesto che nelle scuole di cinema sia istituito un corso sulle colonne sonore e la musica applicata: per fare capire, ai futuri registi, alcuni punti essenziali dell'apporto della musica al film e della professione del compositore.

Il sindacato francese, diretto da Grégoire Casadesus e Cyril Morin, conta già 75 iscritti, tra i quali nomi prestigiosi come Vladimir Cosma, Jean-Claude Petit e Bruno Coulais, ed è stato ricevuto ed ascoltato da istituzioni francesi che lavorano attorno al cinema, come il Ministero della Cultura, il CNC (Centre National de Cinématographie), e la Sacem (l'equivalente francese della SIAE). Inoltre l'U.C.M.F. progetta di instaurare, nel 2004, nell'ambito del Festival di Cannes, un 'village des compositeurs' dove musicisti di tutto il mondo potranno scambiare opinioni, contatti, farsi conoscere, ecc..

E in Italia? Non sarebbe auspicabile una "Unione dei compositori di musica da film"?

Parliamone con alcuni musicisti...

SALVATORE BONAFEDE

"In Italia, è impossibile. In Francia, hanno la mania di organizzarsi. Noi siamo più conservatori per natura. Nell'ambiente del jazz, esiste un sindacato da pochissimo tempo, i nostri cugini d'oltralpe l'avevano creato già dagli anni '50. In realtà ci sono fenomeni che funzionano nel mondo della musica e altri che prendono tantissimi anni prima di potere essere realizzati".

PAOLO BUONVINO

"Lo auspicherei. Tecnicamente, ci sarebbe molto da fare. Ovviamente il problema non è tanto quello dei musicisti che lavorano molto, ma bisognerebbe crearlo per quelli più deboli, che vengono pagati poco e devono lavorare, sulle colonne sonore, in pochissimo tempo. Bisognerebbe stabilire dei tempi di lavorazione minimi e delle tariffe base. Potrebbe essere un buon inizio. Quest'idea francese è davvero ottima".



Carlo Crivelli e l'Orchestra "Città Aperta"

CARLO CRIVELLI

"Facciamolo. In Italia ci sono troppi abusi. Non faccio le barricate, ma devo vedere le mie colonne sonore rispettate. Se ci tolgono delle musiche durante la fase del missaggio, dobbiamo essere presenti ed essere d'accordo con le scelte del regista. Queste cose si fanno insieme. Ci sarebbero molte regole base da stabilire. Anche semplicemente su chi può firmare le musiche, perché capita spesso che persone che non hanno composto nulla, firmino la colonna sonora. Bisogna evitare che questo accada. E poi, in Italia, c'è la mania di utilizzare sempre maggiormente musica di repertorio; bisognerebbe imporre un limite. Quella originale è più efficace".

MANUEL DE SICA

"Sono scettico nei confronti dei sindacati. Sono d'accordo però con chi rivendica. Mi sono chiesto diverse volte in quale sindacato per i musicisti entrare. Nell'ambiente della musica applicata, siamo tutti egoisti, non abbiamo nessuno spirito di corpo. Ci si muove unicamente quando ci sono di mezzo dei soldi. Comunque non esiste nulla, in Italia, per la musica per il cinema, tranne la SIAE. Sono state fatte un sacco di petizioni per legiferare la posizione del compositore, ma i vari governi le hanno ignorate e non si è fatto nulla".

PINO DONAGGIO

"Conoscendo i miei colleghi, so che a loro non importa nulla che possa esistere, in Italia, un sindacato per la difesa dei diritti dei compositori di colonne sonore. Ai giovani forse può interessare, perché non lavorano ancora con regolarità. Il maestro Ennio Morricone non accetterà mai di iscriversi, e un sindacato dei compositori italiani che non include Morricone, tra i suoi membri, non ha senso di esistere.

Tuttavia la soluzione ai problemi di questa professione potrebbe essere in un sindacato. Non ci sono regole prestabilite. Se sei un nome ti danno più soldi, se non lo sei devi accontentarti. In America, quando un film ha un budget di 10 milioni, c'è sempre una percentuale che viene affidata alla musica. In Europa, i produttori non spendono denaro per le colonne sonore. Contano molto sull'editore musicale. Quando fanno le domande per ottenere alcuni contributi dello Stato, come i fondi di garanzia, scrivono il nome del musicista nel dossier di richiesta, ma poi questo denaro non viene mai speso effettivamente per la musica".

LUDOVICO EINAUDI

"E' interessante. Ma cosa fanno esattamente all'U.C.M.F.? Anche in Italia bisognerebbe dare più risalto e più visibilità al compositore di musica applicata. La situazione della nostra professione è comunque migliorata rispetto al passato. Tuttavia non siamo sempre trattati al meglio: se ci fossero più regole, il comportamento dei produttori e degli editori musicali nei nostri confronti potrebbe essere più giusto. Può farmi avere ulteriori informazioni su questo sindacato francese?"



Ludovico Einaudi

RICCARDO GIAGNI

"In Italia non esisterà mai un sindacato, e anche se i compositori di musica applicata



riescono a farlo, non funzionerà.

Recentemente, i musicisti jazz avevano creato un sindacato per difendere i loro diritti e non è andato bene”.

ANDREA GUERRA

“Abbiamo già il diritto d'autore e non è poco. Ovviamente, pensandoci, ci sono diverse cose che potrebbero essere aggiustate con l'aiuto di un sindacato. Lavoriamo sempre in fretta; sarebbe bello potere ottenere i tempi giusti di lavorazione. Il budget del film è già finito quando i produttori italiani pensano alla musica. Bisognerebbe anche poter controllare, in caso di finanziamento statale, l'importo destinato alla colonna sonora e quanto ne venga investito. Solitamente il danaro viene concesso sulla base di un preventivo ipotetico formulato dal musicista accreditato dalla produzione.

MAURIZIO MARSICO

“Ci vorrebbe una cosa del genere, in Italia, per i musicisti che lavorano su qualsiasi tipo di supporto visivo, e non solo per il cinema. Documentari, pubblicità, DVD, Tv... Quest'ultima poi è una giungla selvaggia, non ci sono leggi che proteggano i musicisti. La SIAE non copre tutti i diritti. In Italia però temo che un sindacato non interessi i miei colleghi. Ognuno coltiva il proprio orticello. Ci sono dei compositori che guadagnano 100,

ed altri, con lo stesso lavoro, intascano 10. Ci vogliono dei parametri. Siamo ancora nell'età del bronzo, si deve passare ad uno stadio superiore. Il contributo della musica è fondamentale nell'opera audiovisiva e non viene considerata la sua importanza. Si può affermare che la colonna sonora è l'orfanello della produzione”.

FRANCO PIERSANTI

“Ne avevamo parlato con alcuni compositori. Poi si è lasciato perdere, ma bisognerebbe farlo. Ci sono molte situazioni da cambiare nella nostra professione”.



Carlo Siliotto

CARLO SILIOTTO

“Il discorso è che il budget della musica deve entrare nelle voci della produzione. In Italia, non ci entra nei costi del film. Tutto è affidato agli editori musicali. Questi ultimi si occupano della realizzazione e della gestione della colonna sonora. Negli Stati Uniti, il peso

della realizzazione della musica è sulle spalle della produzione. Gli editori musicali si occupano di fonderla, di pubblicarla e di metterla sul mercato. In Italia, la produzione della musica applicata è al ribasso. Abbiamo intenzione, io e alcuni miei colleghi, di mettere su un sindacato ed abbiamo parlato di questi problemi. In linea di massima, ci sono due tendenze: una che rispecchia la linea dei francesi e un'altra quasi opposta. Se le cose sono così diverse tra l'Italia e gli Stati Uniti deriva anche da un altro dato di fatto. I compositori americani hanno tutti un agente quelli italiani no. Per quel che mi riguarda, ho un agente per l'Europa ed uno in America, ma in Italia, nessuno. Gli agenti in America hanno avuto il merito di contribuire a fare ottenere dei contratti decenti e giusti ai colleghi americani. Devono molto a loro. Hanno saputo contrattare ed ottenere dei vantaggi che in Italia non abbiamo”.

CLAUDIO SIMONETTI

“Siamo già riconosciuti fra i tre autori fondamentali del film (con lo sceneggiatore e il regista). In Italia, un'organizzazione come l'U.C.M.F è impossibile. Ognuno pensa a se stesso. Il compositore di musica applicata è comunque un libero professionista. Se è bravo, o alla moda, lavora molto. E se viene molto chiamato, ha anche un costo maggiore. E' la regola della domanda e dell'offerta, l'unica che sembra davvero contare in Italia”.

L'arte del comporre

Un libro per scoprire la musica da film

Una volta il regista Jean-Luc Godard ha detto: “Suono e immagini sono come sedia e tavolo: se volete mettervi a tavola avete bisogno di entrambi”.

Per analizzare, spiegare e far meglio comprendere tale citazione, ecco questo piccolo gioiello editoriale dedicato alla musica da film e ai suoi compositori: un libro (e se ne dovrebbero scrivere e pubblicare, sullo stesso argomento, molti di più in Italia!) che, prima di tutto, vuole essere un sobrio omaggio all'arte segreta e sublime del comporre colonne sonore, e, in secondo luogo, uno studio approfondito sul rapporto tra musica e immagine, un'analisi completa sulla teoria musicale e il suo vastissimo glossario (*diegetica, extradiegetica, armonia, cadenza*).

Un saggio che è, anche, la risposta ad una domanda formulata nell'ambito di uno speciale curato sulla rivista *Segnocinema*: “La musica, che delle arti è la meno realista, è nemica del realismo cinematografico?”. Da ciò ne consegue il profondo desiderio e

l'impellente necessità di un riconoscimento del suono musicale come componente strutturale del film.

Scritto da Luca Bandirali, redattore della rivista *Segnocinema* e critico cinematografico, con la collaborazione di Sandro Di Stefano, compositore e chitarrista, il libro contiene tre esaurienti interviste a Ennio Morricone, Nicola Piovani e Riccardo Giagni (la più lunga ed interessante delle tre, nonché la più emozionante, soprattutto quando il Maestro parla dell'intensa esperienza professionale col regista Marco Bellochio per il film “L'ora di religione”), un capitolo, una sorta di viaggio nella storia della musica da film, dedicato al suono musicale (“Un film si scrive e si orchestra come una sinfonia”), e un altro sulla Composizione & Scomposizione (a cura di Di Stefano) quando si sprigiona quell'alchimia naturale tra musica e immagine che fa nascere il film (in questo caso, un'analisi dettagliata del capolavoro di

Sergio Leone “C'era una volta in America”). Inoltre, un capitolo su “Il pianista”, la struggente pellicola di Roman Polanski, premiata con l'Oscar, che vuol essere uno sguardo sulla *memoria* del regista, del protagonista vero della storia, Wladyslaw Szpilman, e della sua musica.

Gli amanti della musica da film e dei suoi segreti saranno premiati dalla lettura di questo saggio, perché avranno a portata di mano un ulteriore mezzo per comprendere in maniera più approfondita la meravigliosa arte del comporre. *Massimo Privitera*



Musica per l'immagine

di Luca Bandirali,
con la collaborazione di
Sandro Di Stefano,

96 pagine
Net Art Company, 2003.

Coming soon!

La musica dei Trailer - 2ª parte

Siete produttori di un film e avete investito una montagna di euro? Preoccupati perché il vostro compositore di fiducia non ha ancora terminato la colonna sonora? Non sapete come fare per la musica dei trailer che anticiperanno l'avvento del vostro nuovo kolossal? Per di più non volete ascoltare nel trailer la solita musica proveniente dai soliti film? E non volete spendere cifre astronomiche per diritti vari? Okay, niente panico, la soluzione è una sola: affidarsi a uno dei tanti studi che producono quasi esclusivamente musica originale per trailer. In soli tre giorni il vostro emozionante ed esclusivo trailer di grande impatto sul pubblico sarà pronto e i vostri colleghi "moriranno d'invidia".

Si è verificata una vera e propria esplosione di richieste per questo tipo di dipartimenti specializzati, quando i produttori si sono resi conto di quanto fossero importanti quei 60-120 secondi per il successo del film al botteghino. Affermazione valida, soprattutto per

progetti con budget medio-basso e senza attori famosi o grandi registi, ma con una buona storia e buone idee, o per pellicole di bassa qualità che semplicemente grazie ad un unico ingrediente attrattivo (molto spesso anche una sola scena o battuta) è in grado di trainare tutto il film.

Ecco allora che gli studios hollywoodiani piuttosto che utilizzare le tracce sonore composte per il film, qualora fossero già disponibili all'utilizzo, si rivolgono a questi produttori, quali, fra i più importanti, la Immediate Music o la ReelTime Music Incorporated, che forniscono brani o spezzoni musicali specifici e perfettamente adatti alle sequenze scelte per il trailer. L'offerta che propongono abbraccia musica praticamente per tutti i generi cinematografici, spaziando dalla commedia al thriller, dal film romantico a quello d'azione, dal fantastico al drammatico, e così via. Possiedono vere e proprie librerie musicali così estese e specializzate da poter soddisfare qualsiasi tipo di richiesta, e non solo per trailer

cinematografici o spot TV, ma anche e soprattutto per i trailer d'anteprima (i famosi "prossimamente" o meglio "teaser trailer") dove molto spesso bisogna fare i conti con una colonna sonora originale che risulta ancora un *work-in-progress*, un cantiere aperto.

Come sempre è anche e soprattutto una questione di soldi. Infatti, il produttore paga molto meno la musica preconfezionata di società specializzate quali la Immediate Music (IM), piuttosto che i diritti di licenza e produzione di un soundtrack originale. E non è detto che utilizzando la musica del film si ottenga una miglior qualità o un risultato finale superiore, di maggiore impatto emotivo, rispetto ad un brano di due minuti cucito su misura per esaltare e sottolineare le immagini dei personaggi, l'atmosfera e vari punti d'interesse di un film. Giudicate voi stessi scaricando dalla Rete, se non lo avete già fatto, il trailer esclusivo per Internet di *Minority Report* (2002). "Redrum 2.0" della Immediate Music accompagna le immagini di Tom Cruise-



John Beal – ReelTime Music Inc.

Il californiano **John Beal** nasce musicalmente negli anni Settanta come direttore e arrangiatore per famosi artisti del calibro di B. B. King e Olivia Newton-John. Alla fine del decennio inizia ad occuparsi di musica per il grande schermo con il suo primo film *Zero to Sixty* (1978), lavorando poi per il piccolo schermo (*Laverne & Shirley*,

Happy Days e *Hazzard* i più famosi) e per i videogiochi. Firmerà così trentacinque colonne sonore per il cinema e la televisione dall'anno d'esordio ad oggi.

Importante è la fondazione della **Reeltime Music Incorporated**, che lo proietta nel mondo della musica per trailer cinematografici e televisivi come un autore tra i più importanti. Sono oltre 500 i trailer cinematografici sui quali ha lasciato la sua impronta musicale: *Aladdin*, *JFK*, *The Mask – Da zero a mito*, *Forrest Gump*, *La maschera di Zorro*, *Matrix* e *Braveheart*.

Molti grandi progetti lo hanno visto impegnato in questi anni, ed oggi la sua compagnia è una delle industrie leader del mercato. Il 90% dei suoi brani non superano

i due minuti e mezzo di lunghezza, durata classica di un trailer cinematografico.

Recentemente oltre 60 di questi spezzoni sono stati raccolti in un doppio compact disc intitolato *Coming Soon! The John Beal Trailer Project*, purtroppo difficilmente reperibile nei negozi italiani. Edito nel 1998 dalla Sonic Images Records (SID2-8815), il CD permette di ascoltare il meglio della produzione di Beal degli ultimi anni, da *Black Rain* a *Ghost*, dal celeberrimo "Beal's Con Theory" per *Conspiracy Theory*, riutilizzato in molti altri trailer, a *In the Line of Fire*. Davvero una prelibatezza per gli appassionati del genere. Imperdibile il suo sito Internet (www.bealnet.com), ricco di curiosità e informazioni interessanti.

Immediate Music – Music with Impact
La **Immediate Music** (IM) non è solo *Minority Report*. Ha una grande esperienza nel settore dovuta alla ormai decennale attività. La fondazione risale al 1992 per mano di **Jeffrey Fayman** (musicista rock nonché elettronico e percussionista) e **Yoav Goren** (produttore nel 1992 del grande poeta-cantautore canadese Leonard Cohen ed autore di un'unica colonna sonora di spicco: "Watch me" del 1996), prima compositori e quindi produttori della loro musica. Ad oggi presentano una folta schiera di bravi autori in grado di soddisfare le richieste per ogni genere cinematografico e le molteplici esigenze del mercato hollywoodiano,

lavorando però esclusivamente per trailer cinematografici e televisivi.

La sede si trova a Los Angeles in California, dove tutti i maggiori studios di produzione sono loro clienti. Praticamente il 90% dei film in circolazione sul pianeta Terra... Se vedete un trailer al cinema, siete sicuri che non abbia la loro musica? Alcune delle loro recenti campagne pubblicitarie includono *Il Signore degli Anelli*, *Ice Age*, *Harry Potter* e *Spy Kids 2*. Molto interessante il loro sito Internet (www.immediatemusic.com): grande spazio è dedicato alla loro offerta musicale ed alle modalità per ottenerla. Degna di nota è la sezione dedicata alle loro numerose pubblicazioni in CD, non

disponibili sul mercato ma presenti in un'ampia area per l'ascolto addirittura in versione integrale. Ecco quindi che scopriremo i 44 secondi di pura azione di "Redrum 2.0" utilizzati per il trailer di *Minority Report* nella traccia 9 del CD Vol. 21 (Action Drama, Techo Big Beat, Industrial Rock Action, Horror Sci-Fi) e potremo ascoltarli senza problemi quante volte vogliamo.



**Director's Cut**

Extreme Music in associazione con Media Ventures Entertainment Groups, nata grazie ai compositori Hans Zimmer e Jay Rifkin, ha creato una nuova ed incredibile libreria musicale chiamata "Directors Cuts" (www.directorscuts.tv). Comprende un'ampia gamma di composizioni originali pronte per essere utilizzate in pellicole cinematografiche, programmi televisivi e radiofonici, e per ogni tipo di campagna pubblicitaria, trailer compresi. L'idea innovativa è quella di offrire brani originali composti da Zimmer stesso e da tutti i compositori che lavorano all'interno del gruppo di Media Ventures con lo stile compositivo utilizzato per i grandi

blockbuster hollywoodiani e non risparmiano un grande respiro orchestrale. Oltre al capofila Zimmer, ecco, tra gli altri, Klaus Badelt, John Powell e Harry Gregson-Williams che hanno firmato colonne sonore quali X-Man, Gladiator, Hannibal, Crimson Tide ed anche per molte pellicole di Jerry Bruckheimer. I lavori di questi compositori sono ora disponibili non più solo per soundtrack originali, ma anche per una vasta gamma di utilizzo che va dal trailer al programma di intrattenimento televisivo. "Directors Cuts" comprende oltre una dozzina di compact discs disponibili però solo per professionisti del settore e non commercialmente per il pubblico, che potrà

però accontentarsi di ascoltare i vari clip musicali direttamente dal sito internet della Extreme Music (www.extrememusic.com). Sono raccolte differenziate per genere cinematografico e soddisfano tutti i gusti musicali. Sono delle vere e proprie compilations con i migliori brani degli autori che fanno parte della scuderia di Hans Zimmer.

**The Art of Film Music : altri studi...**

Molte ancora sono le case di produzione di musica per trailer. Annoveriamo tra le principali ParodiFair, Robert Etoll Productions, X-Ray Dog Publishing, Pfeifer Broz. Music, Non-Stop Music, Extreme Music, Music Junkies, Brand X Music e RipeTide Music.

Starr Parodi e Jeff Eden Fair sono musicisti di alto livello, oltre che moglie e marito, costituiscono la **ParodiFair**, amorevole esempio di relazione sentimentale

lavorativa. Dal 1994 molto attivi con i loro lavori musicali per i trailer, tra i più recenti vi sono *007 - La morte può attendere*, *Blade II*, *L'acchiappasogni*, *Johnny English* e *Gangs of New York*. Molteplici anche le composizioni per il cinema e la televisione.

Sul loro sito Internet (www.parodifair.com) è possibile ascoltare alcuni clip musicali.

Robert Etoll Productions ha base a Culver City in California. Qui, nello studio Sweet Silence, Robert Etoll ha composto con il suo staff (Dean Grinsfelder e Paul Dinletir) la musica per alcuni dei trailer più importanti della stagione cinematografica: *Matrix Reloaded*, *Hulk*, *The Italian Job* e *Bad Boys 2*. Il primo trailer di Etoll (produttore musicale, compositore e autore di canzoni) fu *The Godfather Part III* (Il padrino - Parte III, 1990): ad oggi ne conta più di duecento. Molti di

questi lavori sono disponibili nella forma di clip audio sul sito Internet (www.robertetoll.com).

Un accenno soltanto alla **Pfeifer Broz. Music** dei fratelli Jeff e Robert Pfeifer, autori ed esecutori del tema della serie TV *Highlander The Raven*. Molto importante anche la **X-Ray Dog Publishing: Solaris, Era mio padre** e *Spider-Man* tra gli ultimi trailer musicati (www.x-raydogmusic.com).

Una menzione anche per **Extreme Music** (www.extrememusic.com), al lavoro sui trailer di *Hulk*, *Terminator 3*, *CSI* e *Tomb Raider 2*, e per **Non-Stop Music** (www.nonstopmusic.com) per il trailer di *The League of Extraordinary Gentlemen*.

Concludiamo la carrellata con **RipeTide Music**, società fondata da Rich Goldman (www.riptidemusic.com) e **Brand X Music** (www.brandxmusic.net).

John Anderton, assieme ad un pezzo tratto dallo score di Hans Zimmer per *Backdraft* (Fuoco assassino, 1991) ed un brano della colonna sonora originale del film prodotto però non da John Williams ma dalla Non-Stop Music, altra compagnia musicale specializzata in trailer. Un assemblaggio davvero emozionante.

Ovviamente un'eccezione classica, o meglio proprio l'antitesi di questo ben oliato meccanismo, sono i sequel o le trilogie. Risulta chiaro a tutti che un elemento di primaria importanza che lega i secondi o terzi episodi ai precedenti, assieme alle immagini degli attori e le ambientazioni classiche, è proprio la musica del capostipite. Il suo tema principale in apertura di trailer è sempre una buona base di partenza per catturare l'attenzione dello spettatore e riportarlo indietro nel tempo stabilendo un preciso collegamento ed un saldo legame con le emozioni e l'esperienza cinematografica passata.

Due recenti esempi sono rappresentati da *Harry Potter* e *Star Wars*. Entrambe le saghe presentano i popolarissimi temi di John Williams che spalancano già da soli le porte su mondi magici e fantastici impressi ormai a fuoco

nella nostra memoria. Nel contesto e nella funzionalità del trailer sarebbe stato un grave errore perdere il patrimonio contenuto proprio nella riconoscibilità e popolarità di queste musiche, presente anche al di fuori dal contesto originario del film. Ed ecco quindi che la scelta è stata obbligatoria.

Stessa cosa si può dire del nuovissimo *Terminator 3: Rise of the Machines*



Arnold Schwarzenegger in *Terminator 3, le macchine ribelli*

(*Terminator 3: Le macchine ribelli*) e del suo teaser trailer che ne anticipò l'avvento. L'idea è stata produrre musica originale basata sulla colonna sonora di *Terminator 2* di Brad Fiedel, adattata e scritta dallo stesso autore, Marco Beltrami: chi non riconosce le possenti note iniziali del tema principale?

Il risultato finale è spesso un ottimo trailer ottenuto con grande qualità, cura del dettaglio e del montaggio e un'adeguata scelta musicale. Sono dei piccoli gioielli, quasi dei moderni, se mi passate il termine, "cortissimo-metraggi". Piccoli oggetti di culto attesi e ricercati, così come attesi e ricercati sono anche gli stessi brani musicali utilizzati nei trailer. Certamente per gli appassionati ma anche per chi rimane inspiegabilmente stregato da una particolare sensazione veicolata da immagini emozionanti ed accompagnate da un appropriato tema musicale, magari visto una sola volta e pure per caso.

Visto che nella maggior parte dei casi si tratta di spezzoni sconosciuti e "hard-to-find", speriamo di aver contribuito con queste poche righe a fare un po' di chiarezza.

Stefano Sorice

L'età dell'oro a S. Cecilia

Alla scoperta della tradizione sinfonica hollywoodiana insieme al Maestro Timothy Brock.

di Maurizio Caschetto, Massimo Privitera e Pietro Rustichelli

Assiduo frequentatore delle sale da concerto e delle orchestre italiane (ha diretto più volte l'Orchestra della Regione Toscana, l'Orchestra Città Aperta e l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna), il Maestro Timothy Brock è stato a Roma il 23 luglio scorso, ospite della stagione musicale estiva dell'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia, per dirigere il concerto "Gli anni d'oro di Hollywood", con un programma tutto dedicato alla musica da film hollywoodiana dell'epoca che va dagli anni '30 agli anni '60.

Brock, compositore e direttore d'orchestra americano di Olympia, Washington, si è specializzato ormai da diversi anni nella composizione, nel recupero e nella proposta in concerto di musiche legate al cinema muto. Brock ha composto nuove partiture per grandi classici del muto come *Il gabinetto del Dr. Caligari*, *Faust*, *Berlino: sinfonia per una grande città*, *L'ultima risata* e *Aurora*. Si occupa inoltre del recupero e del restauro delle partiture composte da Charlie Chaplin, su diretta commissione della famiglia dell'indimenticabile Charlot, per film come *Tempi moderni*, *Il circo*, *La febbre dell'oro* e *Luci della città*.

La redazione di *Colonne Sonore* lo ha incontrato e ha parlato con Brock del programma eseguito a Santa Cecilia e dell'importanza di eseguire la grande musica da film in sala da concerto.

Nello scorso numero della rivista, lamentavamo l'assenza nel nostro Paese di concerti esclusivi dedicati al repertorio della musica da film. Quando abbiamo scoperto questo concerto, ci siamo subito sorpresi ed entusiasmati, poiché uno dei nostri obiettivi è proprio quello di promuovere culturalmente questo genere di eventi ed occasioni. Che cosa ci può dire del programma che ha eseguito? Ha scelto Lei personalmente i brani?

Ho scelto io stesso i brani del programma e li ho proposti al Maestro Luciano Berio [il compianto direttore artistico di S. Cecilia, ndr] lo scorso anno. Fu di suo gradimento e appoggiò tutte le mie scelte. Ho cercato di selezionare uno o due brani rappresentativi per ogni decennio, poiché il programma copre il cosiddetto "periodo d'oro" che va dagli anni '30 agli anni '60. E' una sorta di show che mostra inoltre come lo stile dei compositori si sia evoluto nel corso degli anni. Il concerto inizia con la "Overture" da *King Kong*, di Max Steiner per finire con il tema de *I magnifici sette*, di Elmer Bernstein. Ho scelto quello che ritengo sia il picco più alto di ciò che è stato composto per il cinema in quegli anni. Uno degli aspetti più belli dell'eseguire un programma del genere è che possiamo ammirare la bellezza di queste musiche senza che vi siano dialogo, effetti sonori e qualunque altro fattore esterno che competano con la musica. Molta di quella per film necessita delle immagini per essere compresa e ammirata in tutto il suo valore. Questi brani invece no, poiché hanno una valenza molto forte, riescono a riportarci alla mente le immagini e le emozioni dei film per cui sono stati scritti e nel contempo a distinguersi come opere da concerto, perché sono tutte partiture di grande integrità artistica.

E' stato molto difficile recuperare le partiture orchestrali?

Sì, è sempre molto difficile e anche oneroso. E' stata una vera sfida riuscire a recuperare tutte le partiture e metterle insieme. Con l'eccezione di *Tempi moderni* e *Fronte del porto*, i diritti di tutte queste score

sono detenute da tante piccole nonché oscure case editrici musicali negli Stati Uniti. Ci sono alcuni editori, come John Waxman (il figlio di Franz Waxman), che aiutano le orchestre a recuperare le partiture e fanno da tramite tra gli enti e chi detiene i diritti. Ma di solito è sempre un processo molto complicato.

L'orchestra di S. Cecilia è una grande istituzione nel campo musicale italiano, si occupa prevalentemente del repertorio sinfonico ed operistico e quindi volevamo sapere come ha affrontato un programma di questo genere. Cosa pensa dell'orchestra? Qual è stata la reazione dei musicisti?



Tim Brock

E' molto raro che esegua concerti come questo, poiché di solito mi occupo solamente dell'esecuzione di musica per film muti. E' la prima volta che dirigo S. Cecilia e la sensazione che ho avuto è quella di grande divertimento e curiosità. Penso che sia la prima volta in assoluto che si cimentino con un repertorio del genere. Nonostante le partiture dei film siano tutte famose, è stato entusiasmante vederli appassionarsi a queste musiche. Non avrei potuto chiedere una orchestra migliore,

sono dei musicisti eccezionali, riescono a infondere grande vitalità all'interpretazione.

Quando pensiamo alle classiche colonne sonore hollywoodiane, ci viene in mente soprattutto il suono brillante degli ottoni, uno stile decisamente americano...

Sì, ma se ci pensate bene non è un sound di natura esclusivamente "americana". Durante il periodo d'oro, la quasi totalità delle orchestre hollywoodiane era formata da immigrati europei trasferitisi negli States. C'erano italiani, francesi, tedeschi soprattutto... alcuni dei migliori musicisti europei vennero negli Stati Uniti e ottennero contratti per suonare nelle orchestre di Hollywood. Ad esempio, gli anni '30 e '40 furono i periodi in cui c'erano i migliori suonatori di xylofono in assoluto. In *Tempi moderni*, c'è una parte per xylofono assolutamente incredibile e complicatissima da eseguire, e all'epoca fu suonata da quello che era probabilmente il più grande suonatore di questo strumento. Così, quando il percussionista di S. Cecilia ha visto questa parte, ha sgranato gli occhi e ha esclamato: "Ma come faccio?" (ride). Di tutto il concerto, *Tempi moderni* è probabilmente il brano più complicato e impegnativo. Dunque, per tornare alla domanda, è vero che esiste un suono "americano" ma si tratta del prodotto del multiculturalismo che esisteva all'epoca e questo ha creato il classico sound hollywoodiano, specialmente per quanto riguarda il suono dei violini, così ricco e avvolgente.

Per presentare questo genere musicale a un pubblico poco avvezzo, Lei pensa che sia più indicato realizzare programmi esclusivi di musica per film, oppure è possibile suonare brani del genere, accanto a qualche grande lavoro sinfonico del repertorio classico?

Esistono, senza dubbio, alcune partiture che possono tranquillamente stare accanto a brani del repertorio classico e che vengono abitualmente inserite nei programmi regolari delle orchestre. Ad esempio *Fronte del porto* è stata rielaborata da Bernstein proprio come opera da



concerto. Molti di questi compositori erano poi autori conosciuti anche per la loro musica non da film, come Miklòs Rosza e Bernard Herrmann. Come ho detto prima, si tratta in tutti questi casi di musica di grande integrità artistica, capace di reggersi sulle proprie gambe. Dunque senza dubbio potrebbero essere eseguite accanto al tradizionale repertorio sinfonico, poiché spesso i compositori rielaboravano le loro partiture in forma concertistica, come ad esempio *Giorni perduti* di Rosza. C'è infatti un lavoro di arrangiamento che va necessariamente fatto per presentare queste partiture nella maniera migliore. Solo nel caso di *King Kong* non c'è alcuna rielaborazione. Quella che abbiamo suonato è esattamente la musica come la sentiamo nel film, nella scena in cui la barca della spedizione arriva all'isola.

Noi pensiamo che in questo senso esista comunque un problema di comprensione culturale. Quando si tratta di eseguire brani di musica per film di autori "colti" come Prokofiev o Shostakovich sembra che non ci sia alcun problema, mentre si fa ancora fatica a eseguire in concerto musiche di Williams, Steiner o Korngold... Forse perché si pensa che questi autori abbiano "tradito" la musica colta sporcandosi le mani con il sound hollywoodiano.

Tutti i più grandi compositori del XX secolo hanno composto musiche per il cinema, con l'eccezione di Stravinsky: Prokofiev, Shostakovich, Saint-Saens, Copland, persino Mascagni. Nessuno di questi può dire di aver "tradito". Solamente chi non comprende la musica per film e la guarda ancora con atteggiamento snob può pensarla in questa maniera. E' una leggenda alla quale nessuno di questi autori ha mai creduto, tuttavia. La musica da film è una forma d'espressione artistica come lo sono il balletto e l'opera. Il problema vero è che spesso questi compositori non avevano il totale controllo su come la loro musica sarebbe stata utilizzata nel film e su cosa sarebbe stato tagliato. Ciò era il problema principale.

Un altro aspetto legato a questo problema è forse la maniera sbagliata di giudicare il fatto che i compositori hollywoodiani non orchestravano le proprie partiture, per via dei limiti di tempo a cui erano sottoposti.

Esatto, era un problema di limiti di tempo. Prendiamo l'esempio dei compositori che abbiamo suonato in concerto: Max Steiner non orchestrava mai i propri lavori ma lasciava indicazioni molto precise. Lo stesso vale per Franz Waxman. Leonard Bernstein e Bernard Herrmann invece orchestravano totalmente le loro partiture. Miklòs Rosza generalmente non lo faceva, per via dell'enorme densità strumentale della sua musica. Ma comunque tutti lasciavano istruzioni molto precise ai loro fidati collaboratori su come orchestrare le partiture. E spesso si trovavano a dover rivedere personalmente alcune scelte, poiché all'epoca non avevano

mai idea di quali musicisti sarebbero stati disponibili al momento della registrazione, per cui si trovavano a dover sostituire la parte del controfagotto con il sassofono baritono o cose del genere.

Tutti quanti erano compositori capaci di orchestrare da soli la propria musica...

Certamente! (ride)

Mentre non si può dire che sia la stessa cosa per i compositori attuali...

Absolutamente. La quasi totalità dei compositori cinematografici attuali non è capace di orchestrare la propria musica e dunque deve ricorrere all'aiuto di specialisti.

Le piace la musica da film attuale? La segue con interesse?

Sì, ci sono alcune cose che mi piacciono. Penso che ci siano compositori interessanti, alcuni si sono evoluti al peggio, altri invece al meglio. John Williams, ad esempio, ha fatto enormi passi avanti dagli anni '70 in poi. Non sono un grande appassionato delle sue colonne sonore di quel periodo, mentre partiture come *Le streghe di Eastwick*, *Salvate il soldato Ryan* e soprattutto *A.I.* sono davvero eccellenti e notevoli. In generale, penso che il problema principale al giorno

Prevalentemente ho scritto opere per la sala da concerto. E' da molti anni che mi occupo anche della composizione di colonne sonore per film muti. Ne ho realizzate 12 finora. E talvolta mi capita di comporre anche per le pellicole, benché non sia la mia scelta principale. Ho lavorato su alcuni documentari della BBC ed anche per la televisione polacca. Preferisco lavorare sui film muti. Generalmente cerco di lavorare su pellicole senza una partitura originale e dunque compongo una musica ex-novo.

Lei ritiene che i compositori contemporanei di musica da concerto siano in qualche modo influenzati dalla musica da film nelle loro opere?

Credo che lo siano per forza. Questa è una generazione che ha inevitabilmente un legame molto forte con il cinema in generale e quindi credo che sia anche solo involontariamente influenzata dalla musica da film. E non c'è niente di male in tutto ciò. Si tratta di una disciplina artistica e come tale è entrata nel patrimonio intellettuale dei compositori. Senza dubbio ha catturato me. Il mio insegnante di composizione e orchestrazione fu David Raksin e lui mi ha



L'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia interpreta le musiche di *Tempi moderni*

d'oggi sia quello che i compositori non hanno tempo sufficiente per comporre e in queste condizioni diventa molto difficile produrre qualcosa di buono. Bernard Herrmann scrisse la colonna sonora di *Quarto potere* in oltre tre mesi. Charlie Chaplin si prendeva sino a sei mesi di tempo per completare la partitura, benché nel suo caso lui fosse produttore di sé stesso. Oggi una cosa del genere sarebbe impossibile. Michael Kamen mi ha raccontato che a volte il limite di tempo odierno arriva anche ad essere di appena 10 o 12 giorni. E' una cosa incredibile e ingiusta, se si pensa che un film di media produzione necessita di circa 40 minuti di musica. Ed è per questo che spesso si utilizza la stessa idea, reiterata; oppure si lavora molto con sintetizzatori e campionatori. L'industria cinematografica ha fatto enormi passi avanti dal punto di vista tecnico e da quello narrativo, ma non si può dire la stessa cosa per quanto riguarda la composizione della musica da film. Ed è un vero peccato.

Lei ha composto anche colonne sonore o solo lavori per la sala da concerto?

aiutato a ricostruire la partitura di *Tempi moderni*, alla quale lavorò originariamente insieme a Chaplin. Ho avuto modo di lavorare anche con Miklòs Rosza, mentre il mio insegnante di direzione d'orchestra fu Leonard Bernstein. Dunque c'è sempre stato un legame con la musica da film nella mia carriera.

Bernard Herrmann è stato il mio idolo, l'ho sempre ritenuto sopra tutti gli altri come compositore. E' stato una grande influenza anche nella mia carriera da concerto, poiché lui stesso fu un grande promotore del recupero di materiali poco conosciuti. E' stato il primo direttore d'orchestra a eseguire brani di Charles Ives. Ritengo che sia stata una figura davvero unica e importante all'interno della storia musicale americana.

La musica da film fa parte della nostra cultura e permea tutta la società. I grandi compositori rimangono tali, non importa da dove arrivino e quale sia il loro retaggio. Un grande musicista può scrivere per qualsiasi forma d'espressione musicale ogni volta con successo.

Il concerto al “Parco della Musica”

Finalmente un rispettoso e appassionante atto di considerazione nei confronti della musica da film in ambito concertistico italiano. Forte di una direzione a dir poco febbrile, il Maestro Tim Brock è salito sul podio dell'Auditorium romano, nell'intento di restituire a nuova vita il nettare del repertorio musicale sviluppatosi durante i fasti della Golden Age hollywoodiana. L'esito - anche grazie ad una sentita esecuzione dell'Accademia di Santa Cecilia - ha soddisfatto le aspettative.

Già dall'apertura in chiave steineriana, tutte le sezioni orchestrali hanno ampiamente espresso le non indifferenti affinità con il materiale cine-musicale, nobilitando le roboanti pagine di *King Kong* con un'eccezionale interpretazione, in grado di risuonare quale migliore dichiarazione d'intenti per una serata all'insegna dell'emozione.

Emozione che la bacchetta di Brock ha saputo tenere alta anche nei successivi, complessi estratti da capolavori waxmaniani come *La moglie di Frankenstein* e *Viale del tramonto* nonché nella rarefatta drammaticità del Leonard Bernstein di *Fronte del porto*. E non ha sfigurato nemmeno il “synth-theremin” escogitato per l'occasione, impegnato insieme all'intera formazione in un'eccellente riproposizione delle musiche di Rózsa per *Giorni perduti*.

Ad alimentare la nutritissima selezione - cronologicamente ragionata e sufficientemente adeguata nella copertura del vasto panorama preso in considerazione - non è poi mancato il nome di Chaplin: le composizioni del grande cineasta per il suo *Tempi moderni* sono senz'altro risultate le più gradite agli orchestrali, vista soprattutto la necessaria vivacità d'esecuzione. Sebbene in questo caso Brock, che vanta nel suo curriculum diversi restauri per le partiture del regista/compositore, abbia forse concesso più del dovuto alla partitura, indugiandovi troppo a scapito di altri possibili materiali (come per esempio quelli di Rózsa per *Ben-Hur*, inizialmente annunciati e in seguito eliminati dal programma definitivo).

L'appuntamento maggiormente atteso è stato sicuramente quello legato al sodalizio Hitchcock-Herrmann, probabilmente più dal pubblico che dai membri dell'Accademia, almeno per la difficoltà di scrittura tipica del compositore americano. Eppure, anche di fronte a brani impegnativi come il “Narrative for Orchestra” tratto da *Psycho* e i caleidoscopici “Main Titles” di *La donna che visse due volte*, Brock ha saputo tener testa ai registri herrmanniani, guidando la compagine d'archi dell'Accademia in una performance di grande impegno ma anche di altrettanta fedeltà e assicurando, in chiusura di serata, un epilogo di tutto rispetto.

Peccato solamente per il brano di chiusura, che ha visto mal rappresentato l'altro grande Bernstein della serata, Elmer. Il celeberrimo tema de *I magnifici sette* avrebbe infatti meritato sorte migliore rispetto all'amorfa versione proposta dal Direttore americano. Il pezzo, forse per la sua facile accessibilità d'ascolto, ha comunque goduto dell'onore di replica prima del congedo dell'orchestra, insieme alle note di *Tempi moderni*. Due bis che hanno ulteriormente convalidato l'elevato successo e gradimento dell'evento, nella speranza di un carnet sempre più ricco di simili “rarità”.

Giuliano Tomassacci



Il M^o Brock sul podio di S. Cecilia

Note “stellari” all'Auditorium di Milano

L'Orchestra sinfonica di Milano “Giuseppe Verdi” si cimenta in un ciclo di programmi dedicato alla musica da film

Oltre ai concerti di musica da film che si sono tenuti a Roma, anche Milano ha dedicato una parte del programma sinfonico estivo al nostro genere musicale preferito. L'Orchestra Sinfonica meneghina “Giuseppe Verdi”, una delle compagini migliori e più dinamiche della scena milanese, è stata protagonista di cinque serate denominate shakespearianamente “Cinque notturni di mezza estate”, con l'allettante sottotitolo “Musica fra cinema e pubblicità”. Questi concerti, che hanno visto tra l'altro la presenza di eccellenti artisti internazionali, hanno proposto al pubblico della capitale lombarda una serie di programmi sinfonici con frequenti incursioni nei territori musical-cinematografici. Il *fil rouge* di queste serate è stato il rapporto tra musica, cinema e pubblicità, con l'esecuzione sia di estratti e suite da famose partiture cinematografiche che di pagine sinfoniche classiche rese comunque celebri dal cinema, come ad esempio *L'apprendista stregone*. Abbiamo potuto sentire, dal vivo, brani di Nino Rota, John Williams, Miklòs Rózsa e Maurice Jarre accanto a pagine sinfoniche di Bizet, Rimski-Korsakov, Ravel, Massenet, Mussorgskij.

“Colonne Sonore” ha seguito il concerto del luglio scorso, nel quale l'orchestra, sotto l'attenta ed appassionata direzione del bravo Giuseppe Grazioli, si è cimentata in un gustoso quanto inedito programma. L'esecuzione si è

aperta con il ciclo dei valzer che Nino Rota compose per il film *Il gattopardo* di Luchino Visconti. Le morbide ed eleganti sonorità di matrice verdiana delle pagine di Rota sono state affrontate con raffinato garbo dai giovani e bravissimi orchestrali della “Verdi”.

A queste pagine è seguita poi una selezione di brani tratti dalle due Suite della celebre opera *Carmen* di Georges Bizet, scelta da Grazioli come “la più cinematografica di tutte le opere”. Davvero notevoli la perizia e il virtuosismo di questi brani eseguiti brillantemente dall'orchestra, che ha potuto qui sfoggiare una nitidezza sonora davvero ineccepibile.

Dopo l'intervallo, è stato il momento della Suite da *La strada* (1964), la composizione per il celebre film di Fellini è una delle più belle di Rota ed anche una delle più ambiziose in termini di orchestrazione. La compagine milanese e il Maestro Grazioli sono riusciti a rendere giustizia totale alla ricchissima tessitura di queste pagine, che spazia da allegri momenti giocosi a tenebrose sonorità fino a culminare in una tragica e commovente chiusura melodrammatica.

Il momento più intenso della serata si è avuto con l'esecuzione della Suite di *Guerre stellari* (Star Wars, 1977) di John Williams. L'ormai mitica partitura williamsiana - un vero e proprio secondo inno nazionale statunitense, secondo il programma di sala - è stata affrontata con grande entusiasmo dall'orchestra, che ha

potuto mettere in mostra tutta la bravura e il talento attraverso le roboanti sonorità tardoromantiche della scrittura williamsiana, riuscendo a restituire un volume di suono e una brillantezza strumentale davvero impressionanti.

Sulle note williamsiane la serata si è conclusa con un fragoroso applauso di un pubblico entusiasta, che a gran voce ha chiamato nuovamente il Maestro Grazioli sul podio. Il direttore ha congedato il pubblico regalando un bis del “Main Title” di *Guerre stellari*, una bella chiusura per una memorabile serata.

Durante l'intervallo, siamo riusciti ad incontrare brevemente il direttore d'orchestra della serata, Giuseppe Grazioli. Il Maestro è uno dei direttori italiani più attenti a questo genere di repertorio e difatti autori come Korngold, Rota e Herrmann sono nomi ricorrenti all'interno dei suoi programmi. Dopo essersi complimentato per la nostra rivista, ci ha anche assicurato che “la musica da film ritornerà presto nei programmi di questa orchestra,” - dichiara Grazioli - “un genere meraviglioso e ogni volta che sono invitato a dirigere questo genere di repertorio rispondo con grande entusiasmo”.

Dopo questi eventi che hanno allietato una torrida estate, anche in Italia si può dire “eppur si muove”...

Maurizio Caschetto



Jerome Moross inedito

La Silva Screen ci accompagna alla scoperta di un talento dimenticato

Nella storia dell'arte sono numerosi i nomi che, sebbene meritevoli di figurare nel novero dei grandi autori, per quelli che potremmo definire "i casi della vita" non hanno avuto la fortuna che spettava loro.

È emblematico il caso del newyorkese Jerome Moross (1913-1983). Talento precoce, divenne durante il college il miglior amico di Bernard Herrmann, che si avviava ad essere considerato il più grande autore di Colonne Sonore della storia, il quale, tra varie esperienze giovanili comuni, diresse la prima composizione orchestrale di un Moross diciassettenne.

Arrivato alla celebrità per la sua capacità di fondere la tradizione sinfonica europea con lo stile folcloristico americano, grazie al suo carattere disponibile e modesto, divenne ben presto amico e collaboratore di autori come Gershwin e, su tutti, Aaron Copland.

Orchestratore di rara sensibilità per autori come Hugo Friedhofer (a sua volta orchestratore di Steiner e Korngold), Copland, Waxman e Deutsch, non volle mai abbandonare il suo primo amore: quello per il teatro, il balletto e la sala da concerto. Fu probabilmente per questa sua "carriera parallela" che Moross non convinse mai pienamente i critici e, di conseguenza, non ebbe il successo commerciale che meritava.

Fino ad oggi ben poco della sua produzione è approdata in degne edizioni discografiche, a parte il celeberrimo *The Big Country* (Il grande paese, 1958, con il compianto Gregory Peck) che con la meritata nomination all'Oscar rimane la vetta della sua carriera "pubblica", e alcune opere sinfoniche finalmente pubblicate dalla coraggiosa Naxos.

A mettere in giusta luce parte delle brillanti partiture di Moross occorre ora la figlia Susanna insieme a Joseph Fitzpatrick della Silva Screen che, contro tutti i pregiudizi commerciali, ha mobilitato l'intero staff di tecnici, orchestrali, direttori e orchestratori, in un minuzioso lavoro di ricostruzione delle partiture, a cominciare dai dettagliati manoscritti, e delle esecuzioni (molte sfumature e cambi di tempo erano creati direttamente durante le sessioni di registrazione).

Il risultato è un doppio CD, assolutamente straordinario, in cui la City Of Prague Philharmonic, diretta da Paul Bateman,

affronta in modo tecnicamente eccellente e musicalmente appassionato le prime registrazioni moderne di vari brani e suite. Esplorando la capacità di Moross di adattarsi ai diversi stili e toni delle pellicole e degli autori, a cui prestava la propria opera, ed evidenziando la vocazione dell'autore alla completezza formale di ogni singolo brano, retaggio certamente della sua esperienza teatrale e ballettistica.



Jerome Moross

Ecco quindi le atmosfere Western di *The Jayhawkers* (I ribelli del Kansas, 1959), unica selezione diretta dall'orchestratore Nic Raine, in cui la voce di Moross riesce a distinguersi evitando gli stereotipi del genere, attingendo direttamente dalla vicinanza con Copland piuttosto che alla già vasta letteratura dei colleghi.

Si passa poi a due brani integrali tratti da *Seven Wonders of the World* (Le sette meraviglie del mondo, 1956), documentario "a più mani" del quale a Moross spettarono gli episodi *The Holy Land* e *The Mediterranean*, probabilmente proprio per la sua vocazione "europea". Anche in questo caso Moross evita il kitsch in cui altri autori caddero in casi simili, attuando una commistione di generi di rara modernità.

I due brani sono alternati a due lunghe suite da *Close Up* (1948), sua opera prima per il cinema, e *The Captive City* (La città prigioniera, 1952) del pluripremiato Robert Wise. Nuovamente sembra che Moross agisca rifiutando i luoghi comuni e cercando colori e atmosfere originali, anticipando, per

il secondo film, l'effetto "Manhattan" di Woody Allen, in cui la skyline della città è sottolineata da una musica vagamente gershwiniana.

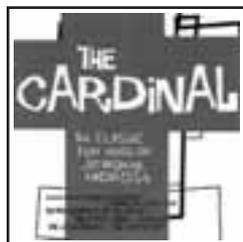
Il secondo disco si apre con la suite da *The Proud Rebel* (L'orgoglio ribelle, 1958, con Alan Ladd). Se già il film era originale, un western che narra la storia di un uomo con un figlio sordomuto, le musiche si distinguono per una sonorità pastorale e intimista difficilmente riscontrabile in altre colonne sonore coeve.

Cambiando definitivamente soggetto, il CD si chiude con la notevole suite, che dà di fatto il titolo all'intera raccolta, tratta da *The Cardinal* (Il Cardinale, 1963, di Otto Preminger) composta subito dopo *The Big Country* e stranamente snobbata dalla commissione degli Academy Awards.

Le musiche, che si aprono sui suggestivi rintocchi delle campane di San Pietro in Vaticano, giocano sul contrasto tra il rigore della vita del sacerdote protagonista e la sua crisi di fede. Passando poi da brani formalmente rigorosi ("Prologue") a brani spiccatamente da ballo ("Annemarie"), fino ad un valzer ("The Cardinal in Vienna") di cui la famiglia Strauss sarebbe andata fiera! Il lungo flashback sulla vita del protagonista si chiude con un ritorno alle atmosfere iniziali. Da notare che questa suite è uno degli ultimi lavori di Christopher Palmer, grande orchestratore a cui dobbiamo la riscoperta di tanta letteratura cinematografica degli anni d'oro come i capolavori di Walton per Olivier.

Nel darmi la copia di questo magnifico doppio CD nel suo studio londinese, il produttore Fitzpatrick, mi ha confessato come, purtroppo, tali lavori non riescano ad avere un successo commerciale. Il più delle volte non coprono le spese (tamponate dalle vendite di CD forse meno meritori). "Sicuramente sono queste le produzioni che danno più soddisfazione dal punto di vista umano e culturale, soprattutto avendo anche il benessere e l'interesse della famiglia di Moross." - afferma Fitzpatrick - "E' stata un'esperienza unica". La speranza è quella che anche il pubblico possa apprezzare e valorizzare un tale sforzo e, soprattutto si riscopra un autore meritevole quanto i suoi più celebri ed osannati amici.

Pietro Rustichelli



Jerome Moross **The Cardinal: The Classic Film Music of Jerome Moross (2002)**

Silva Screen SILKD 6030

Disco 1: 7 brani - Dur.: 42'28"

Disco 2: 10 brani - Dur.: 42'09"



Nota tecnica:

Originariamente doveva essere pubblicato un disco singolo, ma alla fine delle sessioni era così elevata la qualità del materiale che è mancato il coraggio di eliminare qualcosa degli 84 minuti finali. Da qui la scelta di stampare un doppio CD al prezzo di uno singolo.

Il dossier "Cinema da Ascoltare" prosegue con la prima monografia nel nostro percorso di indagine sull'utilizzo della musica nel cinema, che ci costringe ad affrontare e sciogliere un importante interrogativo iniziale: il cinema potrebbe fare a meno della musica?

Il cinema, nato muto, ha preteso fin dalle sue primissime espressioni l'utilizzo di un commento musicale. All'inizio l'esigenza di associare alla proiezione delle pellicole il suono di uno strumento, era essenzialmente scaturita dal bisogno di camuffare il più possibile il fastidioso rumore meccanico dei primi proiettori.

L'espedito deve aver però rivelato ai cineasti più attenti, che l'utilizzo studiato e non casuale della componente melodico-musicale, può offrire un notevole vantaggio in termini di dinamismo e di coinvolgimento emotivo, può indirizzare il subconscio dello spettatore verso specifici e ricercati obiettivi passionali ed

escludere ogni altra distrazione che la visione di immagini senza suono può comportare.

Nonostante l'iniziale assenza di suoni propri, l'arte cinematografica ha avuto presto bisogno di acquisire, per la sua completezza espressiva, la presenza di un commento sonoro di tipo musicale. Già nei primi anni del secolo scorso quasi non si assisteva a proiezione di film senza vedere l'ormai seduto al pianoforte, che nella penombra della sala si affannava a pestare sui tasti, cercando improbabili sincronie con la vita completata delle prime rudimentali pellicole, saccheggiando tutto il repertorio per pianoforte, dalle rapsodie di Liszt ai walzer di Chopin, da

Debussy a Satie, senza dimenticare il contributo del folklore e della musica popolare in genere.

Non s'è dovuto attendere molto per avere le prime autentiche partiture originali, composte specificamente per la pellicola e mandate in giro per il mondo, assieme ai rulli di celluloidi, per farle eseguire in sincrono con la proiezione del film. Dopo, in poco più di cent'anni, la percentuale di film privi di musica propria è del tutto irrisoria. Questo inedito connubio artistico ha dato lavoro a decine di compositori, ha consentito di sviluppare tecniche sonore nuove e ha dato vita a opere di enorme successo popolare e di innegabile rilevanza culturale.

Musica e Cinema: perché no, perché sì.

Si discute da tempo tra gli studiosi e gli appassionati della "settima arte" per comprendere quale sia il rapporto che lega tra loro cinema e musica, e quale rilievo attribuire all'uno o all'altra, quasi fosse in atto una gara per stabilire la priorità di uno dei due.

Il punto più dibattuto riguarda proprio la **necessità di inserire della musica** in accompagnamento alle immagini. Da più parti si sostiene che il cinema potrebbe (e anzi dovrebbe) fare a meno del commento musicale. Lo si reputa un elemento artificioso, sfalsante, in contrasto con il realismo delle scene, fuorviante per la partecipazione intellettuale degli spettatori e per l'esatta comprensione di ciò che viene raccontato nelle sequenze visive.

Si attribuisce al grande regista americano Sam Peckinpah, autore di western tanto celebri quanto cupi, pessimisti e violenti, l'affermazione per cui "è ridicolo mostrare cowboys a cavallo, sporchi di polvere e sudore, in mezzo ad un deserto arido e desolato, col sottofondo musicale di un'orchestra di archi e ottoni" (!).

E' bene sottolineare come il **realismo** nel cinema sia un concetto tutto sommato relativo. Anzi, ad essere rigorosi bisognerebbe riconoscere che **cinema e realismo si escludono a vicenda**.

La più giovane tra le arti, il cinema, è dotata di una caratteristica saliente, che la rende praticamente unica e che è insita nella sua stessa natura: quella di essere il connubio di molte differenti discipline artistiche, che interagiscono tra loro fino ad ottenere un prodotto finale di sintesi e di sommatoria dei singoli apporti di ciascuna di esse.

Proviamo a fare un inventario: nel cinema moderno ci sono elementi di letteratura (soggetto e sceneggiatura), arti grafiche e visive (che in genere, per intuibili ragioni, hanno un

ruolo preminente; tra esse, storyboard, scenografia - nella sua accezione più ampia -, costumi, effetti speciali e, soprattutto, fotografia e montaggio), componenti drammaturgiche (movimenti di macchina, mimica, dizione, recitazione) ed infine componenti sonore, che annoverano, oltre al dialogo, i rumori d'ambiente, gli effetti speciali sonori e la musica.

Ogni volta che entriamo in una sala e ci godiamo la proiezione di un film, siamo in presenza di una passerella di opere d'arte,



Lo storico Arrivo del treno dei fratelli Lumière

ciascuna concepita in ambiti differenti e tutte riunite in questo incredibile sodalizio. Il cinema funziona esattamente come un'orchestra sinfonica, che riunisce decine di strumenti diversi e li armonizza in un unico flusso sonoro, composito ed appagante.

È un dato inconfutabile che i primi film si accontentavano di imitare la vita reale, proponendola agli attoniti spettatori, del tutto sbalorditi da quel marchingegno ritenuto magico per la sua capacità di catturare la dinamica dell'esistenza quotidiana e di riproporla infinite volte su uno schermo bianco.

I soggetti delle primissime pellicole dei Lumière non pretendevano ancora di

raccontare storie.

Con l'esempio fornito dal teatro, da sempre coinvolgente strumento narrativo, era inevitabile che presto o tardi qualcuno riflettesse sull'ipnotica forza evocativa della messinscena e cominciasse a chiedersi se quella nuova tecnologia da saltimbanchi, con le sue sequenze di immagini in movimento, potesse anche raccontare storie, per incantare immaginazione e fantasia, per distogliere la gente dalle preoccupazioni quotidiane.

Così come il teatro si è spesso servito di musiche di scena, oppure come l'opera lirica ha meravigliosamente mescolato narrazione, recitazione, canto e musica, così anche il cinema ha iniziato ad avvalersi di ritmi e di armonie per accrescere la partecipazione e pilotare la comprensione degli spettatori.

Appena il cinema ha iniziato con successo a raccontare storie di fantasia, il proposito di documentare la vita è diventato secondario... La prima regola è diventata quella di "ricostruire" la vita.

E proprio nello stesso tempo si è evidenziata l'inevitabile **frattura tra cinema e realismo**.

La cinepresa può immortalare un avvenimento e il proiettore può riproporlo esattamente nei tempi e nei modi in cui quell'avvenimento si è svolto, proprio come farebbe una fotografia: in questi casi abbiamo una rappresentazione autentica della vita, anche se con i limiti spaziali della visione cinematografica

Il cinema non si ferma qui. Sui filmati originari viene compiuta un'intensa opera di "ricostruzione". Tagliati via i tempi morti, eventi distinti nel tempo vengono "montati" in sequenza tra loro, le diverse angolazioni vengono fatte interagire per accrescere la sensazione - sempre rigorosamente illusoria -

¹ Detto per inciso: a Peckinpah non dev'essere peraltro sfuggito il valore aggiunto derivante dall'uso della musica sinfonica nei suoi film radicali e veritieri, visti gli interessanti risultati delle sue numerose collaborazioni con il compositore Jerry Fielding.



di essere presenti sul posto e di poter cogliere numerosi angoli visuali, oppure per chiarire la dinamica dei fatti. In questi casi **la realtà non è più realtà**. Ad essa è subentrata la **finzione** cinematografica.

Pertanto se persino il documentario può ingannarci, se il semplice montaggio di una serie di spezzoni è sufficiente ad impedire la fedele mimesi della realtà, che male c'è se ai suoni naturali viene aggiunto anche un adeguato accompagnamento musicale?

Il cineasta, così come rielabora le sequenze degli avvenimenti con il montaggio, scegliendo i momenti e le inquadrature adatte all'economia narrativa, allo stesso modo può elaborare anche la componente uditiva del suo prodotto e tentare di stimolare determinate reazioni, anche solo inconse, dello spettatore.

Il discorso potrà essere più chiaro se analizziamo due importanti pellicole del cinema di questi ultimi anni, che ci aiuteranno a chiarire meglio il nostro punto di vista.

Il primo esempio è offerto dallo stravagante ed originalissimo film horror intitolato *The Blair Witch Project*. L'assunto di base di questa terrificante pellicola è che tre studenti universitari per documentare le loro ricerche sulla stregoneria si improvvisano cineasti e, muniti di una cinepresa e di una telecamera, iniziano a scorrazzare prima per la cittadina di Blair e poi per i boschi che la circondano. Il loro interesse è attratto da alcuni inquietanti fatti di cronaca che hanno infamato la storia del paesino: la sparizione di bambini, forse ad opera di un serial killer, gli avvistamenti di misteriose figure nelle foreste, dicerie sulla presenza di una strega e dei suoi malefici rituali e così via.

Veniamo informati, all'inizio della proiezione, che i tre ragazzi sono in seguito scomparsi senza lasciare traccia e che solo dopo molto tempo sono state rinvenute cose appartenute a loro, tra cui sia la cinepresa che la telecamera. La leggenda vuole che gli autori del film, venuti in possesso di tali resti, abbiano poi montato la pellicola e le videocassette girate dagli sfortunati ragazzi, nelle due giornate precedenti la loro misteriosa fine, in modo da documentare **fedelmente** le loro ultime azioni.

Tutta la vicenda cui assistiamo non è altro che la ricostruzione (fasulla, ci piace pensare!) di un documento che molto abilmente viene fatto sembrare vero.

I punti di massima riuscita del film sono nella parte finale. Chiudete gli occhi, se non avete ancora visto il film e passate al prossimo paragrafo, perché stiamo per raccontare gli sviluppi conclusivi della storia. Uno dei tre ragazzi, Josh, è già sparito. Fuori dalla tenda gli altri due hanno trovato solo pochi miseri resti sanguinolenti. Scende il buio, la ragazza ed il ragazzo superstiti credono di sentire le urla del povero Josh e, muniti lui della telecamera e lei della cinepresa, si addentrano nella casa abbandonata della strega di Blair, dove si intravedono orme nere di piccole mani lasciate sui muri decrepiti. Quando la ragazza si separa dall'amico la sua voce lamentosa e terrorizzata arriva da lontano, si perde nei meandri della casa. L'effetto è desolante. Mark scende in

cantina, qualcosa emerge dal buio dietro di lui e lo colpisce. Noi vediamo solo la soggettiva della telecamera, caduta al suolo, che inquadra il terriccio del pavimento. La voce di Heather si sta avvicinando. Ora il nostro occhio vede il mondo attraverso l'appannato bianco e nero della sua cinepresa, priva ovviamente di sonoro, ma le sue grida, il suo ansimare spaventato ci arrivano lontani, attraverso il microfono della telecamera di Mark, ancora funzionante, laggiù nella cantina buia. Si realizza questo spaesante effetto di bilocazione sensoria.

Alla fine anche Heather scende nello scantinato: fa appena a tempo a vedere l'amico di spalle, immobile di fronte alla nuda parete, apparentemente vittima di qualche orribile sortilegio, quando qualcosa aggredisce anche lei alle spalle. Ora è il turno della cinepresa di finire per terra. Le nostre orecchie, l'unico senso percettivo che ci è ancora concesso, si tendono al massimo, ma percepiscono soltanto il piatto ronzio della cinepresa che sta ancora filmando, nient'altro. E questo naturalmente fa paura, ancora più che se avessimo sentito un roco respiro o il ruggito di qualche abominevole mostro.



The Blair Witch Project

The Blair Witch Project è finzione, con un contenuto che, per giocare al meglio le sue carte ed ottenere il massimo effetto psicologico, richiede di essere assolutamente **creduto autentico**, e questa convinzione deve rimanere ferma per tutta la durata del film, a pena di perdere la concentrazione e l'immedesimazione del pubblico. È pur vero che a monte c'è un accurato lavoro di montaggio, che sequenziando abilmente tra loro gli spezzoni girati con i due differenti mezzi di ripresa rende più credibile l'autenticità delle immagini. Tutto ciò si giustifica proprio perché l'assunto di partenza richiede un atto di fede: che i registi abbiano davvero avuto tra le mani l'autentico materiale girato dai ragazzi scomparsi nel bosco e ritrovato nel rudere della casa della strega di Blair. Perciò non avrebbe avuto senso menomare la verosimiglianza del documento con la sovrapposizione di musiche composte ad arte. Il film, così come viene proposto, **esige che non ci sia musica**, nella maniera più assoluta...

Massimo spazio viene dato invece ai suoni ambientali, in un bosco peraltro avaro di vita animale. Le grida lontane, i pianti, i respiri affannosi dei protagonisti, le risate notturne dei misteriosi bambini che - in una scena davvero spaventosa - scorrazzano non visibili intorno alla loro tenda... Tutti importanti tasselli uditivi di una delle più argute colonne sonore degli ultimi anni.

Attenzione, le cose non stanno esattamente così. L'orecchio esperto non si arrende e si accorge che anche qualcosa di artificiale, di "non naturale", traspare nel sottofondo della pista sonora. Cosa sono quei clangori che echeggiano nel buio? Cos'è quella specie di basso mormorio, onnipresente durante l'esplorazione finale della casa della strega?

Nei titoli di coda scopriamo l'inganno, questi suoni diventano "musica". Li troviamo incredibilmente simili al brano dei titoli di testa di *Alien* ad opera del compositore Jerry Goldsmith. Scatti metallici e scricchiolii rallentati, fino al punto di diventare simili ad un basso mugugnare, proveniente da una dimensione da incubo. Ecco svelato l'arcano: anche in questo film, apparentemente naturale, la musica c'è. Viene persino indicato un autore, certo Tony Cora. D'accordo, non siamo in presenza di una partitura sinfonica eseguita da una settantina di musicisti, ma ancora una volta abbiamo constatato che il cinema non si è privato del tutto di una colonna sonora musicale. E perché? Qual è lo scopo cui miravano i cineasti, in questo caso?

Semplice: la finalità è la stessa di sempre. Compiere fino in fondo il proprio lavoro di illusionisti. Infocchiare la psicologia degli spettatori, entrargli sottopelle in modo subdolo ed inavvertito, e poi con le giuste componenti uditive far accelerare i battiti cardiaci ed il flusso di adrenalina. Siamo talmente concentrati sugli sviluppi finali di una situazione, così claustrofobica ed angosciante, da non accorgerci nemmeno che buona parte del nostro stato di tensione è determinato dalla presenza subliminale di quei suoni.

Se sentissimo un quieto frinire di grilli, magari il rombo consueto di auto o aerei, quella casa nel buio non sarebbe così simile all'ambientazione dei nostri incubi peggiori. Invece si odono solo questi soffocati battiti metallici, che sembrano arrivare da profondità abissali, oppure quella vibrazione lamentosa, che sembra vento. La parte vigile del nostro inconscio li sente, e manda un quesito al nostro cosciente: che cosa causa quei suoni? L'impossibilità di trovare una risposta razionale alla domanda (esattamente come gli autori si astengono da qualsiasi tentativo di fornire spiegazioni ai fatti del film) genera inquietudine, riempie il buio e la foresta di Blair (e la sala cinematografica intorno a noi) di mille possibili presenze ostili.

Si direbbe che gli autori di *The Blair Witch Project* abbiano (più o meno consapevolmente) recuperato un'idea del maestro indiscutibile del cinema della paura, Alfred Hitchcock, che per *Gli uccelli* (*The Birds*, 1961) aveva scelto di non utilizzare alcun commento musicale, quantomeno nessuna musica nell'accezione tradizionale del termine.

A quell'epoca Hitchcock era nel bel mezzo del suo meraviglioso sodalizio artistico con il compositore Bernard Herrmann⁽²⁾, e nonostante potesse disporre dell'indiscusso talento compositivo di un simile maestro, gli chiese di limitarsi a collaborare con i tecnici degli effetti speciali sonori per trovare assieme a loro dei suoni **alternativi** a quelli reali, in modo da

inoculare al pubblico inedite sensazioni di brivido. Il risultato è a dir poco fenomenale. La recente pubblicazione del film in DVD ci permette di riascoltare la traccia originale del film, in cui le qualità audio sono più nitide e contrastate rispetto all'appannata versione monoaurale della pista doppiata in italiano.

Lo stridore agghiacciante dei gabbiani, ripreso nel silenzio ovattato del loro mondo aereo, dove i suoni umani arrivano soffocati e distorti, contribuisce a rendere la scena che precede l'attacco sulla cittadina di Bodega Bay uno dei momenti di vertice assoluto del cinema di paura. Perché Hitchcock non volle musica? Difficile a dirsi. Forse per tenere agganciata alla quotidianità una vicenda surreale ed allegorica, per creare un contrasto forte tra i rumori di un'amena località marittima, enfatizzati ed accentuati ad arte, e una storia dai risvolti fantascientifici, che solo gli spettatori più attenti riconoscono per quello che è: una strabiliante metafora di matrice freudiana sul confronto tra sessi opposti e sull'aggressività umana.



Tippi Hedren nel capolavoro di Hitchcock *Gli Uccelli*

Al contrario è veramente **privo di musica** *Bloody Sunday* (id, 2002). Il regista inglese Paul Greengrass si è riproposto di ricostruire - con scrupolosa attinenza alle cronache - gli eventi che il 30 gennaio 1972 a Derry in Irlanda hanno provocato uno dei più violenti ed inescusabili spargimenti di sangue dei tempi recenti, nel quale hanno perso la vita tredici civili inermi, perlopiù giovani adolescenti.

Questa volta però il cinema non resiste alla tentazione di "ricostruire" la vita. Per cui, nonostante il proposito cronachistico degli autori, si è fatto ricorso ad una sorta di implicito espediente narrativo: l'intero svolgimento di quella maledetta domenica viene raccontato come se un gruppo di reporter moderni, muniti di telecamera a spalla in perfetto stile CNN, si fosse trovato in mezzo agli eventi a fornire un'accurata testimonianza video e audio del loro svolgimento. Gli attori recitano con massima convinzione. La ricostruzione del fatto di sangue è basata su documenti e testimonianze dell'epoca. Luoghi, abbigliamento, scenografie, rumori... tutto contribuisce a proiettare lo spettatore indietro di trent'anni.

Nonostante ciò chi guarda sa benissimo di assistere ad una messinscena. Per quanto coinvolto dalla narrazione e per quanto

convincente sia lo stile narrativo di Greengrass, il pubblico di certo non crede all'autenticità delle sequenze.

Va detto anche, tra l'altro, che in alcuni casi i realizzatori del film si sono presi persino qualche licenza rispetto all'andamento dei fatti realmente accertato e documentato. Ad esempio, è riportato dalle cronache che il cadavere di uno dei giovani manifestanti uccisi fu ritrovato molto lontano dai luoghi del massacro e con dell'esplosivo nascosto negli abiti. L'episodio, nel film di Greengrass, diventa l'occasione per insinuare che proprio i militari inglesi abbiano nascosto confezioni di plastico negli indumenti del ragazzo gravemente ferito dopo l'arresto degli amici che avevano tentato invano di trasportarlo in ospedale. Gli inglesi anziché soccorrere il ferito lo avrebbero lasciato morire dissanguato, per poi utilizzare il suo corpo come prova per giustificare - almeno in parte - la spietata repressione attuata. Nel mettere in scena questo episodio i produttori del film hanno compiuto una consapevole forzatura narrativa dei fatti documentati, il cui scopo non può che essere quello di aggravare ulteriormente (se ancora ve ne fosse il bisogno) la denuncia e la condanna morale nei confronti degli aggressori britannici.

A questo punto però viene da chiedersi: se, in deroga al proposito di documentare scrupolosamente la realtà, si è potuta inserire qualche (pur plausibile) congettura, perché non si è voluto fare uso anche di un misurato commento musicale?

È probabile che Greengrass abbia scelto di evitare la musica anche per una sorta di comprensibile rispetto nei confronti delle vittime della strage. L'uso di un commento musicale può apparire come un mezzo per accentuare il pathos del racconto, in questo caso non necessario e magari anche di cattivo gusto, vista la tragicità delle circostanze. Volendo aderire a tali scelte, l'unica componente musicale concessa, dunque, è la celeberrima canzone degli U2 *Bloody Sunday*, composta proprio in commemorazione della strage di Derry, che accompagna i titoli di coda del film come una mesta e rancorosa ballata funebre.

Gli esempi di cinema privo di musica non finiscono qui. Ma quelli scelti qui mi servono per ricondurre il discorso al punto di partenza.

Abbiamo iniziato dicendo che la presenza dell'artificio sonoro musicale è un requisito essenziale del prodotto artistico che chiamiamo "film". Ora chiudiamo il cerchio, sottolineando come anche l'opzione di **non inserire musica** nel proprio film risponde ad una precisa scelta artistica e stilistica, che lontana dall'ignorare l'importanza del commento musicale, ne sfrutta al contrario l'assenza proprio come mezzo per raggiungere precisi risultati.

Discutere se il cinema possa o debba fare a meno della musica, come sottolineavo in apertura, è un problema sfalsante: sarebbe come chiedersi se il cinema possa o meno fare

a meno delle scenografie, dei costumi, del montaggio, dei fotografi, o degli attori... Non sono mancate produzioni particolari, avanguardistiche o sperimentali, prive di alcuni di questi elementi, o meglio, nelle quali i cineasti hanno effettuato la scelta di **non ricorrere** a taluno di questi elementi.

Il film francese *Therese* (Thérèse, 1986, regia di Alain Cavalier) apparentemente privo di scenografia, oppure *Nodo alla gola* (Rope, 1948), di Hitchcock, apparentemente privo di montaggio. Tuttavia è evidente che anche la non-scenografia di *Therese* contiene in sé precisi significati artistici, così come è evidente che il non-montaggio di *Nodo alla gola* ha in realtà una propulsiva e dinamica funzione di assemblaggio di interi blocchi narrativi, che un taglio tradizionale delle scene avrebbe frammentato, diluendo il potente condensato psicologico sotteso dal film.

Insomma, proprio come la non-musica di *The Blair Witch Project* ha una finalità di coinvolgimento emotivo pressoché identica a quella di una sontuosa partitura musicale, oppure come



il gelido, luttuoso e rigoroso silenzio musicale di *Bloody Sunday*, a suo modo, suscita le particolari riflessioni che abbiamo analizzato.

Il cinema si è sempre nutrito di musica perché la musica è **una componente essenziale** di una pellicola filmica. La progettazione di ogni film richiede quindi che il filmmaker compia una necessaria e precisa scelta in termini di commento musicale, fosse anche quella di **non usare musica**.

Cominceremo a questo punto ad interrogarci su quale (o quali) siano gli **effetti psicologici** determinati da una partitura musicale sulle sequenze filmiche per cui è stata composta, argomento che sarà oggetto di alcuni dei prossimi appuntamenti della nostra rubrica.

Gianni Bergamino

² È storia del cinema, arcinota, ma vale la pena (non fosse altro che per il piacere di farlo) citare i capolavori che sono scaturiti da questa collaborazione, ancora oggi studiata e venerata. *La congiura degli innocenti* (The Trouble with Harry, 1955), *Il ladro* (The Wrong Man, 1956), *L'uomo che sapeva troppo* (The Man Who Knew Too Much, 1956), *La donna che visse due volte* (Vertigo, 1958), *Intrigo internazionale* (North by Northwest, 1959), *Psyco* (Psycho, 1960), *Gli uccelli* (cit.) e *Marnie* (id., 1964). Tutti sanno che l'armonia artistica tra i due ebbe bruscamente ad interrompersi nel 1966, quando Herrmann rifiutò di piegarsi alle richieste di Hitchcock e della Universal di dotare il film *Il sipario strappato* (Torn Curtain, 1966) di una partitura più popolare e meno ricercata, per cui il famoso regista respinse la pregiata opera composta da Herrmann e vi sostituì un lavoro decisamente più leggero ed ironico, con forti influenze jazz, composto da John Addison. La musica rifiutata è divenuta peraltro oggetto di autentico culto e (data la sua qualità) uno strumento per porsi maggiori interrogativi sul rapporto tra musica e cinema. Per questo ritengo probabile che si ritornerà ancora sull'argomento, in qualche appuntamento futuro della rubrica.



Filmografia essenziale di Don Davis

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra

(Nato il 4 febbraio 1957 ad Anaheim in California, USA)

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1979	Cuore e batticuore (<i>Hart to Hart</i>) (tefilm)	Vari
1984	Hyperspace	Todd Durham
1986	Troppo forte (<i>Sledge Hammer!</i>) (tefilm)	Vari
1987	La bella e la bestia (<i>Beauty and the Beast</i>) (tefilm) - Emmy	Vari
1987	Star Trek - The Next Generation (<i>id.</i>) (tefilm)	Vari
1990	Tiny Toon Adventures (<i>id.</i>) (cartoni animati)	Vari
1991	Tradimento fatale (<i>Lies Before Kisses</i>) (film TV)	Lou Antonio
1991	Stregato da una stella (<i>A Little Piece of Heaven</i>) (film TV)	Mimi Leder
1992	L'affare Notorius (<i>Notorius Affair</i>) (film TV)	Colin Bucksey
1994	Seaquest (<i>Seaquest DSV</i>) (tefilm) - Emmy	Vari
1993	Accanto a te c'è un omicida (<i>Murder of Innocence</i>) (film TV)	Tom McLoughlin
1996	Bound - Torbido inganno (<i>Bound</i>)	Andy & Larry Wachowski
1996	Pandora's Clock (<i>id.</i>) (film TV)	Eric Laneuville
1997	Invasione letale (<i>Invasion</i>) (film TV)	Armand Mastroianni
1999	Matrix (<i>id.</i>)	Andy & Larry Wachowski
1999	Universal Soldier: The Return (<i>Universal Soldiers</i>)	Mic Rodgers
1999	Il mistero della casa sulla collina (<i>House on Haunted Hill</i>)	William Malone
2000	Personally Yours (film TV)	Jeffrey Reiner
2000	Race Against Time (film TV)	Geoff Murphy
2001	Synapse - Pericolo in rete (<i>AntiTrust</i>)	Peter Howitt
2001	Valentine - Appuntamento con la morte (<i>Valentine</i>)	Jamie Blanks
2001	Jurassic Park III (<i>id.</i>) (con John Williams)	Joe Johnston
2001	The Unsaid (<i>id.</i>)	Tom McLoughlin
2001	Behind Enemy Lines - Dietro le linee nemiche (<i>Behind Enemy Lines</i>)	John Moore
2002	Long Time Dead (<i>id.</i>)	Marcus Adams
2002	Ballistic (<i>Ballistic: Ecks vs. Sever</i>)	Wych Kaosayananda
2002	Murder in Greenwich (film TV)	Tom McLoughlin
2003	Matrix Reloaded (<i>id.</i>)	Andy & Larry Wachowski
2003	Animatrix (<i>id.</i>) (9 corti d'animazione)	Mahiro Maeda, Andy Jones, Shinichiro Watanabe, Yoshiaki Kawajiri, Takeshi Koike, Koji Morimoto, Peter Chung
2003	Matrix Revolutions (<i>id.</i>)	Andy & Larry Wachowski



Filmografia essenziale di Franz Waxman

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra

(Nato a Konigshutte, Slesia, Germania, il 24 dicembre 1906 - Morto a Los Angeles, California, il 24 febbraio 1967)

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1935	La moglie di Frankenstein (<i>The Bride of Frankenstein</i>)	James Whale
1937	Capitani coraggiosi (<i>Captains Courageous</i>)	Victor Fleming
1940	Rebecca, la prima moglie (<i>Rebecca</i>)	Alfred Hitchcock
1940	Scandalo a Filadelfia (<i>The Philadelphia Story</i>)	George Cukor
1941	Il Dottor Jekyll e Mr. Hyde (<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>)	Victor Fleming
1941	Il sospetto (<i>Suspicion</i>)	Alfred Hitchcock
1943	Arcipelago in fiamme (<i>Air Force</i>)	Howard Hawks
1945	Acque del Sud (<i>To Have and Have Not</i>)	Howard Hawks
1945	Obiettivo Burma! (<i>Objective Burma!</i>)	Raoul Walsh
1947	Il caso Paradine (<i>The Paradine Case</i>)	Alfred Hitchcock
1948	Il terrore corre sul filo (<i>Sorry, Wrong Number</i>)	Anatole Litvak
1950	I trafficanti della notte (<i>Night and the City</i>)	Jules Dassin
1950	Viale del tramonto (<i>Sunset Boulevard</i>) (OSCAR)	Billy Wilder
1951	Un posto al sole (<i>A Place in the Sun</i>) (OSCAR)	George Stevens
1952	Torna, piccola Sheeba! (<i>Come Back, Little Sheeba</i>)	Daniel Mann
1953	Stalag 17 - L'inferno dei vivi (<i>Stalag 17</i>)	Billy Wilder
1954	Il principe coraggioso (<i>Prince Valiant</i>)	Henry Hathaway
1954	La pista degli elefanti (<i>Elephant Walk</i>)	William Dieterle
1954	I gladiatori (<i>Demetrius and the Gladiators</i>)	Delmer Daves
1954	La finestra sul cortile (<i>Rear Window</i>)	Alfred Hitchcock
1955	Mister Roberts (<i>id.</i>)	John Ford
1955	Il favorito della grande regina (<i>The Virgin Queen</i>)	Henry Koster
1956	Delitto nella strada (<i>Crime in the Streets</i>)	Don Siegel
1957	L'aquila solitaria (<i>The Spirit of St. Louis</i>)	Billy Wilder
1957	I peccatori di Peyton (<i>Peyton Place</i>)	Mark Robson
1958	Sayonara (<i>id.</i>)	Joshua Logan
1959	Adorabile infedele (<i>Beloved Infidel</i>)	Henry King
1960	La storia di Ruth (<i>The Story of Ruth</i>)	Henry Koster
1960	Cimarron (<i>id.</i>)	Anthony Mann
1962	Le avventure di un giovane (<i>Adventures of a Young Man</i>)	Martin Ritt
1962	Taras il magnifico (<i>Taras Bulba</i>)	Jack Lee Thompson



N.B.: Franz Waxman ha composto non accreditato, anche sotto il nome di **Franz Wachsmann**, parecchi temi e partiture per film, soprattutto agli inizi della sua carriera.

Consulta le filmografie complete ed analitiche su www.colonnesonore.net

Chi comporrà Cosa...

Lavori in corso nel mondo delle colonne sonore

A

Craig Armstrong: Love Actually.
David Arnold: The Stepford Wives.

B

Luis Bacalov: La regina degli scacchi / Assassination Tango.
Angelo Badalamenti: Resistance.
Lesley Barber: Uptown Girls / Being Julia.
John Barry: The Incredibles.
Christopher Beck: Cheaper by the Dozen / Dickie Roberts / Saved / Under the Tuscan Sun.
Marco Beltrami: Treasure Island / Cursed / Hellboy.
Paolo Buonvino: Je reste.
Bruce Broughton: Eloise (serie TV)
Carter Burwell: Tough Love / The Alamo

C

George S. Clinton: Mortal Kombat 3: The Domination / 44 Minutes / Mission Without Permission.
Elia Cmiral: Son of Satan.
Bill Conti: Coast to Coast.
Vladimir Cosma: Au Lion... L'Horizon.
Carlo Crivelli: La vita di Salvo D'Acquisto (fiction) / La spettatrice.
Bruno Coulais: Agent Secret / Genesis / La Marque Jaune / Les Choristes.

D

Jeff Danna: Spinning Boris / Wrinkle in Time.
Mychael Danna: Vanity Fair / The Snow Walker.
Shaun Davey: Ella Enchanted.
Don Davis: Matrix Revolutions
John Debney: Raising Helen / Chicken Little / Malibu's Most Wanted.
Pino Donaggio: Pontormo / Toyers / Augustus (fiction).
Patrick Doyle: Blow Dry / Second-Hand Lions / Calendar Girls / The Galindez Mystery.
Antoine Duhamel: La Fille De Tes Rêves.

E

Randy Edelman: Frank McClusky / National Security / Connie and Carla.
Danny Elfman: Big Fish / Spider-Man 2.
Stephen Endelman: It's De-Lovely.

F

Robert Folk: Kung Pow 2: Tongue of Fury / In the Shadow of the Cobra.

G

Michael Giacchino: Secret Weapons Over Normandy (videogioco LucasArts).
Riccardo Giagni: Rua Bardem 555.
Richard Gibbs: My Baby's Mama / If You Were My Girl / Zachary Beaver Comes to Town / Battlestar Galactica (nuova miniserie TV).
Philip Glass: Taking Lives / Undertow.
Nick Glennie-Smith: The New Guy.
Elliot Goldenthal: Double Down

Jerry Goldsmith: Looney Tunes: Back in Action / Picasso at the Lapine Agile / The Game of Their Lives.

Christopher Gordon: Master and Commander: The Far Side of the World (in collaborazione con Iva Davies e Richard Tognetti).

Harry Gregson-Williams: Shrek 2 / Veronica Guerin / The Rundown.

Andrea Guerra: Soraya (fiction).

H

Joe Harnell: V-Visitors (nuova miniserie TV).
Reinhold Heil: Swimming Upstream (in coll. con Johnny Klimek)
Lee Holdridge: No Other Country / Sounder / Puerto Vallarta Squeeze.
David Holmes: The Perfect Score / Buffalo Soldiers.
James Horner: House of Sand and Fog / Beyond Borders / The Last Ride / Soul Caliber / Radio / The Missing / The Passion.
James Newton Howard: Unconditional Love / Peter Pan / Hidalgo / Secret Window, Secret Garden.

I

Alberto Iglesias: Bad Attitude
Mark Isham: Highwaymen / The Cooler / The Blackout Murders.

J

Adrian Johnston: If Only.
Trevor Jones: The League of Extraordinary Gentlemen.
David Julian: Happy Here and Now.

K

Jan A.P. Kaczmarek: Neverland.
Rolfe Kent: Legally Blonde 2: Red, White & Blonde.
David Kitay: How to Deal.
Johnny Klimek: Swimming Upstream (in coll. con Reinhold Heil).
Harold Kloser: The Day After Tomorrow.

L

Francis Lai: Super Ripoux.
Nathan Larson: Prozac Nation / The Ranch.

M

Mark Mancina: Brother Bear / The Haunted Mission.
Alan Menken: Home on the Range.
John Morgan: Starship Troopers 2 (in collaborazione con William Stromberg).
Ennio Morricone: Sportsman of the Year.
Mark Mothersbaugh: Envy / Thirteen / Good Boy (animazione) / Sorority Boys / Rugrats Go Wild.
John Murphy: Intermission / The Perfect Score.

N

David Newman: Cat in the Hat .
Randy Newman: Meet the Fockers.
Julian Nott: Wallace and Gromit: The Great Vegetable Plot.
Michael Nyman: The Actors.

O

Riz Ortolani: La rivincita di Natale.
John Ottman: My Brother's Keeper.

P

Jean Claude Petit: Podium / Je Reste.
Franco Piersanti: Le chiavi di casa / I ragazzi della via Paal (fiction).
Nicola Piovani: Gli Indesiderabili.
Basil Poledouris: The Legend of Butch & Sundance (film TV).
Rachel Portman: Mona Lisa Smiles.
John Powell: Stealing Sinatra / Mad Max: Fury Road / Happy Feet / Paycheck / Mr. 3000.

R

Trevor Rabin: The Great Raid.
Graeme Revell: Out of Time / Riddick: Pitch Black 2 .
Richard Robbins: Le Divorce.
William Ross: Ladder 49 / Young Black Stallion.

S

Philippe Sarde: Le Mystère de la Chambre Jaune.
Marc Shaiman: Alex and Emma / Down With Love.
Theodore Shapiro: Starsky & Hutch.
David Shire: Ash Wednesday.
Howard Shore: Lord of the Rings: The Return of the King / King Kong.
Alan Silvestri: Van Helsing / Polar Express.
Claudio Simonetti: Saint-Ange / Indifference.

T

Frédéric Talgorn: Laisse Tes Mains Sur Mes Hanches.
Armando Trovajoli: Gente di Roma.
Brian Tyler: The Big Empty / Timeline / Godsend.

V

James Venable: Jersey Girl / Bad Santa / Scary Movie 3.

W

Stephen Warbeck: Desire.
Mervyn Warren: Marci X.
Marco Werba: Crazy Blood / Amore e libertà.
John Williams: Terminal / Harry Potter and the Prisoner of Azkaban / Star Wars Episodio III / Indiana Jones IV / Harry Potter and the Goblet of Fire.

Y

Gabriel Yared: Two Brothers / Cold Mountains / The One & Only / Troy.
Christopher Young: Scenes of the Crime / The Devil and Daniel Webster / Madison (solo temi) / The Whole Ten Yards / Runaway Jury / Shade / Exorcist IV: The Beginning.

Z

Hans Zimmer: What About Joan / The Last Samurai / King Arthur.



Do you speak Music?

Una passione che varca l'oceano

Ci ritroviamo dopo due mesi con un secondo numero ricco di argomenti. Abbiamo viaggiato per l'Italia per assistere a concerti e incontrare artisti legati al mondo della musica da film.

Un incontro su tutti quello di Firenze con Joe Sikoryak, grafico e redattore di "Film Score Monthly", che ha accolto la sua copia di "Colonne Sonore" con gioia fanciullesca e con cui abbiamo suggellato un gemellaggio che va ben al di là di un mero scambio di informazioni e ci unisce ad una famiglia più vasta di amanti delle Soundtracks.

Nell'Editoriale dell'ultimo numero di FSM, Joe (ricordando anch'egli il nostro incontro) esprime la propria contentezza nel constatare come la musica (nel caso specifico quella da film), sia davvero un linguaggio universale, capace di unire in modo trasversale il mondo intero.

Si sono di recente messe in moto riviste o fanzine in Spagna, Portogallo, Germania da aggiungere a quelle già presenti in Francia, USA e Regno Unito,



Pietro Rustichelli di CS e Joe Sikoryak di FSM

tutte in un modo o nell'altro in contatto fra loro.

Da parte nostra eravamo fiduciosi che la schiera italiana di appassionati di musica da film fosse numerosa ed "accanita", ma ci ha sorpreso come (nei limiti dell'umana natura, ovviamente) non abbiamo riscontrato invidie o concorrenze, ma al

contrario ci siamo trovati ad essere una sorta di "collettore" per tutti i "raminghi" (per dirla come Tolkien) che si erano finora addentrati in questo mondo spinti da comune solitaria passione.

Abbiamo riscontrato una stagione estiva, tra Milano e Roma, ricca di eventi all'insegna dell'"Ottava Arte", e la disponibilità dimostrataci, dagli enti organizzatori (Santa Cecilia e Auditorium di Milano), ci ha ripagato di tutti gli sforzi e le "magagne" incontrate fino a quel momento.

La strada per una vera e propria affermazione di questo genere di musica è ancora lunga, ma i riscontri sul primo numero insieme agli stimoli che siete stati capaci di fornirci fin dal primo momento, sono di sprone per lo staff di "Colonne Sonore - Immagini tra le note" ad affrontare con ancor maggiore serietà, passione e professionalità le note che ci aspettano lungo questa complessa e articolata partitura.

Pietro Rustichelli

Cerchi News, date di concerti ed appuntamenti, Links reportage da eventi nazionali ed internazionali filmografie analitiche e complete, la Posta dei lettori?

La musica continua sul web:

www.colonnesonore.net

Per ogni approfondimento, contatto, novità, ed integrazione alla versione cartacea della rivista

contattaci su

info@colonnesonore.net • www.colonnesonore.net

oppure scrivi a Massimo Privitera - Via Valvassori Peroni 55 int.2 - 20133 Milano

da un'idea di Franco De Gemini

LORETO

24-25-26 OTTOBRE 2003

"MUSICA PER L'IMMAGINE"

1° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA DA FILM

CONCERTI, CONVEGNI, INCONTRI CON LE SCUOLE, PREMI INTERNAZIONALI ALLA PROFESSIONALITA'
www.musicaimmage.it - info@musicaimmage.it



3 GIORNI DEDICATI ALLA MUSICA...

CONCERTI DI COLONNE SONORE D'AUTORE CON MUSICHE DI:

**LEONARD BERNSTEIN, G. & M. DE ANGELIS,
FRANCESCO DE MASI, ANTOINE DUHAMEL, MARCO FRISINA,
FRANCO MICALIZZI, ENNIO MORRICONE, JOSE' NIETO,
RIZ ORTOLANI, PIERO PICCIONI, NICOLA PIOVANI,
ROBERTO PREGADIO, WALTER RIZZATI, NINO ROTA,
CARLO RUSTICHELLI, ALBERTO SORDI,
ARMANDO TROVAIOLI, JOHN WILLIAMS.**

.....

... ALLA DIFFUSIONE DELLA CONOSCENZA SUL DIRITTO D'AUTORE...

INCONTRO CON LE SCUOLE ELEMENTARI E MEDIE SUL MONDO DELLA MUSICA

CON LA PARTECIPAZIONE E L'ORGANIZZAZIONE DI:

**EMCA (European Music Copyright Alliance),
AFI, British Authors and Composer Academy, GEMA, GIART, IMAIE, MCPS, PRS, SACEM, SGAE, SIAE.**

.....

... MOSTRE SULL'ARTE NEL CINEMA

**ESPOSIZIONE PRESSO IL PALAZZO COMUNALE DI MANIFESTI
DELL'ARTISTA SANDRO SIMEONI E SCULTURE DI GIULIANO GEMMA.**

CON IL PATROCINIO DI:

ORGANIZZAZIONE:

