

COLONNE SONORE

IMMAGINI TRA LE NOTE

La Prima Rivista
Italiana sulla
Musica da Film

Pierre Vinet ©2003 New Line Productions



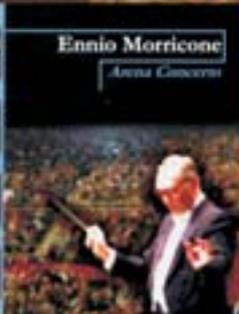
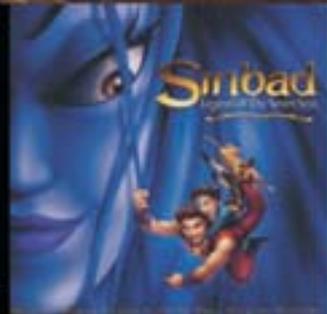
Il Signore degli Anelli

'Il Ritorno del Re' conclude la grande saga musicale

Michael Kamen
*Tributo al compositore
recentemente scomparso*

Manuel De Sica
*Intervista esclusiva ad un
compositore gentiluomo*

Il Cartaio
*Claudio Simonetti gioca
a poker con il Killer*



Le "Classic Soundtracks" di FSM su Compact Disc

\$19.95 USD più spese di spedizione



\$24.95 2-CD

Jerry Goldsmith



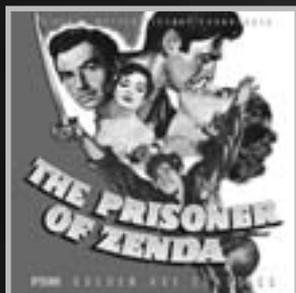
Bernard Herrmann



Miklós Rózsa



Alfred Newman



www.filmscoremonthly.com

00-1-310-253-9598 fax 00-1-310-253-9588

FSM, 8503 Washington Blvd., Culver City CA 90232

FILM SCORETM
M O N T H L Y



In questo numero

Anno Secondo, Numero 4 • Gennaio / Febbraio 2004



- **Un nuovo anno in musica** 4
di Anna Maria Asero



- **Novità dal mondo della musica da film:** 5
case discografiche ed eventi
di Fabio D'Italia & Pietro Rustichelli



- **Goodbye Mr. Kamen:** 8
tributo al compositore recentemente scomparso
di Giuliano Tomassacci



- **Una rock star techno:** 14
intervista alla carriera a
Claudio 'Il cartaiò' Simonetti
- filmografia essenziale
di Gabrielle Lucantonio



- **Un compositore gentiluomo:** 18
intervista alla carriera al Maestro
Manuel De Sica
di Massimo Privitera & Pietro Rustichelli



- **Il ritorno del re:** 22
recensione esaustiva dell'ultimo film
della saga de Il signore degli anelli
di Gianni Bergamino & Alessio Coatto



- **Alien:** 26
Il nuovo DVD e la riscoperta delle
paurose musiche di Jerry Goldsmith
di Gianni Bergamino



- **FictioNote:** 29
recensioni colonne sonore televisive
di Massimo Privitera

- **Il profondo legame tra** 30
musica classica e
musica cinematografica:
Classica e film
- L'eredità di Wagner
di Piero Campanino

- **Davis - ritorno alla Matrice:** 34
Recensione esaustiva di
Matrix Revolutions
di Gianni Bergamino

- **Maestri del cinema - musica:** 35
recensione di un nuovo
libro sulla musica da film
di Alessio Coatto

- **Recensioni di CD vecchi e nuovi:** 36

- **Le verità nascoste 2:** 45
3ª parte del dossier
Cinema da Ascoltare
di Fabrizio Campanelli

- **Filmografie essenziali:** 47
- Michael Kamen
- Manuel De Sica

Le altre recensioni

- **Band of brothers** 10
di Maurizio Caschetto
- **Brazil** 11
di Giuliano Tomassacci
- **Terra di confine** 13
di Pietro Rustichelli
- **Il cartaiò** 16
di Gabrielle Lucantonio
- **Sette scialli di seta gialla / Killing birds** 21
di Massimo Privitera
- **I ragazzi della Via Pàl** 29
di Massimo Privitera
- **Francesco** 29
di Massimo Privitera
- **Tristano e Isotta** 29
di Massimo Privitera
- **Alla ricerca di Nemo** 36
di Fabrizio Campanelli
- **Koda, fratello orso** 36
di Pietro Rustichelli
- **Sinbad, la leggenda dei sette mari** 36
di Giuliano Tomassacci
- **Totò Sapore e la magica storia della pizza** .. 36
di Massimo Privitera
- **The Star Trek album** 37
di Maurizio Caschetto
- **Battlestar Galactica** 37
di Maurizio Caschetto
- **Tomb raider: la culla della vita** 38
di Giuliano Tomassacci
- **Terminator 3 - le macchine ribelli** 38
di Maurizio Caschetto

- **Ora o mai più** 38
di Massimo Privitera
- **Gente di Roma** 39
di Massimo Privitera
- **Appuntamento con la memoria** 39
di Massimo Privitera
- **Mademoiselle De Sade e i suoi vizi** 39
di Massimo Privitera
- **Arena concerto DVD** 40
di Massimo Privitera
- **Arena concerto CD** 40
di Massimo Privitera
- **Le avventure di Huck Finn** 41
di Alessio Coatto
- **Karamazov** 41
di Alessio Coatto
- **Neve rossa** 41
di Alessio Coatto
- **E' una sporca faccenda tenente Parker!** 42
di Alessio Coatto
- **Mona Lisa smile** 42
di Massimo Privitera
- **Per sempre** 42
di Fabrizio Campanelli
- **Cantando dietro i paraventi** 43
di Stefano Sorice
- **Il diario di un prete** 44
di Massimo Privitera
- **Cinevox: the history of the soundtrack** 44
di Massimo Privitera
- **Terrore nello spazio** 44
di Gabrielle Lucantonio

Legenda recensioni

Mediocre: ☹ **Sufficiente:** ☹☹ **Buono:** ☹☹☹ **Ottimo:** ☹☹☹☹ **Capolavoro:** ☹☹☹☹☹

I giudizi delle recensioni di Colonne Sonore si riferiscono a valutazioni artistiche assolutamente personali dei redattori e non vogliono in alcun modo interferire da un punto di vista commerciale e discografico.

Un nuovo anno in musica

Un numero ricco. Tanto ricco che voi, appassionati lettori, faticherete a staccarvi dalle sue succulenti pagine.

Come riuscirete a non leggere, tutta di un fiato, la lunga e particolareggiata recensione de *Il ritorno del Re* (spettacolare capitolo conclusivo della saga del *Signore degli anelli*), un salto musicale nel meraviglioso mondo di fantasia di Tolkien?

E le due interessanti interviste a due grandi della musica da film italiana - Manuel De Sica e Claudio Simonetti - vi stupiranno non solo per gli aneddoti narrati, ma anche per l'entusiasmo e la bellezza dei racconti di vita vissuta.

Da non perdere, assolutamente, il

colto ed erudito parallelismo tra Wagner e gli attuali compositori di colonne sonore. Un approfondimento a quattro mani, affascinante e avvincente, scritto da veri intenditori.

Non mancheranno tantomeno le recensioni sulle nuove uscite musicali (Alla ricerca di Nemo, Totò Sapore, Simbad) o le riedizioni (Star Trek, The Brothers Karamazov).

E poi, un nostro piccolo pensiero a due importanti figure del mondo della musica che ci hanno lasciati per sempre: Michael Kamen e Michael Small.

Speriamo che anche questa volta la nostra rivista vi piaccia. Alla prossima!

Il direttore



Anno Secondo, Numero 4
Gennaio / Febbraio 2004
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
Fabrizio Campanelli
Piero Campanino
Gabrielle Lucantonio
Elio Lucantonio (Francia)
Stefano Sorice
Giuliano Tomassacci

Un sentito ringraziamento a:
Lucas Kendall & Joe Sykoria
di "Film Score Monthly"
Luca Persiani di "OffScreen"
Daniela Zacconi di "FilmTV"

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:
NewLine Cinema® - Dreamworks® - EastWest®
Maverick® - Varèse Sarabande® - Walt Disney®

Dove trovate Colonne Sonore

LOMBARDIA

CINEMA ANTEO - Libreria del Cinema - Via Milazzo 9 - MILANO
BLOODBUSTER SNC - Via PCastaldi 30 - 20124 MILANO
LA BORSA DEL FUMETTO - Via Lecco 16 - MILANO
DISCO CLUB - Piazza Cordusio (Stazione MM) - 20123 MILANO
STRADIVARIUS - Via Pecchio 1 - MILANO
TAU BETA - Via Pavoni 5/b - 20052 MONZA (MI)
DEFCON ZERO - Viale Marelli 19 - SESTO SAN GIOVANNI (MI)
LIBRERIA L'INDICE - P.zza Marconi, 7 - 20059 VIMERCATE (MI)

PIEMONTE

WIDESCREEN - Via San Secondo, 55 - 10128 TORINO

VENETO

CINECITY MULTISALA - Via Sile, 8 - 31057 SILEA (TV)

FRIULI VENEZIA-GIULIA

CINECITY MULTISALA - Via Nazionale, 74/2 - 33040 PRADAMANO (UD)

EMILIA ROMAGNA

CASA DEL DISCO di FANGAREGGI & C. - L.go Muratori, 204 - 41100 MODENA
LIBRERIA 'LA FENICE' - Via G. Mazzini, 15 - 41012 CARPI (MO)

LAZIO

DISCHI 'L'ALLEGRETTO' di MARY - Via Oslavia, 44 - 00195 ROMA
REVOLVER dischi-cd-dvd - Via S.Gherardi, 90-102 - 00146 ROMA

PUGLIA

CARTOLIBRERIA ROSA OLIVIERI - Via Aldo Moro, 113/115 - 70033 CORATO (BA)

SICILIA

'BROADWAY' LIBRERIA DELLO SPETTACOLO - Via Rosolino Pilo, 18 - 90139 PALERMO
LIBRERIA 'LA CULTURA' - P.zza Vittorio Emanuele II, 9 - 95129 CATANIA

ORDINI POSTALI

Per acquistare la tua copia della rivista è sufficiente un bollettino di **Conto Corrente Postale**:

Versare **5€** a copia + **2€** per spese di spedizione

sul **CCP N° 43457183** - Intestato: **MASSIMO PRIVITERA**

VIA VALVASSORI PERONI 55, INTERNO 2, 20133, MILANO.

CAUSALE: **RIVISTA "COLONNE SONORE"**

indicando chiaramente il recapito a cui inviare la rivista, il numero di copie e di quale uscita.

Si consiglia di inviare copia del versamento all'e-mail o al fax della redazione, in modo da accelerare le pratiche di spedizione.



Novità dal mondo della musica da film

CASE DISCOGRAFICHE: NUOVE INCISIONI E RIEDIZIONI DI GRANDI CLASSICI

a cura di Fabio D'Italia

Titolo originale	Titolo italiano / Note	Editore	Uscita
JOHN BARRY			
Dances With Wolves (edizione estesa)	<i>Balla coi lupi (1990)</i>	Sony	in preparazione
The Chase (ristampa)	<i>La caccia (1966)</i>	Sony	in preparazione
BEN CHAREST			
The Triplets of Belleville	<i>Appuntamento a Belleville</i>	Higher Octave	27 gennaio 2004
NORMAND CORBEIL			
The Statement	N/D	Varèse	disponibile
ALEXANDER DESPLAT			
Girl With a Pearl Earring	<i>La ragazza con l'orecchino di perla</i>	Lions Gate	in preparazione
DOMINIC FRONTIERE			
Brannigan	<i>Isp. Brannigan, la morte segue la tua ombra</i>	La-La Land	disponibile
MICHAEL GIACCHINO			
Secret Weapons Over Normandy (2 CD)	<i>id. (videogioco LucasArts)</i>	La-La Land	disponibile
RICHARD GIBBS			
Battlestar Galactica	<i>N/D (remake serie TV anni '70)</i>	La-La Land	in preparazione
JERRY GOLDSMITH			
Timeline (commento musicale inedito)	<i>id.</i>	Varèse	in preparazione
Basic Instinct (edizione estesa)	<i>id.</i>	Prometheus	in preparazione
RON GOODWIN			
Where Eagles Dare	<i>Dove osano le aquile (1969)</i>	FSM	disponibile
Operation Crossbow	<i>Operazione Crossbow (1965)</i>	FSM	disponibile
JOE HARNELL			
The Bionic Woman	<i>La donna bionica (serie TV)</i>	Super Tracks	in preparazione
BERNARD HERRMANN			
The CBS Years Vol. 2: American Gothic	<i>musiche per produzioni televisive CBS</i>	Prometheus	disponibile
JAMES NEWTON HOWARD			
Peter Pan	<i>id.</i>	Varèse	disponibile
Hidalgo	<i>id.</i>	Hollywood	in preparazione
MARK ISHAM			
Twisted	N/D	Varèse	24 febbraio 2004
FRED KARLIN			
Futureworld	<i>Futureworld 2000 anni nel futuro (1976)</i>	RMDU	in preparazione
The Ravagers	<i>Gli sciacalli dell'anno 2000 (1979)</i>	RMDU	in preparazione
VIC MIZZY			
The Ghost and Mr. Chicken	<i>Sette giorni di fifa (1966)</i>	Percepto	in preparazione
The Reluctant Astronaut	N/D	Percepto	in preparazione
The Perils of Pauline	N/D	Percepto	in preparazione
Caper of the Golden Bulls	<i>Il carnevale dei ladri (1967)</i>	Percepto	in preparazione
ANGELA MORLEY			
Watership Down	<i>La collina dei conigli (1978)</i>	Super Tracks	in preparazione
ALFRED NEWMAN			
The Black Swan	<i>Il cigno nero (1942)</i>	Screen Archives	Disponibile
The Keys of the Kingdom (2 CD)	<i>Le chiavi del paradiso (1944)</i>	Screen Archives	in preparazione
DAVID NEWMAN			
The Brave Little Toaster	N/D	Percepto	in preparazione

Titolo originale	Titolo italiano / Note	Editore	Uscita
BASIL POLEDOURIS			
Amerika	<i>id. (miniserie TV)</i>	Prometheus	in preparazione
RoboCop (edizione rimasterizzata ed estesa)	<i>id.</i>	Varèse	27 gennaio 2004
JOHN POWELL			
Paycheck	<i>id.</i>	Varèse	disponibile
TREVOR RABIN			
Texas Rangers	<i>N/D</i>	Super Tracks	in preparazione
JEFF RONA			
Traffic: The Miniseries	<i>N/D</i>	Varèse	24 febbraio 2004
MIKLOS ROZSA			
Moonfleet	<i>Il covo dei contrabbandieri (1955)</i>	FSM	disponibile
LALO SCHIFRIN			
Dirty Harry (edizione integrale)	<i>Ispettore Callaghan, il caso Scorpio...</i>	Aleph Records	in preparazione
JOHN SCOTT			
The People That Time Forgot	<i>Gli uomini della terra dimenticata dal...</i>	JOS Records	in preparazione
Shoot to Kill	<i>Sulle tracce dell'assassino (1988)</i>	JOS Records	in preparazione
RICHARD M. SHERMAN & ROBERT M. SHERMAN			
Chitty Chitty Bang Bang	<i>Citty Citty Bang Bang</i>	Varèse	24 febbraio 2004
HERMAN STEIN			
This Island Earth	<i>Cittadino dello spazio (1955)</i>	MMM	in preparazione
MAX STEINER			
Battle Cry	<i>Prima dell'uragano</i>	Screen Archives	in preparazione
MICHAEL SUBY			
The Butterfly Effect	<i>N/D</i>	La-La Land	gennaio 2004
DIMITRI TIOMKIN			
The Big Sky	<i>Il grande cielo (1952)</i>	Screen Archives	in preparazione
ROY WEBB			
Mighty Joe Young	<i>Il re dell'Africa (1949)</i>	MMM	in preparazione
JOHN WILLIAMS			
SpaceCamp	<i>id. (1983)</i>	Super Tracks	in preparazione
HANS ZIMMER			
The Last Samurai	<i>L'ultimo samurai</i>	CGD East West	disponibile
ARTISTI VARI			
In America	<i>N/D</i>	CGD East West	23 gennaio 2004
Kill Bill Vol. 2	<i>id.</i>	WEA	febbraio 2004
The Fantasy Film Worlds of George Pal (2 CD)	<i>raccolta di suite dai film di George Pal</i>	La-La Land	Fine gen 2004



Risorse Web - Gli indirizzi delle case discografiche da collezionisti

Aleph Records	www.schifrin.com
Film Score Monthly (FSM)	www.filmscoremonthly.com
Hollywood Records	www.hollywoodrecords.go.com
La-La Land Records	www.lalalandrecords.com
Monstrous Movie Music (MMM)	www.mmmrecordings.com
Percepto	www.percepto.com
Prometheus Records	www.soundtrackmag.com
Screen Archives Entertainment (SAE)	www.screenarchives.com
Silva Screen	www.silvascreen.co.uk
Super Tracks	www.supercollector.com
Varèse Sarabande	www.varesesarabande.com

NB: Il presente elenco non può essere oggettivamente completo, e non riporta gli indirizzi e i riferimenti delle case di produzione più diffuse e normalmente distribuite sul territorio italiano, ma vuole semplicemente essere un aiuto ai collezionisti. Se ci fossero ulteriori indirizzi o segnalazioni opportune potete informarci su info@colonnasonore.net



CONCERTI

a cura di Pietro Rustichelli e Gianni Bergamino

• GIOVANNI VENOSTA IN CONCERTO

Unica data prevista, per ora, del concerto di Giovanni Venosta dedicato alle musiche per i film di Silvio Soldini (prevista la presenza del regista) con Lucia Minetti e l'ensemble Musicamorfofi

- 9 Febbraio 2004 - ore 21.00
Teatro Cinema Rondinella
Sesto San Giovanni(MI)

• RANDY NEWMAN IN ITALIA

Il premio Oscar® Randy Newman sarà in Italia per due date del suo Tour europeo "Voce e piano", in cui ripercorrerà la sua lunga carriera di *songwriter* passando anche per i suoi lavori cinematografici quali *Toy Story*, *Monsters Inc.* e *Awakenings (Risvegli)*.

- 27 Febbraio 2004 - ore 21.00
Roma - Auditorium Parco della Musica
Sala Sinopoli - V.le De Cubertain
- 1 Marzo 2004 - ore 21.00
Milano - Teatro CIAK - Via Sangallo 33



• THE MATRIX SYMPHONY

Don Davis e il suo collaboratore Erik Lundborg stanno preparando una Sinfonia basata sulle musiche della trilogia di Matrix, rielaborando le strumentazioni originali per orchestra

tradizionale. Il primo movimento basato su "The Matrix" sarà eseguito in anteprima in Svezia dalla **Gothenburg Symphony Orchestra** il 18 e 20 Marzo 2004. www.dondavis.filmmusic.com

• ENNIO MORRICONE A MILANO

Il concerto del Maestro romano che avrebbe dovuto tenersi il 4 Dicembre scorso viene recuperato **Venerdì 26 Marzo 2004**

sempre al **Mazda Palace** (ex Palavobis).
Per informazioni www.enniomorricone.com

• THE LORD OF THE RINGS: SYMPHONY IN SIX MOVEMENTS

Howard Shore dirigerà la sua Sinfonia basata sulle musiche della trilogia di Peter Jackson in una serie di concerti in tutto il mondo. Dopo la prima del Novembre scorso in Nuova Zelanda, il tour toccherà anche alcune date europee, nella speranza di poter ospitare un tale evento anche in uno dei nostri blasonati enti lirici e concertistici italiani:

- Anversa, Belgio - Sportpaleis Antwerpen
Venerdì 16 Aprile 2004 - ore 20.30
Vlaams Radio Orkest & Koor
- Londra, Regno Unito - Royal Festival Hall
Domenica 23 Maggio 2004 - ore 15.00
London Philharmonic Orchestra and Choir

PREMI

• GOLDEN GLOBE 2004® A HOWARD SHORE

Lo scorso 25 Gennaio 2004 il terzo capitolo tolkieniano si è aggiudicato entrambi i premi per le musiche cinematografiche:

- Best Original Score "The Return Of The King"
- Best Original Song: "Into the West" (Shore-Walsh-Lennox)

• 76th ACADEMY AWARD® NOMINATIONS ANNOUNCEMENT

Il 29 Febbraio 2004 si terrà a Los Angeles la premiazione del 76° Academy Award®. In lizza per l'Oscar® di quest'anno:

Best Original Score:

- Big Fish - Danny Elfman
- Cold Mountain - Gabriel Yared
- Finding Nemo - Thomas Newman
- House of Sand and Fog - James Horner
- The Return of the King - Howard Shore

Best Original Song:

- "Into the West" (The Return of the King - Shore/Walsh/Lennox)
- "A Kiss at the End of the Rainbow" (A Mighty Wind - McKean/O'Toole)
- "Scarlet Tide" (Cold Mountain - Burnett/Costello)
- "The Triplets of Belleville" (The Triplets of Belleville - Charest /Chomet)
- "You Will Be My Ain True Love" (Cold Mountain - Sting)

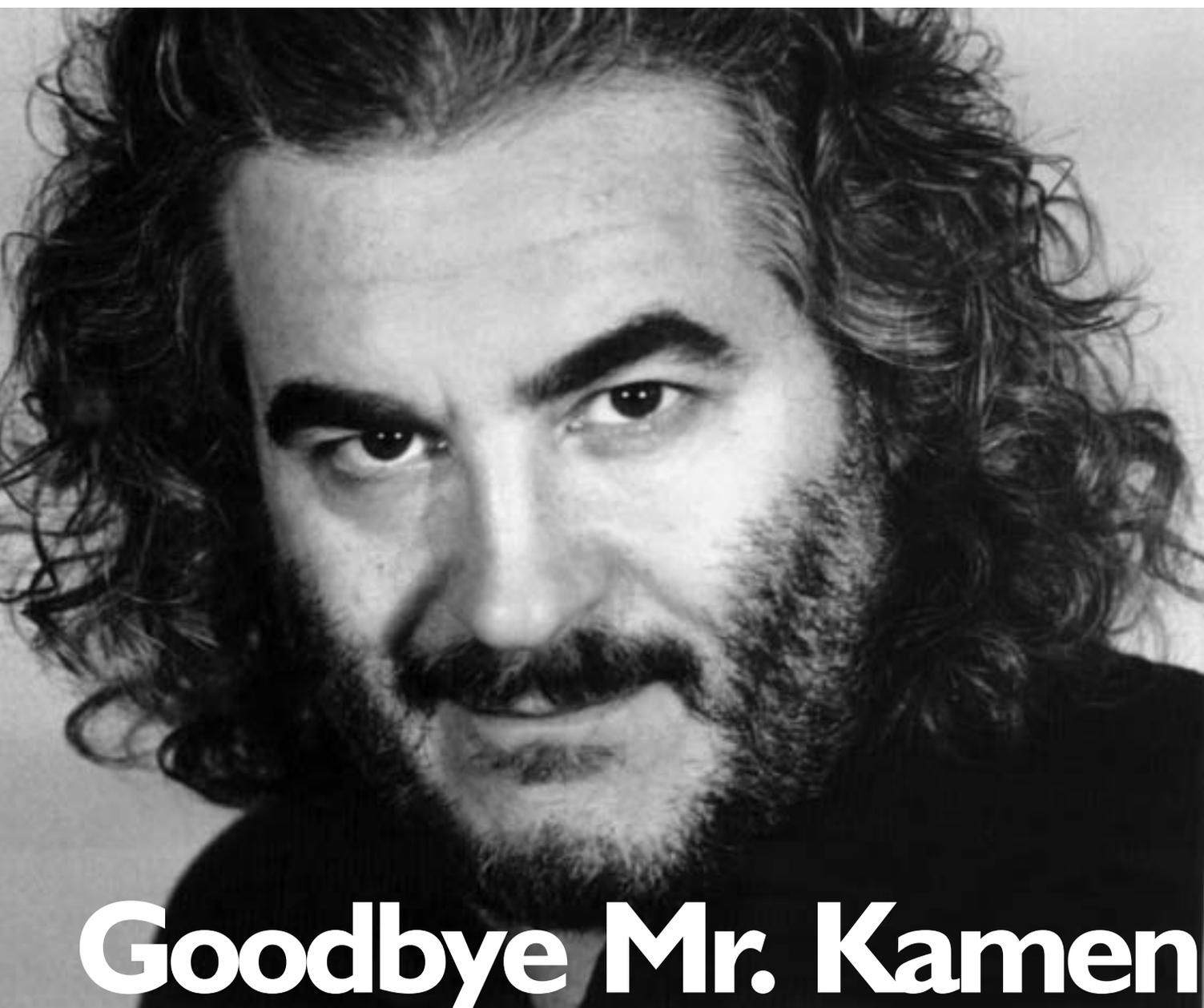
Addio a MICHAEL SMALL, artista che non voleva apparire.

A pochi giorni dalla prematura scomparsa di Michael Kamen è giunta la notizia della morte di un altro apprezzato compositore di musica per cinema, il sessantatreenne **Michael Small**, che si è spento nella sua New York sconfitto dal cancro. Se ne va così un altro valido e raffinato artigiano, la cui fine è resa ancora più triste dalla constatazione che, a differenza di Kamen, la sua arte sembra destinata a dissolversi assieme a lui.

Quasi 50 colonne sonore in trent'anni di carriera, nessun riconoscimento nei premi che contano, una decina scarsa di CD che testimoniano la sua esperienza creativa, dei quali la maggior parte ormai introvabili. Il suo stile forse troppo trasparente e introspettivo, la sua capacità di insinuarsi in filigrana tra le immagini, la sua dedizione a pellicole noir ricercate e intellettuali, il rifiuto di ricorrere a scritture orchestrali altisonanti e a temi da hit parade: forse sono queste le ragioni di una carriera tanto defilata.

Il suo contributo musicale al cinema va invece riscoperto; farebbe bene qualche etichetta specializzata a proporre il suo repertorio. Nella speranza che ciò accada, non resta che recuperare i suoi film più noti e riascoltarli. Tra essi *Klute* (Una squillo per l'ispettore Klute, 1970), *Night Moves* (Bersaglio di notte, 1975), *Marathon Man* (Il maratoneta, 1976), *Audrey Rose* (1977), *Target* (1985), e quelli splendidi del sodalizio con Bob Rafelson, per il quale Small ha realizzato le musiche di *The Postman Always Rings Twice* (Il postino suona sempre due volte, 1981), *Black Widow* (La vedova nera, 1987) e di *Mountains of the Moon* (Le montagne della luna, 1990), forse il suo capolavoro. Oltre a quest'ultimo titolo, ancora reperibile nell'edizione Polydor, si possono facilmente trovare le edizioni discografiche di *Mobsters* e *Wagon East* (Varèse Sarabande), *Consenting Adults* (Milan), e il promo di *Jaws: The Revenge* (Lo squalo 4).





Goodbye Mr. Kamen

Ripercorrendo le crociate di un nobile paladino.

di Giuliano Tomassacci

Un iter artistico consacrato al più brillante e insaziabile scandaglio del generale universo musicale; una inesauribile dedizione all'interessata comprensione, e consecutiva sperimentazione, dei territori sonori più disparati e apparentemente inconciliabili, nel tentativo – sempre appagante e rimarchevole – di arrivare al miglior vettore musicale per un'immagine in movimento, una lirica, un sentimento.

Qualsiasi compositore, cinematografico o assoluto che si voglia, non stenterebbe a riconoscere almeno uno di tali conseguimenti artistici come degno e auspicato epilogo alla carriera di un'intera vita. Michael Kamen ci era riuscito a soli 55 anni, prima che un sipario intransigente calasse sulla sua opera

indescrivibile (poiché infinitamente sfaccettata), vibrante (perché alimentata da una passione e un senso di meraviglia musicale sempre rinnovati), unica. Eppure, nonostante le virtù del proprio operato, al musicista statunitense è sempre mancato il giusto riconoscimento del grande pubblico che è spesso vittima di una miopia che limita l'attenzione al protagonista in scena piuttosto che alla luce che lo illumina.

Moderato innovatore responsabile di un'operazione pionieristica sottile e in nessun caso ostentata (forse per questo mai giustamente riconosciuta) Kamen, adoperatosi con efficacia praticamente in ogni ambito artistico, durante l'arco della sua intensissima carriera, lascia dietro di sé i preziosi

contributi per gli artisti più diversi ed esigenti del panorama musicale internazionale, nonché più di settanta colonne sonore affidate alle sue cure da alcuni dei cineasti maggiormente responsabili della modernità cinematografica.

Ed è stato proprio il primo contatto con il media cinematografico ad indirizzare inconsciamente il percorso artistico del compositore, quando, ancora in tenera età, viene letteralmente incantato e sedotto da film quali *I vichinghi*, *Via col vento* e *Il mago di Oz* – non a caso tre opere cardine nel contesto della musica applicata alle immagini. I tre lungometraggi rappresentano in qualche modo gli estremi essenziali di quelle che saranno le linee d'interesse



del musicista: i primi due con il robusto commento di Nascimbene e la monumentale, dettagliata partitura sinfonica di Steiner, il terzo con la perfetta interazione tra orchestra e canto.

Kamen nasce il 15 aprile 1948 a New York, viene immediatamente avvolto in influenze musicali a dir poco variegata. I genitori, convinti attivisti liberali oltre che dediti ascoltatori e personali amici di Leadbelly e Pete Seeger, non disdegnano alcun genere musicale, dal rock'n roll al folk passando per la classica.

Ancora una volta sensibilizzato alle confluente stilistiche e formali, il giovane artista cresce dunque nella sua abitazione del Queens apprezzando il beat dei Weavers e i repertori di Brahms, maturando parallelamente un'adorazione intramontabile per Bach (la Partita N. 4 in Re Maggiore per pianoforte rimarrà negli anni una vera e propria ossessione per il musicista, che inoltre avrà modo di considerare le composizioni del genio tedesco "la musica più profonda che sia mai stata scritta").

L'interesse musicale tutt'altro che passivo (ulteriormente fomentato dalle incentivazioni della zia Anna, che in seguito il musicista individuerà come responsabile del suo dono musicale) esaurisce ben presto il suo stato embrionale permettendo all'evidente predisposizione e al fattivo talento di sbocciare con precocità: agli studi di pianoforte, con cui Kamen ha già iniziato a familiarizzare dall'età di due anni, si aggiungono quelli di chitarra e clarinetto.

L'effettiva predilezione e il volenteroso impegno dimostrati nei confronti di quest'ultimo strumento rappresentano i definitivi estremi per la motivata considerazione di una carriera musicale, all'avvio della quale i genitori delegano gli insegnanti della New York High School of Music & Art.

Fatalmente, l'esame d'ammissione rivela un esito biunivoco minando, da una parte, le aspirazioni coltivate fino a quel momento dal compositore, ma instaurando allo stesso tempo i presupposti e le fondamentali condizioni alla base della futura carriera: ritenendo inadeguata la tecnica clarinetistica del giovane allievo - prevalentemente appresa da autodidatta - il docente preposto consiglia senza remore il passaggio allo studio dell'oboe ("altrimenti potremmo romperti le dita e ricominciare tutto da capo", sarebbe stata l'ironica opzione dell'insegnante secondo il divertito ricordo dello stesso Kamen).

La rassegnata deposizione del

primo, amato strumento, e il ripiego verso il non meno attraente oboe, aprono la stagione di maggior impegno accademico di Michael Kamen, culminante nell'approdo alla prestigiosa Juilliard School of Music. E mentre la rivoluzione del rock'n roll anni '60 bussava ormai alle porte, lo studio dello strumento diventa per il compositore sempre limitante, tanto esasperato da prendere il sopravvento anche sulle classi di pianoforte.

A trarlo in salvo da una sterile fossilizzazione è proprio quella nuova ondata musicale che vede, almeno per il compositore, nei Beatles il suo massimo compimento e lo stimolo salutare ad un atteggiamento finalmente pratico e, in particolare, liberatorio nei confronti dei non indifferenti impulsi compositivi.

Dopo le sporadiche partecipazioni in jug band locali (piccole formazioni jazzistiche caratterizzate dalla presenza dello strumento africano *jug*), Kamen inizia a guardarsi intorno, nell'intenzione di riunire una formazione competente e soprattutto abbastanza audace da tradurre in unico linguaggio i propri multiformi istinti sonori.

A questo presupposto si deve, di lì a poco, la genesi del New York Rock And Roll Ensemble, tra le cui fila, insieme ai corsisti Marty Fulterman e Dorian Rudnytsky, figura anche il compagno d'aula, nonché futuro collega di composizione cinematografica, Mark Snow. Dall'iniziale tour di presentazione nei campus di varie università approda ad un contratto con la Atco/Atlantic Records che sigla l'effettiva validità dell'intuizione kameniana alla base del progetto, fondamentalmente indirizzata alla più intrepida coabitazione di ritmi e stilemi rock con intuizioni e trattamenti classico-sinfonici (a titolo esemplificativo di tale stile, si offre con validità il brano "Brandeburg", incluso nel secondo LP *Faithful Friends*, dove ad un incipit per oboi, violoncelli e clavicembalo si contrappone un finale dominato da chitarre elettriche e batteria).

Sebbene non effettivamente compresi e lodati dalla critica fino all'uscita dell'album *Roll Over*, i componenti dell'Ensemble riescono ad attrarre l'interesse di Leonard Bernstein che li ingaggia per il concerto dell'8 febbraio 1968 nell'ambito dei suoi Young People's Concerts. L'incontro e la frequentazione di Bernstein, da sempre idolo del compositore newyorchese, rappresenta una tappa importantissima per l'excurus artistico di Kamen e per la sua introduzione al trattamento orchestrale.

I Bellissimi di Michael Kamen

Le 10 migliori colonne sonore di

Michael Kamen secondo la nostra redazione.

• LA ZONA MORTA

(The Dead Zone, USA 1983):

musica melodrammatica e angosciata, dove i riferimenti a Sibelius collaborano alla traduzione del turbato inconscio // brani migliori: "Lost Love", "Main Title".

• BRAZIL (id., USA 1985):

musica nostalgica ed eversiva, un raro e compiuto esempio di discorso sonoro totale // brani migliori: "Central Services / The Office", "The Battle".

• HIGHLANDER - L'ULTIMO IMMORTALE

(Highlander, GB 1986):

musica intramontabile e celtica // brani migliori: "The Highlander Theme", "Swordfight at 34th Street".

• ARMA LETALE

(Lethal Weapon, USA 1987):

musica concitata e turbata; la chitarra per Riggs e il sassofono per Murtaugh accentuano con stile lo scenario urbano // brani migliori: "Meet Martin Riggs", "Hollywood Blvd Chase".

• TRAPPOLA DI CRISTALLO

(Die Hard, USA 1988):

musica d'azione e tensiva: Kamen eccelle nel giocare con Beethoven senza banalizzarlo // brani migliori: "Terrorists", "Tagaki Dies".

• ROBIN HOOD IL PRINCIPE DEI LADRI

(Robin Hood Prince of Thieves, USA 1991):

musica epica e medioevale: l'estro ritmico-sinfonico di Kamen alla sua apoteosi // brani migliori: "Overture and The Prisoner of the Crusades (From Chains to Freedom)", "Marian at the Waterfall".

• DON JUAN DE MARCO MAESTRO D'AMORE

(Don Juan De Marco, USA 1995):

musica romantica e passionale // brani migliori: "Dona Ana", "Arabia".

• L'OSPITE D'INVERNO

(The Winter Guest, USA/GB 1997):

musica emozionale e sospesa; Kamen, rimaneggiando un tema del suo Concerto per Sassofono, affida al piano la parafrasi musicale del confronto umano // brani migliori: "Main title", "Take Me With You".

• IL GIGANTE DI FERRO

(The Iron Giant, USA 1999):

musica coinvolgente e ariosa // brani migliori: "The Eye of the Storm", "You can be...".

• BAND OF BROTHERS - FRATELLI AL FRONTE

(Band of Brothers, USA 2001):

musica elegiaca ed eroica // brani migliori: "Main theme", "Band of Brothers Suite One and Two".

Nonostante le simultanee esperienze come turnista e collaboratore alle canzoni del rock-western *Zachariah* (1971, di G. Englund), sarà proprio questa pratica d'orchestrazione, dopo lo scioglimento del gruppo nel 1972, ad assicurare a Kamen l'attenzione dell'Harkness Ballet, che l'anno successivo lo scrittura per la stesura di un balletto. *Rodin Mis En Vie*, prima fatica nell'ambito della danza del compositore a cui si aggiungeranno negli anni ben altri dieci lavori, vede così la luce e nuovamente l'ecclettico destino dell'artista s'adopera nell'impresa di non adagiarlo alle cure di un unico genere: alla prima del balletto è infatti presente David Bowie. Il rocker, impressionato dalla fattura della composizione, coinvolge Kamen nella sua tournée teatrale *Diamond Dog* in veste di direttore musicale.

Questo importantissimo exploit caratteristico - che evidenzia per la prima volta l'eccezionale capacità del compositore di sintonizzarsi con il repertorio di esponenti musicali diametralmente opposti per impostazione e background stilistico - viene affiancato solo pochi anni dopo dall'altra grande attitudine di Kamen, la composizione per il cinema, grazie al lungometraggio *The Next Man* (Il prossimo uomo, 1976, di R. C. Sarafian).

L'esperienza, oltre ad introdurlo alla prassi del film-scoring, esorta il musicista ad un prematuro esercizio di direzione d'orchestra; sprovvisto, per una fatale dimenticanza, di un direttore d'orchestra al momento della registrazione, Kamen assolve personalmente all'incarico, affidandosi alla



Una rara incursione nell'animazione: Il gigante di ferro

cortesìa del violoncellista che lo guida nella conduzione con i movimenti del piede. Registrata in sole tre ore di sessione, la colonna sonora garantisce l'inizio di un'occupazione continuativa nell'industria cinematografica, senza però sollevare il giusto richiamo sulle doti espressive del musicista. Richiamo che arriverà soltanto nove anni dopo, tra l'altro sempre grazie ad una intermedia ed ulteriore prova nel territorio moderno: l'ormai storica collaborazione del musicista con i Pink Floyd per l'album *The Wall* del 1979.

In collaborazione con Bob Ezrin, Kamen provvede con successo all'aspetto sinfonico del progetto, registrando le parti orchestrali a New

York mentre il gruppo - che tornerà ad usufruire del compositore per "The Final Cut" e "The Division Bell", sfruttandolo al meglio anche come tastierista - incide in Francia. Tra i collaboratori dell'operazione, a rimanere sinceramente colpito dalla forma kameniana è soprattutto il percussionista Ray Cooper che, ulteriormente incentivato dal successivo score del compositore per il film inglese *Venom* (1981, di P. Haggard), esorta il regista Terry Gilliam a considerarlo per le musiche del suo particolarissimo *Brazil*.

Con l'assenso di Kamen ad occuparsi del lungometraggio, si arriva alla prima significativa svolta del compositore in ambito cine-musicale; in perfetta concordanza con l'approccio visionario di Gilliam, le musiche redatte dal compositore lasciano il segno, forti di un tratto coraggiosamente caratterizzato dall'interazione di strumentazioni tradizionali con elementi sonori intrafilmici. Un esito di rara compiutezza che sarà siglato dal compositore come la sua "più soddisfacente partecipazione ad un film".

Analogamente agli eventi responsabili di quella prima consacrazione alla scrittura per le immagini, la seconda legittimazione nell'ambiente hollywoodiano si offre al compositore grazie all'influenza di un lavoro televisivo precedentemente composto, *The Edge of Darkness* - miniserie thriller dell'86 per la quale Kamen era stato insignito del suo primo Ivor Novello Award (un altro si aggiungerà nel 2000 per *X-Men* di B. Singer). Questa volta è il montatore Stuart Baird a notare le affinità delle musiche, composte a



Michael Kamen Band of Brothers

(*Band of Brothers - Fratelli al fronte* - 2001)

Play-Tone / Sony Classical /
Sony Music Soundtrax SK 89719

20 brani - Durata totale: 69'55"

Band of Brothers, l'epica miniserie concepita e prodotta da Steven Spielberg e Tom Hanks, narra le vicende di un plotone di soldati Alleati USA durante la campagna di liberazione dell'Europa dal giorno del D-Day alla fine della II Guerra Mondiale.

Fortemente debitrice dello spielberghiano *Salvate il soldato Ryan* (1998), quest'opera televisiva di grande successo (purtroppo trasmessa in Italia in modo discontinuo e senza promozione), si avvale di un commento musicale assai ispirato e trascinate del compianto Michael Kamen.

Il musicista americano ha composto lo score di tutti e dieci gli episodi, riuscendo a plasmare un corpus musicale di sincera partecipazione emotiva. Nonostante l'indubbia influenza - per ammissione dello stesso Kamen - del John Williams di *Salvate il soldato Ryan* (evidente soprattutto in "Band of Brothers Requiem", che ricalca il celebre "Hymn to the Fallen" williamsiano), la partitura di Kamen si distingue per brillantezza orchestrale e una scrittura di assai rara perizia. Le due lunghe suite in apertura del CD esauriscono il materiale 'eroico' della partitura, in cui notiamo echi di Aaron Copland, soprattutto negli impasti di ottoni e archi e nell'impostazione melodica del tema portante. I brani seguenti sono di natura contemplativa e intimista: spiccano assoli di flauto, oboe, pianoforte e corno.

La bravura con cui Kamen tiene in pugno la sottile intelaiatura timbrico-melodica riesce ad evitargli di cadere nella classica retorica musicale 'patriottica' (nonostante qualche dovuta concessione allo stile 'Americana' più classico), con risultati talvolta davvero eccezionali (ad esempio "Parapluie", un piccolo gioiello di orchestrazione nel dialogo tra arpa, pianoforte e archi).

"Plaisir d'Amour" è una delle pagine migliori, affidata alla sola evanescente tessitura di un coro di voci bianche. Ma è nella lunga "Discovery of the Camp" che Kamen mette in mostra tutta la sua bravura di costruttore di drammi musicali e di superbo orchestratore, attraverso lunghe linee melodiche e un'avvincente abilità contrappuntistica. Una bravura che, purtroppo, ci mancherà sempre di più.

Maurizio Caschetto



quattro mani con Eric Clapton, con il pre-montato di *Lethal Weapon* (Arma letale, 1987) a cui sta lavorando per il regista Richard Donner. Quest'ultimo, convinto dal massiccio utilizzo della composizione come temp-track operato dal collaboratore, capitola nell'ingaggio di entrambi i musicisti. L'esclusivo risultato, in buona parte dovuto alla giusta intuizione del compositore di coinvolgere nell'operazione anche il sassofonista David Sanborn, accorda a Kamen l'incondizionata fiducia dell'industria mainstream.

In particolare, il personalissimo blend classico/contemporaneo diventa scenario musicale prediletto per affreschi urbani ed action-movies, generi nei quali il compositore dimostra nel tempo gran dimestichezza: *Someone to Watch Over Me* (Chi protegge il testimone, 1987, di R. Scott), *Licence to Kill* (007 Vendetta privata, 1989, di J. Glen), *Last Action Hero* (L'ultimo grande eroe, 1993, di J. McTiernan) e, non ultimi, i tre sequel del film di Donner.

L'inevitabile standardizzazione dei prodotti offerti alla penna di Kamen degenera però in una saturazione nei confronti del plot d'azione da parte dell'artista, considerata anche la sua peronale vocazione alla ricerca melodica ("Non mi sveglio mai la mattina pensando ad inseguimenti automobilistici, fortunatamente il mio risveglio è fatto di dolci melodie, e queste sono quelle che preferisco"), un orientamento che si concretizza ampiamente nell'intimismo pianistico di *The Winter Guest* (L'ospite d'inverno,



Uno dei suoi temi più noti: *Robin Hood, principe dei ladri*

1998, di A. Rickman), nell'afflato malinconico di *Inventing the Abbotts* (Innocenza infranta, 1997, di P. O'Connor) e nella candida ingenuità di *The Iron Giant* (Il gigante di ferro, 1999, di B. Bird), preziosa incursione nell'animazione.

Sottoscrizione evidente di questa maturata insofferenza è senza dubbio l'esperienza di post-produzione per *Die Hard With A Vengeance* (Die Hard - Duri a morire, 1995), terzo e conclusivo capitolo della saga inaugurata da John McTiernan. Costretto da esigenze di sceneggiatura, come per il primo episodio (servito comunque da un commento di grande funzionalità), a derivare il tema

portante da alcuni estratti della Nona Sinfonia di Beethoven, Kamen stenta ad avvicinarsi alle immagini di un film che dichiaratamente non lo attrae, arido di stimoli oltretutto pesantemente vincolato nella sua vestizione musicale dalle rigide e quanto mai manierate aspettative dei produttori, che confinano l'incarico del musicista nei restrittivi limiti di una mera compilazione di archetipi musicali d'effetto collaudato.

Eppure l'ecllettismo estetico di Kamen aveva già da tempo palesato la sua incontrovertibile estensione, nonché l'originalità dei risultati, quando sollecitato da opere di maggior caratura narrativa, soprattutto se alimentate da un autentico respiro epico. Sono pagine come quelle scritte per *Highlander* (*Highlander - L'ultimo immortale*, 1986, di R. Mulcahy) o *The Three Musketeers* (I tre moschettieri, 1993, di S. Herek) a favorire l'eruzione del più genuino stile kameniano, un linguaggio sfolgorante nella sua costruzione melodica, accattivante nelle sue attraenti digressioni ritmiche, assolutamente notevole nelle elaborate scelte d'orchestrazione (sempre supervisionate, se non personalmente curate, dall'autore) - una forma, insomma, che si compendia nelle indicazioni d'esecuzione distribuite sulla partitura per il segmento "Training Montage" del film di Mulcahy: *potente, distante, elegante*.

Stilisticamente, l'approccio del musicista non si discosta dall'ottimistica crociata di un paladino sempre sincero nei confronti del proprio mandato, impossibilitato a degenerazioni



Michael Kamen Brazil (id-1984)

Milan 5050466 3084 2 9

20 brani - Durata totale: 38'30"



"Central Services/The Office", è il brano d'apertura dello score per *Brazil*. Caratterizzato dal coinvolgimento ritmico delle macchine da scrivere - che, nello svolgersi sinfonico, giungono ad una fattiva mimesi con l'impianto strumentale - è una dichiarazione d'intenti chiarissima, spiazzante e intrigante allo stesso tempo.

L'interesse principale di Michael Kamen, nel predisporre al visionario racconto di Terry Gilliam, non si limita semplicemente ad un puntuale commento del fotografico (peraltro adottato e sensibilmente risolto in episodi come "The Battle" e "Escape! No Escape!", indicativi dei germi ritmici che di lì a qualche anno sbocceranno in lavori di maggior respiro epico), ma si indirizza invece all'instaurazione di un gioco di corrispondenze tra le componenti sonore del mezzo cinematografico (musica, dialoghi e sonoro), che non teme i necessari e frequenti sbilanciamenti di dominio, relegando spesso l'impronta musicale ad ossequiante e formale scenografia dal sapore caricaturale.

Alla luce di tale criterio espressivo, quindi, attestano la propria funzionalità l'incedere regale degli archi ironicamente esaltanti il dialogo in *voice over* di "Mr Helpman" o, addirittura, il confinamento in archetipi *muzak* del bossa nova di "The Party (Part 1)".

Kamen riconferma la supremazia dell'elemento melodico nella traduzione di solitudine ("Waiting for Daddy") e sentimento ("The Morning After") del protagonista, senza trascurare il represso ma bruciante desiderio di libertà che lo anima, ritornando con inventiva al celebrato motivo di Ary Barroso, che oltre a dare il titolo al film riveste con vigore il ruolo di tema portante.

Un raro esempio di arte concettuale applicata all'ottava arte, che in balia delle indecisioni produttive da cui il film fu afflitto, rischiò nientemeno che l'appellativo di 'rejected'.

Giuliano Tomassacci



Michael Kamen sul podio da direttore d'orchestra

barbariche da un innato rispetto per l'arte prescelta, che vigorosamente brandisce un vessillo riconducibile ad una opulente linea di corni e ottoni ben temperati. Gli stessi che accendono di vita propria il celebrato score per *Robin Hood: Prince of Thieves* (Robin Hood principe dei ladri, 1991, di K. Reynolds), considerato la punta di diamante di un'intera carriera.

Inizialmente pensata per una formazione di strumenti d'epoca e in seguito diluita in un impianto orchestrale tradizionale, la colonna sonora deve la sua efficacia soprattutto all'equilibrata interazione tra moduli di ampia magniloquenza ritmica e sensibili aperture romantiche, queste ultime culminanti in un intenso tema d'amore che torna alla mente del compositore "da una pallida memoria, correndo intorno agli alberi come un bambino", dopo averlo assillato per circa venticinque anni. La canzone traslata dal tema in questione, "Everything I Do (I Do It For You)", affidata all'interpretazione dell'amico e regolare collaboratore Bryan Adams, benedice il successo commerciale dello score mantenendo il primo posto nella classifica inglese per sedici settimane consecutive e assicurando ai due artisti un Grammy Award.

Al curriculum del musicista non mancano comunque prove in territori cinematografici meno accomodanti,

bisognosi di una scrittura più complessa e laboriosa. In questo senso offrono grande sprone all'autore lavori come *Suspect* (*Suspect - Presunto colpevole*, 1987, di P. Yates), influenzato dal peculiare vocabolario herrmanniano, e specialmente *The Dead Zone* (*La zona morta*, 1983), film per il quale venne assunto in sostituzione di Howard Shore, compositore inizialmente proposto dal regista David Cronenberg, ma rifiutato dal produttore Dino De Laurentiis. Kamen non fa comunque rimpiangere il suo collega, consegnando al lungometraggio tratto da Stephen King la sua partitura più cupa e difficile. Una musica così disturbante che, durante il periodo di genesi compositiva, i suoi vicini di casa, terrorizzati, lo implorarono di smettere di suonare al pianoforte il tema principale.

Altre incursioni in ambiti musicali estranei al tradizionalismo del film-scoring statunitense, includono la prestazione filo-tzigana per l'esordio alla regia di Robert Duvall, *Angelo My Love* (1983) e, nel 1995, il formidabile score elaborato per *Don Juan De Marco*, trionfante nella sua vivida miscela di sapori ispanici, suggestioni bizetiane e venature orientali, il tutto a dispetto del difficile rapporto lavorativo con il regista Jeremy Level. Per l'occasione, Kamen ricorre nuovamente alle liriche e alla voce di Bryan Adams

(e ancora una volta il brano "Have You Ever Really Loved a Woman?" si tramuta in successo commerciale) confermando il cantante come uno dei più affini tra gli artisti pop frequentati durante un percorso disseminato di nomi come George Harrison (*Shanghai Surprise*), David Stewart (*Rooftops - Combat Dance*), Herbie Hancock (*Action Jackson*), Orbital (*Event Horizon*), Queen (*Highlander*) e i Chieftains (*Circle of Friends*). Aumentano la lista i già citati Clapton e Sanborn, ulteriormente responsabili di aver stimolato il compositore nella stesura di due tra le sue più riuscite composizioni 'assolute': rispettivamente il Concerto per chitarra e quello per sassofono, a cui si aggiungono una Overture per 200 monaci buddisti, un'opera per i percussionisti Kodo giapponesi e la Sinfonia "The Old Moon in the New Moon's Arms", commissionata dalla National Symphony Orchestra di Washington D. C. nell'ambito delle celebrazioni per il nuovo millennio.

Opere concettualmente e formalmente molto distanti tra loro che attestano l'inesauribile vena artistica e l'immedesimazione creativa incontenibile, raramente messe in discussione se non nel caso di colonne sonore giudicate inadeguate dagli studios: è il caso delle partiture ruscate per *Assassins* di Donner, *The Avengers*



di Chechik e *Tomb Raider* di West. Arrivando a saggiare completamente questa infelice consuetudine hollywoodiana, Kamen viene a sua volta chiamato, nel '98, a scrivere le musiche di *What Dreams May Come* (Al di là dei sogni, di V. Ward) in sostituzione di Ennio Morricone.

Il musicista accetta l'incarico rifiutando però di ascoltare il lavoro precedentemente composto dall'artista italiano, verso il quale avrà modo di sdebitarsi idealmente grazie alla successiva collaborazione con i Metallica per il tour "S&M", l'incipit del quale è una rispettosa riproposizione de "L'Estasi dell'Oro" da *Il buono, il brutto, il cattivo*. L'album tratto dall'operazione, dove naturalmente Kamen figura ancora una volta come adattatore sinfonico e direttore della San Francisco Symphony Orchestra, raggiunge i vertici delle classifiche e regala al compositore il suo terzo Grammy Award (per il brano "The Call of Ktulu").

Il secondo riconoscimento da parte della critica americana di settore era arrivato nel 1996 per la lodevole applicazione del musicista al film *Mr. Holland's Opus* (Goodbye Mr. Holland, di S. Herek), vera e propria sublimazione del rapporto alchemico tra realtà e finzione cinematografica. Oltre a mostrare non pochi punti di contatto tra il protagonista e l'autore delle musiche (entrambi ossessionati dal compimento della loro prima sinfonia, notevolmente influenzati dal fenomeno dei Beatles e, più che ogni altra cosa, innamorati del linguaggio musicale), il lungometraggio aveva coinvolto Kamen in maniera assolutamente permeante, non solo nelle fasi di scoring, ma anche in quelle di pre-produzione (il musicista istruisce l'attore Richard Dreyfuss alla direzione d'orchestra) e di livello intermedio (nel finale, Holland dirige Kamen – nella fattispecie la Sinfonia Americana,

Richard Dreyfuss in *Mr. Holland's Opus*

specificamente composta per il film e insignita di un Grammy).

La sollecitazione dell'opera di Herek e la casuale scoperta della inadeguata educazione musicale all'interno dell'organismo scolastico americano, spingono il compositore a fondare, insieme allo stesso Dreyfuss, la "Mr. Holland's Opus Foundation" con lo scopo di donare fondi e strumenti musicali alle scuole più disagiate.

L'interesse alla divulgazione e all'insegnamento musicale trovano maggiore dimostrazione nell'operato svolto per la Young Musician Foundation, in veste di 'composer in residence' per l'intero 2002, e nell'insegnamento presso i corsi di musica da film della Royal Academy of Music di Londra, città da sempre prediletta dal compositore e conseguentemente eletta a domicilio. Città nella quale, il 18 novembre 2003, un colpo apoplettico pone fine alle tribolazioni causate da una sclerosi multipla diagnosticata già da sei anni, e

resa ufficialmente nota solo due mesi prima del decesso in occasione dell'accettazione del premio Dorothy Corwin Spirit of Life Award.

La morte non lo trova rassegnato o arrendevole. Al momento del decesso Kamen è più attivo che mai, avendo da poco completato le registrazioni dello score per il western di Kevin Costner *Open Range*, e indaffaratissimo nella stesura di altri due commenti. A sopravvivergli sono la moglie Sandra e i due figli Sasha e Zoe, destinatari abituali delle dediche all'interno delle proprie pubblicazioni discografiche, quali fonti principali della sua ispirazione musicale.

Personalità positiva, gioviale ed entusiasta – doti che hanno portato di recente un giornalista statunitense a definirlo "l'uomo più felice, dolce e gentile" che avesse mai incontrato – il Maestro rimarrà nella sua arte un'icona di dedizione e di rinfrancante ottimismo. Difficile non ricordarlo sempre sorridente e vitale nelle sue numerose apparizioni pubbliche, che si trattasse di un concerto dell'UNESCO, del 'Queen Jubilee' di Buckingham Palace o delle prime due edizioni del 'Pavarotti and Friends'.

Al rendez vous con il proprio destino, Kamen ha in qualche modo chiuso in scacco matto la partita con la morte: contro gli appena 55 anni di cui quest'ultima si è impossessata, ci sono almeno tre generazioni beneficate dal patrimonio musicale dell'artista. Il paladino ha vinto la sua crociata, e con lui la sua musica.

Tributo in collaborazione con

CINEMA, FILM, CRITICA
Offscreen
www.offscreen.it



OFFSCREEN

Michael Kamen Open Range

(Terra di confine – 2003)

Hollywood Records 2061-62416-2

22 brani – Durata totale: 51'30"

Nell'accostarsi all'ultimo lavoro di un artista recentemente scomparso è molto difficile mantenere un atteggiamento davvero obiettivo. E l'atmosfera di rarefatta serenità creata da Kamen per il nuovo western firmato Kevin Costner tocca corde profonde, forse al di là del valore intrinseco dell'opera.

Seguendo idealmente il percorso intrapreso con il commovente *Band of Brothers* si è optato per un tema principale di una semplicità melodica quasi disarmante ma – come sempre in Kamen – reso toccante dal sapiente uso dell'orchestrazione ("Open Range"), e senza mai cedere a momenti enfatici.

Riuscito il tentativo di creare un colore western senza saccheggiare l'ormai sterile territorio coplandiano, a favore di tonalità quasi impressionistiche, sebbene screziate di alcuni momenti di tensione ("Cat and Mouse", "Gunfight") o di malinconia ("Aftermath"). Paiono davvero una sorta di "testamento spirituale" il calore e la dolcezza degli ultimi numeri del disco, quasi un invito a fermarsi in compagnia di un cordialissimo e sorridente amico davanti ad una tazza di tè ("Teapot").

Pietro Rustichelli

Una Rockstar Techno

di Gabrielle Lucantonio

Dario Argento, il più visionario regista italiano, ha sempre dato un gran peso alla colonna sonora ed ha così chiamato Claudio Simonetti da solo, senza Goblin, per comporre la partitura del suo ultimo thriller Il cartaiolo. Ed è di nuovo un soundtrack innovativo, che farà storia. Ripercorriamo con uno dei musicisti italiani più noti all'estero, la sua interessante carriera.



Una inquietante immagine da *Il Cartaiolo* di Dario Argento

Lei è nato a San Paolo, in Brasile. Che attività svolgeva lì suo padre Enrico?

Mio padre era musicista, in Brasile come in Italia, faceva il direttore d'orchestra, il pianista e lo showman televisivo. Era molto popolare, negli anni '50, aveva una sua orchestra e un suo spettacolo che si chiamava *Simonetti Show*. Ed è durato molti anni con grande successo, fino al suo ritorno nel Belpaese che avvenne nel 1963. Il suo successo fu quasi immediato.

A che età ha cominciato a studiare il pianoforte?

Ho iniziato gli studi musicali a 8 anni, un po' "obbligato" dalla mia famiglia; ma poi, annoiato dal solfeggio, l'ho abbandonato a 10 anni per poi riprenderlo (questa volta di mia spontanea iniziativa) a 12 anni, iscrivendomi al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma.

Si è quindi diplomato in composizione e in pianoforte...

Sì, in entrambe le materie.

Quando ha cominciato ad interessarsi ad altri strumenti, ad altri tipi di musiche?

A 14 anni ho suonato la batteria per un certo periodo, con grande orrore di

mio padre e dei vicini di casa, per poi passare alla chitarra che suonavo, alle feste dei ragazzi, con i gruppi dell'epoca per "rimorchiare". Ma dopo il pianoforte e le tastiere, lo strumento che preferisco è il basso, che ho usato in molti dei miei dischi *Dance* e non. Pur venendo da studi di musica classica non ho mai disdegnato il rock e il pop.

Ha fatto parte di un gruppo chiamato Il Ritratto di Dorian Gray, poi ha creato gli Oliver (con Fabio Pignatelli al basso e Massimo Morante alla chitarra, due dei futuri Goblin). Perché avete deciso di andare a tentare la fortuna in Inghilterra?

In Italia il panorama del rock, nonostante i vari gruppi esistenti, non era il massimo per noi. Imperversava la musica commerciale, proprio come ora, e non c'era molto spazio, soprattutto alla radio - che allora era predominio della RAI - per la musica rock progressive.

Così abbiamo pensato, come già aveva fatto la PFM, di andare a Londra, patria della musica suonata dai gruppi che ascoltavamo e che ci ispiravano.

Come è stato il ritorno?

Siamo ritornati in Italia perché non potevamo più stare a Londra, avevamo

finito i soldi ed era impossibile rimanere lì, non c'era molto lavoro. Allora l'Inghilterra, nonostante fosse un paese all'avanguardia per molte cose, non era molto pronto ad accogliere un gruppo italiano che voleva suonare la propria musica. Insomma, eravamo un po' fuori luogo.

Al nostro rientro, grazie a mio padre Enrico, abbiamo firmato un contratto discografico con la Cinevox Record che si offrì di produrci l'album di *Oliver/Cherry-Five* e grazie a questo abbiamo conosciuto Dario Argento!

Ci parli un po' di questo incontro...

Dario Argento si era messo alla ricerca di un gruppo per il suo ultimo film, *Profondo rosso*. Il direttore della Cinevox, Carlo Bixio, fece ascoltare a Dario i nostri demo. Entusiasta decise così di farci suonare le musiche composte da Giorgio Gaslini. Entrati in studio abbiamo iniziato ad arrangiare i pezzi, ma dopo la lite tra il regista e il compositore ci è stato chiesto di ultimare la colonna sonora del film. Abbiamo così scritto i temi "Profondo rosso", "Death Dies" e "Mad Puppet".

I giornali attribuivano spesso il brano "Profondo rosso" a Giorgio Gaslini. Come vivevate questa cosa?



All'inizio questo succedeva perché sui titoli del film e nelle prime stampe del long-playing, c'era scritto che la musica era di Gaslini, eseguita da noi. Poi, con le nuove ristampe del disco e alcuni comunicati stampa, abbiamo chiarito l'equivoco con il pubblico.

Quante copie di *Profondo rosso* avete venduto finora?

Il disco ha cominciato a vendere tantissimo (un milione di copie solo il primo anno) circa nove mesi dopo l'uscita; ecco perché ci eravamo separati, non pensavamo mai che avrebbe avuto un successo così eclatante e duraturo nel tempo. Siamo partiti in tournée con Riccardo Cocciante nel novembre 1975, dovevamo essere il gruppo di supporter, ma mentre eravamo alle prime date, il disco salì al primo posto delle classifiche e ci rimase per ben 15 settimane (abbiamo il record di permanenza al primo posto nella storia della musica italiana). In tutto, l'album ha venduto tre milioni di copie. Come *Goblin* abbiamo fatto due film con Argento: *Profondo rosso* e *Suspiria*, poi due Lp, *Roller* e *Il fantastico viaggio del bagarozzo Mark*, *Zombi* di George Romero e altri film quali *Amo non amo* di Armenia Balducci, *Squadra antimafia* e *Squadra antigangster* di Bruno Corbucci, *La via della droga* di Enzo G. Castellari, *Wampyr* di George Romero... almeno quelli a cui ho partecipato io e poi altri, senza di me.

E' diventata mitica la tournée fatta con Riccardo Cocciante. Il quotidiano "Paese sera" del 13 novembre 1975 dice: "Pieno completo al Teatro Olimpico allo spettacolo inaugurale della tournée che il cantautore Riccardo Cocciante e il complesso dei Goblin faranno in tutt'Italia, mentre un folto gruppo di persone ha fatto ressa a lungo dinanzi al teatro nel tentativo di entrare. Per evitare possibili disordini gli organizzatori hanno chiesto l'intervento della polizia, per cui, senza incidenti, lo spettacolo è iniziato con oltre un'ora di ritardo". Cosa ricorda di questa serata?

Eravamo emozionatissimi, fuori c'era più gente del previsto e i biglietti erano finiti. Per evitare tafferugli a un certo punto il teatro ha deciso di aprire le porte causando un notevole ritardo all'inizio dello spettacolo. Cocciante era all'apice della sua carriera e noi eravamo entrati al primo posto della hit parade proprio in quei giorni, può immaginare quello che è successo.

Ci parli di *Suspiria*. Come ha lavorato alla colonna sonora ?

Dopo il successo di *Profondo rosso*, la Cinevox e Dario Argento ci hanno lasciato carta bianca. Eravamo chiusi negli studios, con molto tempo a disposizione. Sperimentate nuove sonorità durante la realizzazione della colonna sonora, richiedemmo il Moog System 100 (quello che utilizzava Keith Emerson) assieme a un tecnico, il maestro Felice Fugazza, che programmò il tutto. Utilizzammo il Buzuki greco (Morante), il Tabla indiano (Pignatelli), il Mellotron, la Celesta, il Minimoog, l'organo Hammond, il mio carillon. Abbiamo utilizzato anche una bacinella di ferro piena d'acqua; e con dei colpi la facevamo muovere.

Mi ricordo che venne una signora greca che si chiamava Irene Malatesta; portò una filastrocca antica di stregoneria. C'erano dei versi che parlavano di tre streghe che si sedevano sul ramo di un albero e così via. Da questa è nato il motivetto di *Suspiria*. C'è la mia voce camuffata, che recita questa poesia in inglese. Con un arpeggio sotto, è venuto fuori il tema principale.

Dario Argento ha partecipato alla stesura della musica?

No.

Come deve essere la musica di un film horror?

Di solito, quando mi fanno questa domanda, rispondo che non esiste una musica horror specifica, ma alcuni elementi che si possono adattare all'horror. La nostra musica veniva dal *rock progress* degli anni '70, con tutte le influenze di allora: gli Yes, i Genesis, Emerson Lake & Palmer, i Deep Purple... Da lì abbiamo trovato questo stile che si è affinato piano piano nel tempo. Per esempio, se ascoltiamo bene il tema, proviamo delle emozioni, delle sensazioni e lo vediamo collegato al film. Ma proviamo ad immaginare il tema di *Profondo rosso* al di fuori del film; se fosse stato un brano a sé, non avrebbe dato la stessa sensazione di paura alla gente. I film horror, quelli vecchi, erano sicuramente più marcati, con musiche eseguite da un'orchestra sinfonica, con grosse note. Invece da un arpeggio carino è venuto fuori un tema che ha spaventato la gente, perché era in ogni modo collegato al film.

In *Suspiria*, c'era quell'arpeggio col carillon. Altre volte abbiamo creato dei brani con delle caratteristiche più spaventose; per *Zombi* ad esempio, facemmo una musica più pesante, dovevamo sottolineare l'arrivo dei morti viventi. Ci sono delle caratteristiche che si possono rendere maggiormente con l'orchestra. Se vediamo *Psyco*, il film di Hitchcock la

Anceddoti tra le note...



A proposito dei *Goblin*

"La colonna sonora di *Profondo Rosso*, nel 1975, l'ho affidata ad un gruppo di allora ventenni, i *Goblin*, dopo che non ero riuscito a mettermi d'accordo con i Pink Floyd e i Deep Purple impegnati in una tournée che non finiva mai."

Dario Argento

cui musica ha segnato un'epoca, la colonna sonora di Bernard Herrmann era davvero spaventosa. Tutto ero sottolineato. Era la caratteristica di molti film horror.

Dario Argento, Lamberto Bava, Ruggero Deodato... Come ha lavorato con questi registi?

Dario Argento è stato quello più scrupoloso per le musiche. Gli altri non li vedevo mai. Ho lavorato con Lucio Fulci, e non l'ho mai conosciuto. Realizzò un film che si chiamava *Conquest* e litigò con la produzione, ho così lavorato con il suo montatore, che mi diceva dove dovevo mettere i pezzi. Con Ruggero Deodato ho realizzato quattro film; veniva in studio ogni tanto. Molto spesso i registi mettono sopra alle loro scene musiche di riferimento, il più delle volte queste erano mie, era facile lavorarci sopra.

Lei utilizza spesso un particolare procedimento di scrittura musicale: una nota bassa che rimane identica durante i cambiamenti di accordi successivi. Un esempio è il tema principale di *Zombi*.

E' Bach! Ho studiato molto, è il mio compositore prediletto, penso che sia il più gran genio della storia della musica; tutti sono stati influenzati da questo genio della composizione, anche nella musica jazz.

In concerto, col suo nuovo gruppo Daemonia, suona spesso la *Toccata e fuga in re minore*...

Sì, perché può essere considerata una musica del terrore.

Lei ha lasciato i Goblin per fare della dance-music. Ci parli di questo periodo...



Claudio Simonetti nel 1970

La musica dance la suonavano grandi artisti come i Bee Gees, Barry White, Cerrone, Giorgio Moroder.

Ero affascinato da questo nuovo sound. Con i Goblin, non avevamo più nulla da dirci musicalmente. Il mio incontro con Giancarlo Meo è stato decisivo. Abbiamo conosciuto grandi successi producendo gruppi come gli Easy Going, i Capricorn, i Kasso e la cantante Vivien Vee.

Ha scritto anche la musica del pezzo *Gioca jouer* di Claudio Cecchetto...

Sì, è stato un grande successo.

Si è parlato molto dei cinquant'anni della RAI. Nel 1984, lei diresse un'orchestra di 50 elementi per festeggiarne i trenta in televisione con Pippo Baudo...

La mia carriera di musicista ha conosciuto uno dei momenti più prestigiosi quando, nel gennaio 1984, sono stato chiamato a comporre le musiche e a dirigere una grande orchestra, nella trasmissione *Buon compleanno TV*, con la partecipazione dei più grandi nomi dello spettacolo.

Ha diretto l'orchestra per il suo ultimo CD *Live... or Dead*; pensa di rifarlo in un progetto futuro?

Dirigerò una grande orchestra per la registrazione della musica che ho realizzato per accompagnare il *Nosferatu* di Murnau. Utilizzerò anche alcuni strumenti elettronici.

Per il tema di *Phenomena*, lei ha utilizzato la musica elettronica con una voce di soprano...

Ignoro perché, ma ho avuto quest'idea... l'ispirazione del momento. Ho sempre desiderato utilizzare una voce lirica con un pezzo di musica rock. E poi avevo conosciuto un'eccellente cantante, Pina Magri, che ha dato la sua splendida voce a *Phenomena*.

Il gruppo dei Goblin si è riunito per la parentesi di *Non ho sonno*...

Sono andato con Dario al festival del film fantastico di Sitges (Barcellona), nel 1999.

Durante il viaggio, Argento mi ha chiesto se era possibile riunire i Goblin per il nuovo film che stava preparando. Però è stato un lavoro difficile. Come al solito, non sono andato d'accordo con gli altri del gruppo. Eravamo come due fidanzati che si rimettono insieme, ma che portano con loro i vecchi rancori. Musicalmente, inoltre, non abbiamo più gli stessi gusti.



**Claudio Simonetti
Il cartaiò (2003)**

Deep Red DR004

28 brani – Durata totale: 71'32"

E' la prima volta che il compositore italo-brasiliano Claudio Simonetti realizza da solo un'intera colonna sonora per Dario Argento: settantuno minuti di musica di ispirazione techno che funzionano perfettamente con le immagini create dal maestro italiano del brivido.

Per l'occasione, Simonetti ha rispolverato tutte le sue tastiere e i suoi synth "vintage", dal Minimoog all'organo Hammond B3, dal piano Fender al PPG, miscelando ai nuovi suoni dell'ultima generazione di synth, campionatori, drum machines e computer. Questi fanno eco alle innovazioni tecnologiche dell'ultimo film di Argento: alla forma e all'utilizzo di illuminazioni naturali e al contenuto, ovvero le chat-line, le webcam, il videopoker, le tecnologie moderne.

Sarebbe sbagliato pensare che la colonna sonora di *Il cartaiò* sia solo un esperimento in ambito "techno", senza alcuna personalità compositiva, nel quale non si possa riconoscere l'anima del grande compositore: il suo sound è tuttora vivo, presente, e riecheggia nel tema principale del film, nell'utilizzo della voce di un soprano (come in *Phenomena* e in *Opera*), e nei momenti più romantici come "Anna and John", dove il tema viene trasformato in inno all'amore. "John's Theme" e "Anna's Book" confermano che Claudio Simonetti ha un suo sound, riconoscibile soprattutto quando si siede davanti a un pianoforte.

Peccato che le incursioni del compositore nel cinema siano così rare. Anche per questo la colonna sonora del *Cartaiò* è un CD da non perdere.

Gabrielle Lucantonio

**Quali sono state le richieste di Dario Argento per *Il cartaiò*?**

Mi ha espressamente chiesto di fare la musica solo con strumenti elettronici visto che la storia del film verteva su Internet e sulle partite a poker col computer.

Abbiamo ascoltato insieme molti CD di musica elettronica e quindi ho cercato di seguire una certa linea voluta dal regista, anche se però alla fine ho cercato di rendere la mia musica un po' meno "fredda" di quelle ascoltate insieme.

Per la prima volta, lei ha avuto la sceneggiatura e ha potuto assistere alle riprese del film. Cosa ha cambiato nel suo modo di lavorare?

Ciò mi ha permesso di lavorare meglio alla colonna sonora. Bisognerebbe fare sempre in questo modo, ma spesso i registi italiani pensano a contattare il compositore solo quando le riprese ed il montaggio del film sono ultimati.

Ha collaborato molto con il montatore Walter Fasano. Qual è stato il suo apporto alla colonna sonora?

Fin dall'inizio ho avuto con Walter un bel rapporto fatto di stima, simpatia e amicizia. Ci siamo capiti subito, fin dal primo giorno. Andavo spesso in moviola a provare sulle scene i vari pezzi che stavo scrivendo, e devo dire che anche lui mi ha dato un sacco di

Claudio Simonetti e Sergio Stivaletti (effetti speciali) sul set de *Il Cartaiò*

idee e per questo gli ho dedicato il brano "Fasan Techno".

Ha recitato nel film *I tre volti del terrore* di Sergio Stivaletti.

Sergio mi ha chiesto di fare una parte in uno dei tre episodi del suo film, dove il protagonista è cacciatore di licantropi è John Philip Law (*Diabolik* di Mario Bava, *Barbarella* di Roger Vadim), e naturalmente ho accettato subito: era troppo divertente per rifiutare. Recito la parte di un riccone che si trova nella sua villa e durante una serata fuori, in piscina, in compagnia di una bella ragazza, viene assalito e "divorato" da un licantropo che inseguirà poi la

giovane costretta a correre scalza e seminuda per i boschi. E' stata una bellissima esperienza, mi hanno truccato il collo in modo che potessi essere divorato dai denti aguzzi del licantropo e poi... per farmi morire davanti alla macchina da presa sputando tanto sangue (la buonissima amarena Fabbri per l'occasione); che emozione, sembrava vero!

Quali sono i suoi progetti?

Sto realizzando il terzo CD col mio gruppo, i Daemonia. Conterrà soprattutto brani inediti, e poi c'è il progetto del *Nosferatu*, come ho già detto prima.

Filmografia essenziale di Claudio Simonetti

Compositore, pianista e arrangiatore (San Paolo del Brasile, 19 Febbraio 1952)

Anno	Titolo	Regista
	come Goblin:	
1975	Profondo Rosso	di Dario Argento
1977	Suspiria	di Dario Argento
1978	Martin	di George A. Romero
1978	La via della droga	di Enzo G. Castellari
1978	Squadra antimafia	di Bruno Corbucci
1979	Zombi	di George A. Romero
1979	Squadra antigangster	di Bruno Corbucci
2001	Non ho sonno	di Dario Argento
	come Claudio Simonetti:	
1982	Tenebre	di Dario Argento
1982	I nuovi barbari	di Enzo G. Castellari
1984	Phenomena	di Dario Argento
1985	Demoni	di Lamberto Bava
1985	Inferno in diretta	di Ruggero Deodato
1986	Morirai a mezzanotte	di Lamberto Bava
1987	Opera	di Dario Argento
1987	Camping del terrore	di Ruggero Deodato
1992	The washing machine	di Ruggero Deodato
1998	The Versace murder	di Menahem Golan
2002	Apri gli occhi e... sogna	di Rosario Errico
2003	Il cartaiò	di Dario Argento



Il M^e Manuel De Sica
durante l'intervista

Un compositore gentiluomo

di Massimo Privitera e Pietro Rustichelli

Nell'avveniristica struttura dell'Incubatore di Città della Scienza a Bagnoli (Napoli), a dicembre, si sono svolte le 'Giornate di formazione avanzata per la musica e lo spettacolo - De Sica incontra Napoli'. In tale circostanza la redazione di Colonne Sonore ha avuto l'immenso piacere e onore di poter intervistare il Maestro Manuel De Sica, relatore dei seminari sulla musica per le immagini. Candidato all'Oscar per il pluripremiato film *Il giardino dei Finzi Contini*, Manuel è figlio del grande attore e regista, Maestro del Neorealismo italiano, Vittorio De Sica.

Come nasce il compositore Manuel De Sica?

Con fatica, il cognome che porto è senza dubbio un handicap per affermarsi nel mondo dello spettacolo.

Se non fosse stato per Marcello Mastroianni, che durante le riprese di *Amanti* [regia di Vittorio De Sica - N.d.R.], mi invogliò esortandomi: "Ma a te che te ne frega di tuo padre e di ciò che pensa, e di questo film americano. Tu metti un bel pezzo di musica nella copia lavoro, e poi vediamo quello che succede". Seguì il suo consiglio, orchestrai per archi il brano - avevo 19 anni - e lo inserii nel film. Chi finanziava Carlo Ponti [il produttore - N.d.R.], era la montatrice di *Via col vento*. Quando venne a vedere la pellicola in copia lavoro affermò che sarebbe stato un fiasco. "Non funziona", disse, "anche se ci rimetto le mani io che sono una montatrice. L'unica cosa che mi piace è il tema principale del film". E mentre Mastroianni se la rideva sotto i baffi, Carlo Ponti annunciava la scoperta di un nuovo talento musicale: il mio. Il tema fu mandato a Ella Fitzgerald che accettò di cantarlo. Fu la prima volta che la cantante americana interpretava una

canzone da film, cosa che non accade mai per il cinema americano. Così ho esordito.

Dopo questo grande esordio, quali sono state le tappe più importanti?

Da *Il giardino dei Finzi Contini* non c'è stato alcun problema, e anche per la produzione degli ultimi sei film di mio padre. Dopo la sua scomparsa, tutti i suoi colleghi - Comencini, Dino Risi, Steno, i figli di Risi, i Vanzina - mi hanno messo alla prova, ed è stata durissima. I registi con cui lavoro più spesso sono Enrico Oldoini, e mio fratello Christian. Inoltre ho avuto la possibilità di collaborare con Chabrol e Rossellini, grandi Maestri che sapevano come fare un film. Ti affidavano il compito di musicarlo ed erano sicuri che non glielo potevi rovinare, tutt'al più solo migliorare. Ciò accade ancora oggi con tutti i registi con i quali ho un gran sodalizio. Un bel gesto di fiducia da parte di chi mi conosce. Le rogne vengono da quelli che hanno troppi dubbi, oppure dai debuttanti. Ci sono i giovani che si spaventano, ed è giusto che sia così; cerco di metterli a loro agio, di capire cosa vogliono per cercare di seguire il loro mondo, il loro immaginario musicale. Anche

quando mi fanno sentire i dischi di altri, perché hanno fatto le prove durante il film e vorrebbero un pezzo uguale a quello ascoltato. E' una cosa molto diffusa.

Ciò non è gratificante...

John Williams mi ha detto che gli succede. Spielberg gli fa sentire un pezzo suo o di qualcun altro, preso da chissà dove, e lui glielo deve fare uguale. Accade a Williams, quindi uno non si deve sentire particolarmente vessato. I registi si affezionano, e non avendo la possibilità di trasmetterti la loro musica a parole o coi suoni, ti fanno ascoltare un disco simile a ciò che desiderano. Questo toglie gran parte della creatività e dell'ispirazione. Un musicista dovrebbe vedere un film montato senza alcuna musica, cosa che invece non succede quasi mai.

Scrive prima al pianoforte e poi elabora le orchestrazioni o concepisce in modo orchestrale fin dall'inizio?

Leggo i copioni, compongo un tema e ne faccio un provino, scrivo il playback per il sincrono delle immagini. Alla fine vedo il film, prendo i tempi, provo la musica sulle



parti principali che m'interessano. Successivamente scrivo su un quaderno in cui sintetizzo l'orchestrazione che poi stenderò su carta. Ma prima di fare tutto questo lavoro, annoto su di un quadernetto i segmenti seguiti secondo per secondo, minuto per minuto (questo me lo ha insegnato Henry Mancini, ed è un sistema infallibile!); segno anche la chiave di basso, le armonie, i passaggi alla strumentazione per archi. Se si presentano molti numeri, spartisco il compito con un co-orchestratore che, considerata la chiarezza con cui scrivo gli sketch, sa benissimo come deve fare a stendere le battute, oppure faccio tutto da solo. Per quanto riguarda la direzione, se posso permettermi un direttore è meglio, perché di solito lui non sente niente, dirige soltanto l'orchestra. In realtà, chi sta in regia comanda e può fermare e registrare in self-sync. Preferisco la regia. Il più delle volte esce il CD di una colonna sonora con su scritto "diretta dal compositore", ma io non credo che nell'ambito della musica da film sia necessario fare queste cose, l'importante è che funzioni. Per cui, se posso stare in regia a fermare chiunque, a rifare, mi aggrada di più. Io non scrivo mai un pezzo ripetuto. Ogni segmento, ogni arrangiamento è per una scena specifica, anche se ho ricopiato me stesso in certi punti per otto battute, ho cambiato alcune parti. Dopodiché con la nuova tecnologia musicale si può ancora riscrivere e montare la musica in modo diverso. Oggi è estremamente facilitato il compito creativo di portare il film ad un alto livello di sincrono. A certi registi, come Oldoini, il fatto di avere tutte le immagini a sincrono li fa impazzire, perché questo di solito non succede. E poi, io sono un po' a metà tra la musica enfatica degli americani e la musica piatta, che c'è e non c'è. Non sono invadente, ma a chi piace scrivo in maniera più preponderante. Sono anche una persona che sostiene, non per quel che riguarda il linguaggio televisivo, la misura nel film, cioè sono pronto a difendere un silenzio, piuttosto che un brano musicale. Perché la troppa musica non si nota più, non fa più effetto, e diventa uno sbaglio. Bisogna avere una sensibilità appropriata, annusare il film per quello che sta esprimendo, fregartene in quel momento della musica, anche se è la tua parte migliore.

A che punto della lavorazione del film è solito intervenire?

Il regista si porta in tasca qualche provino, prima di cominciare. Poi interviene a film ultimato, dato che noi compositori siamo dei sarti, prendiamo le misure e facciamo il vestito alla pellicola.

Il 1971 è l'anno della Nomination all'Oscar per la colonna sonora de *Il giardino dei Finzi Contini*, vincitore nella categoria film straniero, che segna

l'apice del suo sodalizio artistico, iniziato con *Amanti* del 1968, con quel grande regista che era suo padre, Vittorio De Sica...

Io non ritirai la nomination, perché in quel periodo avevo la fobia degli aerei. La prese a casa di Johnny Mathis mio fratello Christian. Perché finì da lui a New York, non si sa ancora bene il motivo.

Il rapporto con mio padre era bellissimo, perché lui amava molto le dissonanze, odiava gli accordi risaputi.

I miei temi, con questa trappola della modulazione imprevista, come una sorta di deviazione, erano la cosa che lui preferiva. Mi succede anche quando scrivo racconti: sono tutti col ribaltone finale. Poi, magari, quel cambiamento lo avverte soltanto un musicista o un amante di musica da film. Gli accordi, per esempio, non servono al regista o alla pellicola; quello di cui hanno bisogno è il timbro, l'altezza, la velocità, il colore, l'atmosfera che quell'arrangiamento determina. I registi non sanno cosa sta succedendo dal punto di vista degli accordi, e meno male che ne sono all'oscuro.

Qual è il rapporto lavorativo con suo fratello Christian, quando lei scrive la musica per i suoi film da attore-regista?

Mio fratello ama molto la musica, è un grande cantante e un bravo attore e ballerino. Quando lavoro per lui, la musica si sente anche troppo, e allora gli dico di remixarla, di tirarla un po' giù. Perché lui sta sempre con la cuffia, con gli altoparlanti accesi. A Christian piace il pezzo arrangiato a tempo. Apprezza un certo tipo di musica, non sconfinava mai nel classico. Io invece, se non devo scrivere musica mia, ascolto continuamente Bach, Brahms, Beethoven... insomma le quattro "B", perché la quarta è Bartok. E anche il caro Ravel, che per me è stato un Maestro per quel che riguarda la musica per il Cinema.

Nel 1989 ha vinto il Globo d'Oro per *Ladri di saponette* di Nichetti, nel 1992 il Nastro d'Argento per *Al lupo al lupo* di Verdone e nel 1996 il David di Donatello per *Celluloide* di Lizzani. Che importanza dà a questi premi?

Ho vinto anche un Premio Bernstein [Leonard - N.d.R.]. Mi regalarono un pennone della Mont Blanc, quella con la chiave di Sol, che era la penna simbolo di Bernstein; io l'ho persa, ma non mi dispiace, perché la trovavo una cafonata incredibile.

Nella sua carriera ha scritto musiche per registi italiani importanti. Con chi si è sentito più a suo agio o, almeno, ritiene di aver raggiunto un buon livello artistico?

Con tutti in egual misura. Mi sono divertito tanto con Steno; una volta mi chiese di fargli un pezzo ironico geloso. Era la prima volta che sentivo una richiesta del genere, così misi un clarinetto basso nella scena del suo film dove Carlo Giuffrè camminava. La musica purtroppo si scrive, non è come il dialogo che si può cambiare al volo nel doppiaggio. Se non va bene, ci metti un "tappo" di pianoforte, che va per la maggiore, così si cambia subito atmosfera e il gioco è bello che fatto. Mi ricordo di una cosa bellissima che mi disse una volta un montatore, inventandosi un nuovo termine (i montatori sono quelli che comandano in moviola e se non gli piace un pezzo di musica lo tagliano subito via): "Non avresti qualcosa di meno in calando?", intendendo dire che il brano da me composto era noiosissimo. Non voleva dire né in diminuendo né in crescendo, ma in calando. Una rottura di scatole, insomma.

Ci vuol raccontare la sua esperienza come regista di TV-movies?

Ho fatto un training. Ci sono stati dei periodi della mia vita, anche dopo il



Dominique Sanda e Fabio Testi ne *Il giardino dei Finzi Contini*

successo de *Il giardino dei Finzi Contini*, in cui ho fatto il documentarista e il fotografo. Ho due hobby, due attitudini particolari, fotografare e scrivere. Mi piace la letteratura, soffro di insonnia e leggo molto, non so se più partiture o libri. Mi ammalo apposta per leggere. Allora ho fatto questo training, e ho girato dei piccoli film di fiction, per capire la figura del regista, i compiti che ha, a che cosa va incontro. E dopo tutto questo piccolo allenamento sono tornato a comporre colonne sonore. Avevo 13 o 14 anni quando vidi al cinema *La donna che visse due volte* di Hitchcock; in quel momento decisi che da grande avrei voluto fare la musica da film, perché tutte le parti dove lo score di Bernard Herrmann descriveva il pedinamento di Kim Novak da parte di James Stewart mi fecero trasalire. Era l'effetto speciale numero uno nel Cinema.

A tutt'oggi sono dodici le pellicole del regista Enrico Oldoini per cui lei ha composto le musiche. Un altro lungo sodalizio...

Oldoini è il mio migliore amico, soprattutto una persona con cui lavoro da vent'anni. Ha finito un film che s'intitola *13 a tavola* con un bel cast di attori, tra cui Giancarlo Giannini, e inoltre sta ultimando, con Virna Lisi, uno sceneggiato per Rai Uno dal titolo *Casa Viani*. Dovrò lavorare su questi due progetti al più presto. Mi ricordo che Enrico al suo primo film come regista, con Carlo Verdone, era così emozionato che io gli regalai il mirino di mio padre, con su scritto "Vittorio De Sica". L'ha chiuso in una teca e, ovviamente, non lo porta mai con sé sul set, ed io gli dico sempre di usarlo, e lui mi risponde: "Tu sei pazzo! Mi hai regalato un oggetto prezioso". Per Oldoini mi sono sempre mosso, anche per organizzargli la riuscita di un film, come nel caso di *Una botta di vita* con Alberto Sordi. Oldoini voleva come attrice protagonista la Bancroft, e io andai a chiamare Mel Brooks [marito di Anne Bancroft - N.d.R.] in America per parlare con lei. Brooks mi disse: "Ma Sordi lo sa parlare l'inglese?" E io gli risposi: "Ma chi se ne frega". Poi non se ne fece più niente.

Qual è il suo rapporto con Hollywood e i suoi autori?

I miei più grandi amici americani sono stati Mel Brooks e Robert Altman: già alla mia seconda telefonata li avevo alla cornetta. Non mi hanno mai detto: "I'll call you back". Lo fanno tutti a Hollywood, sono sempre pronti a chiederti qual è il motivo della telefonata. Adirittura quando chiamai Quincy Jones, la sua segretaria mi disse che dovevo mandare un fax, e loro successivamente mi avrebbero rispedito un altro fax per farmi sapere in quale giorno Jones sarebbe stato disponibile al telefono. Non per incontrarmi! Henry Mancini mi



Vittorio De Sica

confidò di essere un ingenuo: "Noi italoamericani, quando diventiamo importanti, siamo delle bestie, figurati un uomo di colore come Quincy Jones ora che ha il potere!". Non lo chiamai più, e fu un vero peccato perché mi piaceva tanto. L'America è piena di gente che s'illude di essere Dio! Ma non solo i musicisti, anche coloro che fanno parte dei grossi studios, gli avvocati, i produttori di serie televisive sono insopportabili. Per questo ho rinunciato ad essere il Compositore della Settimana. Tanti attendono solo questo, ma è dura, perché se ne fanno una fissazione e aspettano con trepidazione. E' una corporazione paurosa, quella dei musicisti. Tra di loro c'è una guerra terribile! Non si entra con facilità nei territori di Goldsmith, di Elfman. Sono anche troppi e, diciamoci la verità, fanno tanta musica uguale a se stessa. Si somigliano. Se torniamo indietro nel tempo, tra Bernard Herrmann e Johnny Mandel c'era differenza. Oggi tutti si rifanno al pezzo di John Williams che apre *Guerre stellari*, la via allo straussismo per eccellenza, il pieno orchestrale in senso malheriano, elefantico. Tanto è vero che gli orchestratori di questi signori mi dicono che ormai l'organico di base di un'orchestra sono otto corni, quindi un'orchestra wagneriana, da paura. Per poi fare dei grandi accordacci per combattere gli effetti speciali. La potenza fonica di 120 persone contro il sonoro possente di cannonate, laser e quant'altro. Non è più far musica: è un chiasso sinfonico ben organizzato! Certo, se mi trovassi anch'io di fronte a un film del genere sarei costretto a fare chiasso. La pellicola di respiro epico è coperta musicalmente a tappeto, non c'è un attimo di tregua. Howard Shore, tra un film di David Cronenberg e la trilogia de *Il signore degli anelli*, si sarà trovato a far strumentare tonnellate di musica. Non si ragiona più! Un bel film europeo, e sottolineo anche italiano, quando riesce, è la più bella pellicola che ci sia. Gli americani ti danno la confezione

deluxe, con effettoni e il THX, ed esci rincretinito. Quelli che non ti deludono mai sono gli inglesi; non so perché, dopo aver visto un loro film ti senti sempre premiato. Il film "Camera e Cucina", che è la nostra specialità, se non ha dentro dei contenuti forti comincia a diventare noioso; anche chi emula il Neorealismo di mio padre, se non racconta una storia importante, è insopportabile. Negli anni '60 gli pseudointellettuali, senza il minimo senso della macchina da presa, hanno girato film che hanno incassato 30.000 lire. Io stesso ho musicato alcune di queste pellicole, che sono scomparse dalla circolazione. Sparite.

Leggendo la sua filmografia le commedie scanzonate la fanno da padrone, ma lei ha anche musicato due horror cult: *Sette scialli di seta gialla* del 1972 di Pastore e *Della Morte Dell'Amore* del 1994 di Soavi. Qual è stato il suo approccio compositivo?

Di *Sette scialli di seta gialla* hanno da poco ristampato il CD (recensito a pag. 21). Era un film alla Dario Argento. Invece *Della Morte Dell'Amore* è stato una scommessa, perché la mia ex moglie produsse il film, e non parlava affatto di volermi come compositore, anzi la produzione desiderava avere i Tangerine Dream. Alla fine il socio di mia moglie mi chiese di fare la colonna sonora, perché la pellicola doveva uscire e il gruppo dei Tangerine Dream non era interessato al progetto. Quindi, andai immediatamente in uno studio di registrazione pluriattrezzato di Amedeo Tommasi, pieno di esponder, e composi le musiche, seguendo i gusti di Michele Soavi. Ho creato un vero e proprio patchwork che ha funzionato benissimo.

Qual è il genere cinematografico con cui si trova più a suo agio?

Le commedie. E poi i thriller, che sono sempre ben disposto a fare; ne ho uno che bolle in pentola, con un regista esordiente, una storia morbosa, strana. Mi piacciono le pellicole sentimentali, drammatiche, tragiche, oppure le commedie: basta che abbiano un loro appeal. Anche se ormai il nostro grande parco lavoro è la miniserie televisiva. Oggi la nostra ambizione è quella. Aspetto l'ultimo lavoro di Carlo Lizzani, che inizierà a girare a marzo *Le 5 giornate di Milano*, un grande film in costume. C'è in ballo un altro remake de *La corona di ferro*. Speriamo che mi vogliano, come dicono, e che sia un'occasione per dare il meglio di me. A mio modo, se veramente dovessi fare il film *La corona di ferro*, il mio *Signore degli anelli* lo sto mettendo in programma. Non ho mai fatto una pellicola, dato che a me interessano i film intimisti, usando musica da camera. In quelle pellicole serie, la musica va centellinata. Nel *Giardino dei Finzi Contini* ci sono complessivamente quattordici minuti



di musica in un'ora e mezza di trama. E ho preso lo stesso la nomination. A mio padre venne in mente di concluderlo con il canto di un rabbino, preparato dalla mia orchestra, e grazie a quel canto – non mio, ma tradizionale, dei deportati cecoslovacchi – il film è stato candidato come miglior colonna sonora. A volte la fortuna ti arride così, per caso! E' una grande avventura quella di fare musica da film, e l'importante è avere la fiducia del regista.

Una delle soddisfazioni di un compositore è certamente quella di eseguire (o veder eseguite) le proprie opere dal vivo alla presenza elettrizzante di un pubblico. Infatti, nomi illustri come Ella Fitzgerald e Tony Bennet hanno interpretato canzoni tratte da sue partiture cinematografiche. Come vive questa dimensione?

I miei brani, oltre che dalla Fitzgerald e da Bennet, sono stati cantati da Dee Dee Bridgewater. Dizzie Gillespie e Sara Vaughn avrebbero voluto fare un disco con me, e questo lo dico con immensa soddisfazione. Quando mi occupavo di jazz, soprattutto Gillespie voleva lavorare con me, dopo l'album fatto negli USA con Ted Jones e la Jazz Orchestra, l'ultima eccezionale big band americana. Con Mina non mi è mai successo di far niente, anche se i miei temi sarebbero stati ideali per lei, dato che sono tutti pezzi particolarmente estesi. I miei themes vanno oltre la decima, anche se Morricone sostiene che non bisognerebbe scrivere temi che escano dall'ottava. A me non interessa: mi piace spingere l'orchestra alle estreme conseguenze foniche. Sono molto vicino a Michel Legrand come concezione mentale della musica.

Dopo un periodo di "stagnazione" pare che una nuova generazione di notevoli autori italiani si stia facendo

largo nell'industria cinematografica e televisiva (Andrea Guerra, Paolo Buonvino, Franco Piersanti...): cosa ne pensa?

Sono serissimi compositori, che conoscono bene il loro mestiere. Io amo molto Carlo Crivelli. Per esempio, *Il principe di Homburg* ha una partitura molto intensa. Meravigliosa! Stimo anche Piovani e Piersanti, perché rispondono perfettamente alle esigenze dei registi con i quali lavorano. Mi ricordo di quell'accordo germinante che c'era nel film *Lamerica* di Gianni Amelio. Una musica costantemente inquieta.

Cosa ne pensa dell'iniziativa di registrare le musiche da film in Italia, portata avanti da Carlo Crivelli con la sua Orchestra Città Aperta?

Non ne sapevo niente, ma dato quello che mi raccontate voi [vedi pag. 25 del terzo numero della nostra rivista – N.d.R.], la trovo un'ottima idea, perché anche a me capita di andare in Bulgaria a registrare le mie colonne sonore con le loro orchestre. E' un'iniziativa eccezionale: vuol dire difendere il patrimonio italiano residuo, perché credo che l'Italia sia diventata il peggior paese di tradizione musicale, non di musica da film. Ci sono fior fiore di persone in Europa specialiste di musica barocca, romana, italiana che la suonano molto meglio. L'hanno coltivata con molta più passione di noi. Questo è molto più grave che prendere delle orchestre sotto costo per registrare colonne sonore. Pensate che *La finestra di fronte* è stata registrata a Londra, perché si è messa in mezzo una casa discografica londinese.

Cosa comporta e che significato ha insegnare la musica da film?

Ho potuto fare uno stage per immagini, perché ho una grande memoria e sono un collezionista furente. Ciò mi ha permesso di isolare alcune cose, per poter parlare ai

ragazzi di musiche da film, anche e soprattutto di altri compositori, e sul perché e per come della loro creazione. Se non avessi un'immensa videoteca e discoteca, non avrei potuto imbastire delle lezioni su tal argomento.

Chi ammira tra gli artisti stranieri che fanno il suo stesso mestiere?

John Williams. Ogni volta che in un film c'è la sua firma, sento in quella musica una nobiltà più elevata rispetto a molti altri suoi colleghi. Non c'è proprio niente da fare. Ho la fissazione per lui. Per Jerry Goldsmith non sempre, perché il più delle volte imita Williams. Mi piace il Goldsmith di *Ai confini della realtà*, i primi suoi lavori. Sono un grande amante di Henry Mancini. Di lui ho tutte le colonne sonore, perché è stato uno dei grandi. Il tema, nelle partiture di Mancini, era sempre una cosa straordinaria. Gli chiesi una volta di farmi avere la colonna sonora completa de *I giorni del vino e delle rose*, e lui mi rispose che non era mai stata pubblicata l'edizione definitiva di quella musica da film, purtroppo.

Maestro De Sica, una riflessione sulla musica per le immagini...

La musica per le immagini è, appunto, per le immagini, quindi è una specie di musica non musica, che deve servire essenzialmente al funzionamento della scena. Può anche arrivare alla fissità assoluta. Allo stesso tempo non è vero, come afferma Morricone, che non deve essere spessa. Può essere anche densa, lo dimostra Howard Shore. Quindi la musica da film è un elastico. Noi compositori, ribadisco, siamo come i sarti che fanno i vestiti, come quelli che attaccano i tubi del gas e ne fanno un impianto, un impianto di mille accorgimenti che, presi in se stessi, non direbbero niente, ma che insieme creano un meraviglioso film.



Manuel De Sica
Sette scialli di seta gialla (1972)

Carlo Maria Cordio
Killing Birds
(Uccelli assassini - 1987)

Digitmovies CDDM008
27 brani – Durata totale: 76'02"

Due colonne sonore originali sullo stesso CD: genere cinematografico identico, l'horror, ma compositori differenti.

Sette scialli di seta gialla, film di matrice argentina realizzato da Sergio Pastore nel 1972, si giova delle musiche di Manuel De Sica. La seconda pellicola, nonostante il richiamo nel titolo al più celebre *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock, è in realtà uno zombie movie. La colonna sonora di *Killing Birds - Uccelli assassini*, uscito nel 1987 per la regia di Claudio Lattanzi, è scritta, arrangiata ed eseguita da Carlo Maria Cordio.

Lo stile dello score di De Sica per *Sette scialli* è molto variegato: un uso insistito delle dissonanze ("Homicidal Fury", "The Murderer's Face") si accompagna a briose bossa-nove ("Sylvia Bossa"), valzer lenti ("Circus Waltz"), percussioni tribali ("Poisoned Claws"), ragtime alla Scott Joplin ("Ragtime Atelier") e progressive violente ("The Next Victim"), oltre ad uno spensierato tema principale, "Yellow Silk". L'orchestra è diretta dall'autore della famosa sigla del varietà televisivo *La corrida*, Roberto Pregadio, e i brani sono in tutto sedici.

La partitura di Cordio è prettamente elettronica, ed è suddivisa in 11 sequenze dove le musiche dance e rock si mescolano di continuo in una ritmica ossessiva, nella migliore tradizione degli horror splatter. L'uso delle percussioni, dell'organo e di un angosciante coro campionato, pervadono l'intera colonna sonora in un tripudio di atmosfere raccapriccianti. Ciò nonostante, una colonna sonora di puro commento: basti ascoltare la lunga "Killing Birds (seq. 2)" o "Killing Birds (seq. 7)".

Massimo Privitera



Il ritorno del Re

di Gianni Bergamino e Alessio Coatto

Con la conclusione dell'avventura cinematografica di Peter Jackson, si porta a compimento anche il colossale impegno creativo profuso dal musicista Howard Shore per la saga di Tolkien. Quattro anni spesi per una sola opera: una dedizione eccezionale per la musica cinemato-grafica che Shore però minimizza con sorridente modestia, mettendola subito a confronto con i quattordici anni impiegati dal romanziere sudafricano per dare vita alla sua celeberrima epica fantasy.

Per comprendere ed apprezzare al meglio la grandezza della partitura, dovremo attendere il cofanetto promesso da Shore nel quale, secondo le intenzioni dell'autore, confluirà tutta, ma proprio tutta la musica scritta per la trilogia. E non solo.

Se possibile, Shore includerà nella raccolta anche l'attesissima "Sinfonia in sei movimenti", nella quale sono stati amalgamati e riproposti tutti i momenti più significativi di questa monumentale saga musicale. Il rapporto tra l'edizione integrale e la Sinfonia sarà probabilmente analogo a quello che lega molti balletti classici (come *L'uccello di fuoco* di Stravinsky o il *Romeo e Giulietta* di Prokofiev) con le numerose suite sinfoniche che ne sono state tratte: le seconde sono

certamente molto più note ed eseguite in sala da concerto, ma l'opera non può dirsi pienamente padroneggiata, se si prescinde dalla sua versione completa.

E' probabile, tra l'altro, che alla Sinfonia verranno scartati molti episodi musicali non direttamente collegati al minuzioso lavoro di sviluppo tematico elaborato da Shore in queste tre partiture. E sarebbe un peccato, ad esempio, non riascoltare (magari opportunamente ampliata) la prima parte di "Helm's Deep" – dalla colonna sonora de *Le due torri* – con quel magnifico inciso degli ottoni che svetta eroicamente sulla selvaggia pulsazione ritmica dei bassi. O la stupefacente scrittura polifonica dell'ultima sezione di "The Fields Of The Pelennor" – da *Il ritorno del re* – in cui trombe e tromboni si avvicinano e si intrecciano nell'esposizione di una saettante fanfara di gloria e di riscossa, riproducendo quell'ariosa spazialità del suono – effigie acustica della vastità del campo di battaglia – che ha un glorioso antecedente nella "Grand messe des morts" di Berlioz.

D'altra parte, la Sinfonia potrebbe offrire l'occasione per un'ampia rielaborazione orchestrale delle splendide canzoni che concludono gli ultimi due capitoli della saga. "Gollum's Song", così amara, struggente, perentoria e "Into The West", con un

estasiante nuovo tema che Shore espone e sviluppa in dirittura d'arrivo, come un dono estremo del suo genio creativo, così generoso di idee da poterle talora esaurire nel volgere di pochissimi istanti.

Infine, è probabile che in questa nuova veste l'imponente lavoro di Shore acquisirà quell'intima coerenza musicale, quella naturale rispondenza fra le parti che, all'ascolto separato dalle immagini, sembra mancare in queste prime incisioni. Anche in questo terzo CD dedicato a *Il ritorno del re*, infatti, la necessità di comprimere tre ore di musica in un solo disco di circa settanta minuti ha costretto Shore (o chi per lui) ad un considerevole lavoro di editing: un taglia e cuci talvolta poco accurato sotto il profilo meramente tecnico (si ascolti la maldestra cesura al minuto 3:01 del brano "Shelob's Lair") che accorpa, non sempre a ragion veduta, episodi musicali eterogenei. L'impressione, ad un ascolto più accurato e pur nell'eccellenza del conseguimento strettamente musicale, è quella di una straripante massa lavica il cui incessante ribollito sia malamente trattenuto da un crogiolo troppo piccolo.

Nella difficile attesa di questo duplice evento, ci possiamo godere un primo "assaggio" della partitura del terzo episodio. Il nuovo CD, pur con i



limiti che dicevamo, si dimostra fin dai primi ascolti una sontuosa vetrina della strabiliante mercanzia melodica creata da Shore.

Il ritorno del re tradisce, più ancora degli episodi precedenti, l'impronta fortemente operistica del lavoro di questo musicista. Il suo amore per l'opera lirica, del resto, emerge già in molte sue opere del passato: *The Fly* e *M Butterfly*, ad esempio, si rifanno ad un patetismo di matrice pucciniana, mentre *The Yards* è dichiaratamente ispirata all'opera di Rossini, autore che pare omaggiato anche nell'incipit del brano "Hope And Memory" di *Return of the King*.

L'intelaiatura tematica di queste partiture è molto vasta ed è costantemente sottoposta ad un incessante lavoro di variazioni e sviluppi, spesso assai più interessanti dei temi in sé, delle melodie sulle quali prendono slancio le volte dell'architettura musicale. Molti fra i leitmotiv ideati da Shore – ed è questa una caratteristica che li rende estremamente malleabili a qualsivoglia manipolazione – sono poco più di un inciso melodico (il cupo tema discendente di Sauron, il balenante profilo musicale associato al Cavaliere Bianco), quando addirittura non si risolvono in un mero ostinato ritmico (geniale quello in 5/4 legato ad Isengard) o in un'impressionistica pennellata di colore orchestrale, come l'indimenticabile proiezione musicale di Rivendell, dimora degli Elfi di Elrond: un amplissimo arpeggio degli archi sul quale si innalza un coro femminile languido e sognante. Proprio la tinta strumentale di questo tema lo rende perfettamente riconoscibile anche laddove la sua già labile struttura melodica viene stravolta: è il caso di "Andúril", brano che in questo terzo capitolo accompagna la sequenza in cui la spada di re Aragorn viene nuovamente forgiata.

Alcune di queste esili idee tematiche, nella loro malleabile essenzialità, vengono talmente sviluppate ed elaborate nel corso dei tre film da essere a volte completamente trasfigurate. Si pensi all'orientaleggiante canto elfico di Galadriel (nella seconda parte del brano "Lothlorien" da *The Fellowship of the Ring*) che muta nella battagliera marcia degli Elfi accorsi in aiuto alla soldataglia di Theoden assediata nel Fosso di Helm, per poi divenire la violenta scintilla musicale su cui si scatena l'intera battaglia.

Oppure il soave vocalizzo

interpretato dal giovane Ben Del Maestro nel brano "A Knife In The Dark" (sempre dal primo disco) che sottolinea il magico dialogo tra Gandalf, prigioniero di Saruman sulla sommità di Orthanc, e la falena che porterà la sua richiesta di aiuto alle grandi aquile: questo motivo etereo e fragile diventa una sorta di "Inno della natura ribelle" e accompagna la marcia degli Ent su Isengard ("Isengard Unleashed" nel secondo disco), quando finalmente i "pastori di alberi" scatenano la loro furiosa vendetta contro il distruttivo delirio di potere di Saruman. E ne *Il ritorno del re* è la disadorna ossatura armonica di questo medesimo tema a sovrapporsi al sommo tambureggiare delle percussioni che annunciano la battaglia sui campi del Pelennor ("The Fields Of The Pelennor").



Peter Jackson e Ian McKellen preparano una scena

E ancora: il seducente e misterioso tema per coro proposto con incantata sospensione all'inizio dei brani "A Knife In The Dark" e "Lothlorien" del primo disco (dove la frase si muta in commossa commemorazione funebre per la scomparsa di Gandalf negli abissi di Moria), un passaggio che sembra destinato a commentare con raccolto dolore gli sviluppi più drammatici della saga, in *Return of the King* (alla fine del brano "A Storm Is Coming") è appena riconoscibile, presentato com'è in forma di aggressivo e furente contrappunto per il tema di Sauron, cui si avvinghia con energia esplosiva mentre i tromboni sottolineano la drammaticità del momento esponendo un terzo e fugace graffito melodico. La

complessità di scrittura sinfonica di pagine come questa è davvero unica.

Più memorabile di qualunque altro, però, è forse il trattamento e lo sviluppo che riceve una delle creazioni musicali più vibranti dell'intera arte di Shore: il tema di Gondor. Una melodia intensa e appassionata (che prende slancio dal più "romantico" degli intervalli, quello di Quinta), sommessamente accennata da un corno solo nel primo capitolo, durante il consiglio di Elrond, e successivamente ripresa nella versione estesa de *Le due torri*, ad entusiasmante commento del discorso di Boromir alla popolazione di Osgiliath (entrambi i passaggi non compaiono nei dischi). Ne *Il ritorno del re*, Shore fa di questo sveltante leitmotiv il perno drammaturgico del capitolo finale della saga tolkieniana – così come il tema della Compagnia lo era stato per il primo episodio e quello di Rohan per il secondo – e ne intensifica l'epicità palpitante. Esempio, in tal senso, è la seconda metà del brano "The White Tree": una frenetica figurazione degli archi, sospinta dagli accenti sempre più marcati e ravvicinati di trombe e tromboni, si annoda ossessivamente su se stessa. Poi, con inaspettata modulazione, il medesimo disegno svolge le sue spire e libera, illuminandola di mille barbagli, un'elettrizzante esposizione della melodia, nel timbro potente e glorioso dei corni.

Nel parere di chi scrive, questa sequenza rappresenta il vertice del talento profuso dal compositore canadese in questa trilogia, perlomeno fra le pagine di impianto solidamente tonale e diatonico.

Tuttavia, così come Tolkien padroneggiava gli idiomi più disparati, anche Shore è musicista poliglotta ed eclettico, a suo agio con ogni vocabolario musicale. Ne è un fulgido esempio la sbalorditiva scrittura atonale che commenta la scena forse più celebre (e spasmodicamente attesa dai fan di mezzo mondo) de *Il signore degli anelli*: lo scontro tra Sam e la spaventosa inquilina di Cirith Ungol, il ragno Shelob.

Tutto il brano "Shelob's Lair" è intriso di un sapore decisamente "retrò", che richiama alla mente le cacofonie musicali tipiche delle scene più terrificanti dei film horror della Hammer. Shore non è nuovo a momenti così spaventosamente privi di struttura. Tutta la prima parte del brano (fino al crescendo delle sordine intorno al minuto 2:10) non è lontana

da alcune sequenze di *The Fly* del 1986, con un continuo succedersi di isteriche entrate di viole e violini e di minacciosi sussulti dei contrabbassi e degli ottoni.

La cesura tra prima e seconda parte è scandita da un glissando dei violini (riverberato dal leggero rintocco del gong): espediente vecchio come la musica da film, sempre efficacissimo a far correre un brivido di agghiacciante raccapriccio lungo la spina dorsale. Shore aveva utilizzato il medesimo "trucco" ne *La compagnia dell'anello*, quando Frodo avverte la presenza di un Cavaliere Nero e intima ai compagni di viaggio di nascondersi fra le radici di un albero. In quell'occasione il glissando degli archi accompagnava un particolare effetto di distorsione ottica, ottenuto da Jackson combinando un carrello in avanti e uno zoom all'indietro sull'inquadratura del sentiero percorso dal Nazgul. Si tratta di una tecnica di ripresa inventata da Alfred Hitchcock per simulare la vertigine del protagonista di *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958) ed è curioso osservare che anche Bernard Herrmann – autore delle musiche del film di Hitchcock – aveva sottolineato quell'effetto visivo con la medesima onomatopoea musicale scelta da Shore.



Un esausto Frodo Baggins (Elijah Wood)

La seconda metà del brano "Shelob's Lair" è dominata dalle continue fratture del tessuto ritmico, dallo sfaldarsi del terreno sonoro in zolle instabili. Straordinario a questo proposito l'inaspettato slittamento ritmico del brano all'acme della concitazione drammatica: la musica passa da un tempo binario ad uno ternario e trasforma la lotta fra Sam e il ripugnante aracnide in una sorta di

furibonda danza macabra, quasi un disperato rito di accoppiamento.

La sfilacciatura dei tempi e la mancanza di un sostegno melodico producono un effetto psicologico spiazzante, una sensazione di instabilità e di imprevedibilità: perfetto per passare dall'angoscia alla paura e, da questa, all'orrore. Infine, poco alla volta, la martellante aggressione del "mostro" orchestrale lascia filtrare una disperata lamentazione degli ottoni, un grido d'aiuto emesso dai corni, al quale dopo un attimo si riesce ad attribuire quella compostezza tonale che finora era mancata al brano. La lunga frase melodica, che emerge da tanto oscuro incubo sonoro e conclude il brano, appare come un raggio di speranza, un sospiro di sollievo dopo lo scontro con l'abominio.

Se questa pagina violenta ed agghiacciante si impone per la sua diversità atonale, il resto del disco è una miniera di momenti non meno godibili e appassionanti.

"A Storm Is Coming" propone, in un bizzarro crescendo, una versione embrionale e quasi irriconoscibile della Canzone di Gollum, subito seguita da una variazione per violino solo del tema dell'Anello. E' la trascrizione musicale

Un musicista tutto da riscoprire

C'è da domandarsi se il compositore canadese Howard Shore non sia un uomo molto fortunato.

L'ormai trentennale carriera di Shore è l'avverarsi del sogno di tanti compositori che non hanno voluto accettare i diktat commerciali di Hollywood e hanno pagato duramente questo loro caparbio orgoglio artistico, finendo a scrivere musica per la televisione o per il cinema indipendente.

Al contrario, nonostante i suoi lavori siano spesso sperimentali, innovativi e difficili, Shore ha potuto lavorare per blockbusters come *Il silenzio degli innocenti* e *Philadelphia* di Demme, *Se7en* e *Panic Room* di Fincher, *Ed Wood* di Burton. E anche per prodotti sofisticati come il documentario *Riccardo, un uomo, un re* di Al Pacino o le pellicole del suo regista feticcio, David Cronenberg, tra cui *La mosca*, *Crash* e *Inseparabili*.

Invidiabile fortuna? L'elenco puramente indicativo che abbiamo appena passato in rassegna non autorizza una spiegazione così semplicistica. Viene da pensare piuttosto che Shore si sia assicurato la stima di alcuni dei più geniali registi del nuovo cinema forse proprio

perché non ha mai rinunciato a scrivere la SUA musica, con onestà e trasparenza.

Quando si è diffusa la notizia che, dopo aver escluso i candidati più prevedibili (tra cui riveriti compilatori come Horner e Zimmer), Peter Jackson si era infine rivolto a Shore, molti tolkieniani sono rimasti col fiato sospeso:



Howard Shore

chi diamine è questo Shore? Come ci si può aspettare che l'autore di partiture così intellettuali e rarefatte come *The Game*, *The Cell* o *Il pasto nudo* possa adattarsi alle atmosfere epiche della più grande saga fantasy di tutti i tempi?

Al contrario chi conosceva i suoi precedenti capolavori sapeva che la partitura del progetto non poteva finire in mani migliori. L'approccio inusuale e fresco di Shore ha arricchito la saga di forti suggestioni e di poesia. La prima partitura ha subito vinto un Oscar, quasi fosse un punto di arrivo, anziché di partenza. La seconda ha confermato che il flusso creativo era in piena crescita: musica nuova in mezzo ai temi già amati, e soprattutto una filologica sintonia con le fantasie di Tolkien. Gli appassionati della Trilogia hanno potuto tirare il fiato.

Ora che Shore ha trionfato non rischierà più di essere oscurato dalla sua disciplinata dedizione alla pericolosa professione di compositore per il cinema. Le centinaia di nuovi estimatori si rivolgeranno alla sua opera passata e scopriranno in essa molta di quella sublime magia che svetta ne *Il signore degli anelli*.

Gianni Bergamino.



del flash-back con cui principia il film, nel quale apprendiamo come Smeagol si impadronì del suo "tesoro".

In "Hope And Memory" riappaiono fugaci accenni del tema degli Hobbit e della Compagnia dell'Anello, oltre ad un'emozionante esposizione della melodia associata a Gandalf e ad una solare conclusione affidata ai violini.

"Minas Tirith" introduce finalmente il tema di Gondor. Curiosamente, nella marcia sommessa dei contrabbassi dalla quale prende avvio il brano, è possibile cogliere una reminiscenza, velata ma inconfondibile, della celebre marcia di *La mosca*.

L'inizio di "The Steward Of Gondor", con il triste fraseggio del flauto di pan e del coro, rievoca pagine morriconiane, poco prima di una nuova esposizione del tema di Gondor. Il brano si chiude con il canto di Pipino (Billy Boyd), un motivo evidentemente derivato dal precedente, la cui drammaticità è accentuata dal dissonante commento degli archi.

"Minas Morgul" è terreno incontrastato per il tema di Sauron, malvagio e primitivo, e per quello di Mordor, così simile al "dies irae" gregoriano. Nella parte finale torniamo ad ascoltare un disegno melodico solenne e sospeso che nel primo film accompagnava la visione delle grandi opere distrutte dei Nani.

Torna anche il tema di Rohan in "The Ride Of Rohirrim", subito arricchito dall'inevitabile confronto con quello di Gondor.

Le religiose e nostalgiche canzoni elfiche, tra le quali riaffiora anche il tema di Rivendell, fanno di "Twilight And Shadow" e "Andùril" le pagine più liriche del disco, con momenti sublimi nel canto di Renée Fleming e nelle aperture del coro. Nella seconda metà di "Andùril", Shore riprende il nobile inciso per ottoni che, nella versione estesa de *La compagnia dell'anello*, commentava il dialogo fra Boromir e Aragorn a Lothlorien: il ricordo dell'antica gloria di Gondor. E' quasi impossibile non scorgere in esso una forte analogia con quello che sarà il motivo della canzone "Into The West".

L'influsso dell'anello su Frodo è



Elrond (Hugo Weaving) e Arwen (Liv Tyler) in *Il Signore degli Anelli: Il ritorno del Re*

sempre più devastante: ce lo segnala la fremente e maligna esposizione del tema dell'Unico all'inizio di "Cirith Ungol".

Da "Ash And Smoke" in poi la partitura scende in battaglia. I brani sono attraversati da una possente ispirazione epica che si traduce in marce, cori bellici, momenti d'azione, nei quali ottoni e percussioni assumono il governo quasi assoluto del colore timbrico. Le strategie sinfoniche di Shore sono coerenti al movimento degli eserciti in guerra.

Mentre Frodo si confronta con il potere distruttivo dell'anello ("Hope Fails"), la battaglia dei campi del Pelennor giunge alla conclusione e gli eserciti degli Uomini penetrano in Mordor ("The Black Gate Opens"). In questi momenti si impone, con un emozionante effetto di contrasto, il suono leggero e gentile del flauto solo di Sir James Galway, foriero di un messaggio di speranza, che torna in "The Grey Havens" e nel lungo "The Return Of The King", dove ascoltiamo anche il dolce canto di Aragorn, interpretato dallo stesso Viggo Mortensen, e il riaffiorare dell'allegro tema degli Hobbit, di ritorno alla Contea.

Infine, già annunciato in "The Black Gate Opens", il tema di "Into The

West" accompagna, nella sua trasparente semplicità, il viaggio finale verso un nuovo destino di speranza e di pace.

In definitiva, un risultato trionfale che fa di Shore un inatteso punto di riferimento per tutto il futuro della musica da film. E' probabile che l'approccio vincente alla serie sia stato quello di dotare ogni episodio di un suo distinto cuore musicale: ogni partitura è l'evoluzione della precedente, ma è edificata intorno ad una sua precisa ed autonoma architettura musicale. L'intera atmosfera, lo spirito animatore di ogni singolo capitolo è profondamente diverso. Un obiettivo arduo ed ambizioso, che l'esperienza e la strabiliante ispirazione del compositore gli hanno consentito di raggiungere nel più profondo rispetto delle pagine del libro di Tolkien, sempre aperte sul leggio del Maestro anche nel corso delle esecuzioni dell'orchestra.

Di fronte all'interpretazione, così sensibile e viva, di questa incantevole fiaba le barriere razionali crollano facilmente e, nel breve volgere di pochi magici istanti, ci viene concesso di fantasticare di eroi sublimi, terre fatate e grandi amicizie: l'immenso sogno di John Ronald Reul Tolkien prende vita, ancora una volta.



Howard Shore The Lord of the Rings: Return of the King

(Il signore degli anelli: Il ritorno del re – 2003)

Reprise/WMG Soundtracks 9362-48521-2

19 brani – Durata: 72'07"



Risorse Web - Info in rete

www.howardshore.com

Quasi un sito ufficiale dove trovare tutte le informazioni sul compositore.

www.lordoftherings.net

Il bellissimo sito ufficiale della trilogia cinematografica.

Brett (Harry Dean Stanton)
in un "incontro ravvicinato"

Alien

**Torna in DVD uno degli incubi più amati del cinema.
Nello spazio nessuno può sentirti urlare...
...ma puoi ben ascoltare le paurose musiche di Jerry Goldsmith!**

di Gianni Bergamino

Un nuovo tipo di orrore

Sublimando le ossessioni della guerra fredda che hanno riempito gli schermi di creature mutanti e alieni distruttivi, le avanguardie dell'immaginario degli anni '70 rivoluzionano gli schemi narrativi classici e consentono al genere fantastico di compiere un vero e proprio salto di qualità.

Le nuove minacce, ben più spaventose, germogliano in terreni creduti sicuri e mettono in crisi le certezze quotidiane. Sono appena svaporate le edificanti immagini dell'incontro ravvicinato sognato da Spielberg nel 1977, quando Ridley Scott torna ad infrangere le speranze di chi scrutava con occhi nuovi le profondità dello spazio. Il suo *Alien* è stato così brutalmente controcorrente da imporsi subito come grande successo di pubblico e critica. Negli anni è divenuto un film di culto nonché oggetto di studio e di molte imitazioni.

Meravigliosa sintesi degli incubi che lo hanno preceduto, l'alieno che dà il titolo al film ha poco in comune con i cattivissimi mostri spaziali dei decenni precedenti, se si eccettua il suo vero antesignano, *La cosa da un altro mondo* di Christian Nyby. Quello di Scott non è solo il mostro che balza fuori dal buio, è anche una malattia cancerosa che scava il corpo umano da dentro, è un micidiale meccanismo di distruzione, un'incarnazione di istinti primitivi, un predatore spietato e feroce, un "superstite non offuscato da vincoli morali", come lo definisce l'ufficiale scientifico del film. Creatura dalle fattezze indistinte, l'alieno tradisce la sua natura di simbolo, di raffinata allegoria delle nostre fobie più radicate.

Altrettanto curiosa è la raffigurazione dell'umanità debole e impotente che il predatore insegue nei labirinti della raffineria spaziale. La psicologia dei sette protagonisti, tratteggiata con approcci

successivi, rivela nevrosi e debolezze, invidie e paranoie, tensioni sociali e appetiti sessuali. Quando l'orrore esplode in mezzo a loro, troppo tardi capiscono di essere disuniti e, per questo, facili prede del mostro. Il futuro adombrato nel film è sconcertante: lo spazio sembra una bocca vorace pronta ad inghiottire i malcapitati esploratori, il pianeta su cui si avventurano è una roccia velenosa e inospitale, battuta da un vento accecante. L'astronave stessa è un tenebroso agglomerato di macchinari, computer e corridoi invasi dal vapore, ora assurdamente immensi, ora troppo angusti per essere davvero a dimensione d'uomo. Persino la lontana Terra, tanto agognata e mai raggiunta, è dominata dagli interessi economici delle compagnie mercantili, in nome dei quali il sacrificio dei sette protagonisti è già stato deciso per assicurare il recupero della creatura aliena.

E' curioso come quest'ultima idea suggerisca un confronto con i meccanismi che operano nelle major hollywoodiane, a causa dei quali la qualità artistica viene spesso sacrificata sull'altare del miraggio del successo al box office... anche nel caso di film raffinati come *Alien*.

Scontro al vertice

Pochi altri compositori di Hollywood avrebbero potuto occuparsi della colonna sonora di *Alien* con la stessa competenza ed efficacia di Jerry Goldsmith. Autore di grande prestigio e fama, aveva già collaborato ad un considerevole numero di pellicole fantastiche e horror. Inoltre aveva dimostrato di potersi accostare in modo inusuale al commento musicale, muovendosi con eclettismo fra stili assai differenti, prediligendo sperimentalismo ed esplorazione timbrica.

Più di tutto, la carta vincente di Goldsmith era – ed è – la sua sensibilità per

le componenti psicologiche del racconto, a cui le sue partiture offrono un sostegno trasparente, appena percettibile, ma di rara intensità. Requisiti fondamentali per un film come *Alien*, la cui trama fantastica si arricchisce di contenuti simbolici e di sottili allegorie.

Tuttavia, nonostante tanta autorevole esperienza, l'ispirazione di Goldsmith ha subito inopportune prevaricazioni da parte dei realizzatori del film. La creazione delle musiche di *Alien* è diventata un esempio clamoroso delle incomprensioni che possono sorgere tra musicista e filmmakers.

Oltre al regista, nel "caso *Alien*" hanno avuto un ruolo non secondario anche il produttore David Giler e il montatore del film, Terry Rawlings. Quest'ultimo, con parole che si commentano da sole per il modo in cui svislano la professionalità dei compositori per film, manifesta una mentalità che oggi è purtroppo sempre più condivisa dagli operatori del settore.

"Goldsmith è stato testardo, in quell'occasione", afferma Rawlings. "Io stesso avevo composto la colonna sonora provvisoria² di *Alien* utilizzando alcune sue musiche precedenti. Credo che questo sistema abbia un valore inestimabile e permette spesso di fare un lavoro migliore di quello del compositore. Nessuno è così vicino al film quanto il regista e il montatore. Noi ci viviamo dentro, il film è nostro. Non credo che si dovrebbe influenzare troppo il compositore, ma se è stata trovata l'atmosfera giusta, lui può cambiare un tema o l'orchestrazione, ma dovrà adeguarsi all'atmosfera creata con il temp tracking. In molte parti del film la nostra colonna provvisoria era migliore di quella di Goldsmith!".

Il ragionamento di Rawlings è alla base di un approccio alla musica per cinema oggi sempre più diffuso, con uso di archivi di



musica preconfezionata e applicata alle scene secondo schemi standardizzati. Per questa ragione occorre prendere atto che esistono fundamentalmente **due distinte colonne sonore di Alien**.

Da un lato c'è **la musica che si ascolta nel film**. Poca, frammentaria, spesso mescolata agli effetti sonori, è sottilmente allusiva e cupa, perfetta nell'ispessire l'atmosfera psicologica e così aderente alle sequenze da non colpire quasi mai il livello conscio dello spettatore. Non sorprende che gli estimatori, pur avendo visto e rivisto il film, confessino di non essersi mai accorti della presenza di musica in moltissime sequenze che invece ne sono totalmente pervase.

Dall'altro lato c'è la versione che lo stesso Jerry Goldsmith ha inserito nell'**edizione discografica**, per sottrarre all'oblio i molti brani eliminati dalla pellicola. L'opera contenuta nel CD è quasi un'altra musica, suddivisa organicamente in una decina di brani che, per la struttura analoga a quella di un poema sinfonico classico, sarebbe pronta ad essere eseguita anche in sala da concerto.

Discesa nell'incubo.

La scelta del commento da inserire nei **titoli di testa** è stato uno dei momenti più aspri della polemica che si è consumata tra il compositore e il team produttivo.

Sullo schermo si dipana una lenta carrellata laterale su un pianeta oscuro, illuminato alle spalle dalla luce fredda e remota di un sole alieno. In alto si materializzano progressivamente le lettere bianche che compongono la parola "alien", mentre al centro dello schermo compaiono i nomi degli interpreti.

Goldsmith aveva inizialmente scritto un adagio di impostazione tradizionale, introdotto da un rigido accordo degli archi su cui germogliano sparsi rintocchi di campana ed un malinconico tema per tromba solista. Si tratta del **motivo principale** del film, la melodia di maggior respiro, il cui nucleo ritmico viene poi sintetizzato e riproposto attraverso tutta la partitura con la reiterazione di un semplice intervallo discendente, un curioso espediente spesso utilizzato da Goldsmith in altre opere del medesimo periodo. Questo metronomico rintocco piacerà molto a James Horner, che lo farà suo nelle musiche del seguito, *Aliens - Scontro finale*.

Con l'apparire della Nostromo il movimento si amplia in una solenne elaborazione degli archi, su cui la tromba torna ad inserire il tema principale. E' fin troppo evidente il parallelismo tra questa trasognata melodia, immersa in un plumbeo panorama di sapore impressionistico, e lo sperduto gruppo di uomini e donne attanagliati dal gelo del vuoto spaziale, future prede del mostro. Non a caso il movimento è percorso da tragiche premonizioni di morte, come denunciano i fremiti dei bassi e dei violoncelli e l'intervallo discendente che si perde echeggiante nelle battute conclusive del brano. L'idioma

suntuoso e tradizionale che permea la pagina è stata la ragione per cui Scott e Rawlings l'hanno ritenuta poco paurosa e inadatta all'apertura del film e hanno preteso che Goldsmith la modificasse radicalmente.

Il musicista avrebbe preferito un avvicinamento graduale al cuore della vicenda, che consentisse al pubblico di assaporare prima di tutto le emozioni umane insite nella storia. Al contrario Scott voleva che si cominciasse a percepire fin da subito l'orrore che si prepara dietro il gelido panorama spaziale della sequenza.

Goldsmith oggi commenta con sarcasmo la scelta del regista: mentre la raffinata composizione del "suo" brano aveva richiesto una giornata di scrittura, la nuova versione avanguardistica voluta da Scott è stata questione di cinque minuti di lavoro³.



Sigourney Weaver e Ridley Scott sul set

Il **brano definitivo per i titoli di testa** è più cupo e sobrio, pervaso da effetti timbrici che rimandano ad una sofisticata onomatopea psicologica. L'autore ha riadattato una sezione già pronta per la scena dell'esplorazione della superficie del planetoide alieno, flagellato da tempeste perenni. Questo spiega la vibrazione dissonante nei fiati, che evoca l'ululato di un vento furibondo. Nello spazio non c'è vento, ma il suono va bene anche per la sequenza dei titoli perché suggerisce l'idea di lontane tempeste solari, di remoti movimenti di corpi celesti, e soprattutto di un pericolo ancora inespresso che si annida in quella sconfinata desolazione senza vita. Altrettanto allarmanti sono gli aleatori clangori percussivi, un suono che Goldsmith riproporrà nella descrizione dei riti del pianeta Vulcano in *Star Trek - The Motion Picture*.

Sullo stridulo accordo degli archi il flauto solista esprime a questo punto un lamento esile e vagamente allarmante, una seconda idea tematica (che nel disco si sente appena) con cui Goldsmith torna a proporre un'allusione all'equipaggio umano della Nostromo: questa nuova melodia accresce le sensazioni di solitudine, sconforto e

disperazione più di quanto non facesse il tema scartato, e rivela un disegno musicale così ambiguo da poter essere usato, nel corso dell'opera, per sottolineare l'imminenza degli attacchi del mostro.

La scelta di Scott per la scena dei titoli di testa, pur avendo sacrificato una pagina austera e bellissima a favore di una musica più semplice e disadorna, risulta di un'efficacia sbalorditiva. Lo stesso Goldsmith, pur continuando a dissentire dalla scelta del regista, ammette di aver ricevuto commenti molto favorevoli per la forza evocativa di quel passaggio, esempio eclatante di come si possa incutere disagio e angoscia, se non vera e propria paura, con il semplice uso della musica.

Nel montaggio finale del film è rimasto inalterato il brano che sottolinea il **risveglio dell'equipaggio** della Nostromo, nonostante per questa sequenza vi siano state discussioni. Dopo una sommessa ripetizione dell'intervallo discendente, quasi un rintocco che allude agli automatismi della navigazione durante il sonno degli umani, l'orchestra si anima di colpo, il suono si gonfia, descrive l'immissione di nuovo ossigeno nella camera dell'ipersonno, mentre i baccelli si aprono e lasciano intravedere i sette dormienti. Si torna ad ascoltare il tema principale, in una versione lirica e rarefatta, non dissimile da episodi musicali di *Poltergeist*.

Un'altra generosa esposizione del tema principale riappare poco dopo, nella musica dell'**atterraggio**, presente sia nel film che nel disco ("The Landing"). Un movimento al tempo stesso austero ed epico che segue passo passo la manovra di discesa nell'atmosfera ostile del pianeta. Le frequenti riprese del tema saldano le varie sezioni del brano, dominate da un lento moto perpetuo degli archi con cui viene descritto l'avvicinarsi alla terraferma. Più tardi questo brano verrà ripreso, senza variazioni apprezzabili, nella sequenza del **decollo**.

Il **cammino dei tre esploratori sul pianeta** è accompagnato da una musica di registro radicalmente diverso. La partitura si allontana ora dai sicuri terreni della tonalità e sprofonda in un frastornante universo di minacce timbriche e di insidie ritmiche: i suoni di cui sono popolati gli incubi. Ritroviamo le vibrazioni dissonanti, le percussioni, i suoni echeggianti e lo sperduto tema del flauto, così terrificante nella sua assenza di speranza, mentre le luci degli scafandri spaziali scompaiono nei meandri oscuri del gigantesco scafo alieno.

La discesa di Kane nella **camera delle uova** è illustrata da una delle pagine più intriganti e belle dell'intera partitura, purtroppo assente dal disco. È un momento cruciale della storia: i viaggiatori della Nostromo stanno per incontrare il loro terribile destino, chiuso in una di quelle sproporzionate uova carnose. Il tema del pianeta alieno riappare accelerato, nell'affannosa esposizione dei fagotti sul pedale dei contrabbassi, mentre l'ormai abituale intervallo derivato dal tema

principale diventa ansioso e stridulo, quasi un grido di allarme che si perde, moltiplicato dall'echoplex, nel buio dei giganteschi corridoi.

Per il temp tracking della scena in cui il medico di bordo Ash tenta di togliere l'orrido granchio dal volto di Kane, Terry Rawlings ha ripescato un brano da una delle prime colonne sonore dello stesso Goldsmith, il tema dei titoli di testa del film *Freud - Passioni segrete* del 1962. Un rapido pizzicato seguito da ondulazioni negli archi che tradiscono evidenti reminiscenze bartokiane. Una pagina interessante, che tuttavia si adatta poco alle immagini di questo film ed è fuori tono rispetto alle atmosfere del resto del commento musicale.

I malumori di Goldsmith sono fondati: per convincersene basta ascoltare la musica che era stata pensata per la scena, suddivisa in due brani del disco, "The Face Hugger" e "Acid Test". Le sonorità acute degli archi, che vibrano all'unisono, e il fischio lamentoso che si dissolve in lontananza favoriscono il dilagare della tensione, che sfocia in una delle prime pagine d'azione della partitura. Ottoni aggressivi, impennate dell'orchestra, cellule ritmiche gestite dai bassi: brevi istanti che hanno fatto scuola, diventando luoghi comuni di molte colonne sonore degli horror successivi.

Dal momento in cui il piccolo mostro sbuca dal ventre di Kane, in una rivoltante parodia di parto, il racconto si avvia in una spirale di violenza e di frenesia sempre maggiori. La prima vittima del parassita viene **sepolta nello spazio** mentre una mesta esposizione del tema principale da parte dell'oboe, accompagnato da viole e contrabbassi, evidenzia lo shock dei compagni di viaggio. La "macchina del vento" insegue la salma mentre svanisce nello spazio.

La scena di **Brett che cerca il gatto** nella sala macchine è rimasta senza musiche. In questo caso ci sembra meglio così: nessuna elaborazione musicale, per quanto ottima, avrebbe potuto ottenere risultati più raggelanti degli improvvisi boati che si perdono in lontananza, delle catene che tintinnano, delle gocce d'acqua che inzuppano il berretto del macchinista, nel continuo pulsare cardiaco dei motori dell'astronave.

Il brano scritto da Goldsmith per la sequenza che conduce alla morte del comandante Dallas, ghermito dall'alieno nei **condotti di aerazione** della nave, nel disco si intitola "The Shaft". Un'escalation di terrore scandita dall'ossessivo ritorno di



Goldsmith in un dipinto di Hitoshi Sakagami.

un'imitazione ritmica, distorta e beffarda, del tema principale, in costante accelerazione. Se qualcuno riconosce in questo motivo l'inizio del brano "Surprise Attack" da *Star Trek II: The Wrath of Khan* di James Horner potrebbe non essere fuori strada.

Ancora una volta le intuizioni del musicista sono state stravolte: la produzione ha preferito recuperare un altro brano di *Freud*, "Desperate Case", con strappi dei contrabbassi molto efficaci, ma ben lontani dalla soffocante intelaiatura che Goldsmith aveva saldato sulla scena con la sua inesorabile scansione ritmica.

Eliminata la musica che avrebbe dovuto illustrare la folle aggressione di Ripley da parte dell'**androide**. L'ascolto integrale in disco ci conferma che la sequenza ha perso una meravigliosa iniezione di frenetico parossismo musicale, con quelle triplette isteriche che si inseguono nei vari gruppi strumentali, così consone all'inattesa violenza del robot impazzito. Da notare in questo brano alcuni accordi prolungati delle trombe che piaceranno molto ai cultori delle musiche di Don Davis per *Matrix*.

La caccia finale del mostro attraverso i labirinti della Nostromo è esposta in una rassegna di brani quasi del tutto eliminati dal film: ritmi sincopati, squarci di ferocia selvaggia negli ottoni, brusche inversioni di ritmo, percussioni raschianti. Nel miscuglio timbrico proposto in questi momenti non ci sono sintetizzatori, se si esclude l'onnipresente echoplex, ma una sorprendente quantità di strumenti esotici e

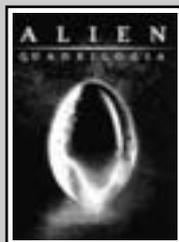
rari. Il ringhio del mostro, ad esempio, è stato ottenuto suonando all'unisono la "conchiglia" dei riti tibetani, il "didgeridoo" australiano e il "serpente" cinese, già sperimentato da Goldsmith in *Tora! Tora! Tora!*.

La **morte di Parker e Lambert** si ascolta in CD nella prima metà del brano "Face Hugger": il guardingo avanzare dell'alieno è sottolineato da un crescendo orchestrale che deve aver lasciato il segno nella fantasia di Keith Emerson quando si accingeva a scrivere le musiche di *Inferno* di Dario Argento. La **fuga di Ripley** e del gatto Jones sulla navicella di salvataggio è inserito all'inizio di "The Recovery", mentre lo **scontro finale** tra la ragazza e l'invaseore è proposto in "Breakaway", una scena per cui Goldsmith ha pensato anche ad un approccio alternativo, che si sente nel primo minuto e mezzo del brano "Acid Test".

Il primo ascolto di queste pagine così intrise di dissonanze e atonalismi può sembrare ostico, ma quando si impara a familiarizzare con il diabolico intreccio di suoni, con l'impostazione non casuale del dinamismo ritmico, e si intravedono, seppure scarnificate, alcune inattese linee melodiche, restiamo totalmente affascinati da una narrativa musicale così selvaggia, che penetra con un'empatia viscerale e primitiva nei ritmi e nelle tensioni del racconto fino ad offrire autentici brividi di godimento.

La sequenza dei **titoli di coda** avrebbe finalmente potuto ospitare l'elegante riepilogo del tema principale e compensare almeno in parte il musicista delle sostituzioni imposte all'inizio del film. Invece l'inserimento ingiustificato della Sinfonia Romantica di Howard Hanson fa pensare ad una deliberata ritorsione per la scarsa duttilità mostrata dall'artista.

Goldsmith avrebbe dovuto fare tesoro dell'esperienza vissuta con *Alien*: solo sette anni dopo gli stessi Scott e Rawlings avrebbero fatto scempio di un'altra sua splendida partitura, quella composta per *Legend*, alla fine persino sostituita nell'edizione americana del film. Non stupisce che oggi Goldsmith non voglia avere più nulla a che fare con Ridley Scott, il quale, d'altra parte, ha stabilito un consolidato sodalizio con Hans Zimmer, autore che sembra aver capito molto meglio che la maggior parte dei filmmakers hollywoodiani oggi non richiede più ai compositori né raffinatezze psicologiche, né originalità, ma solo velocità, obbedienza acritica e un disciplinato adeguamento agli standard commerciali dei blockbusters contemporanei.



Cofanetto: Alien Quadrilogia
Film: Alien
 Regia: Ridley Scott
 © 1979-2003 20th Century Fox
 Formato dvd: D9
 Audio: - Ita: Dolby Digital 5.1 / DTS
 - Ing: Dolby Digital 5.1
 Sottotitoli: Italiano, Inglese
 Durata: 115' - Regione: 2

Inseri speciali:

- Galleria di immagini pre-produzione, produzione e post-produzione
- Versione cinematografica del 1979, incluse scene tagliate
- 9 Documentari: 3 pre-prod. - 3 produzione e 3 post-prod.
- Provino Sigourney Weaver
- La versione inedita del 2003 con introduzione del regista
- Commento audio del regista e dei protagonisti (solo per la versione cinematografica del 1979)
- Studio multiangolo delle scene con commento del regista
- Scene tagliate ed estese

Note:

¹ Nel documentario *Future Tense*, incluso nel secondo dvd del cofanetto *Alien Quadrilogia*: un riferimento fondamentale per comprendere al meglio tutti i retroscena dell'incidente.

² Il cosiddetto "temp tracking".

³ Per questi ed altri commenti dell'autore, occorre far riferimento, ancora una volta, al documentario *Future Tense*.



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!** a cura di Massimo Privitera



Franco Piersanti
I ragazzi della via Pál
(2003)

R.T.I. – Image Music IMG 5147702

18 brani – Durata totale: 54'10"

“La musica che Franco Piersanti ha composto per *I ragazzi della Via Pál* non è una semplice colonna sonora ma un rigoglio di emozioni musicali d'assoluta purezza e originalità”, dice il regista Maurizio Zaccaro nel libretto del CD (fiore all'occhiello della Image Music e sempre ottimamente realizzato dal coordinatore delle interviste Fabrizio Svalduz). Una delle colonne sonore più belle del Maestro Piersanti quella composta per una storia di lotte tra bande rivali giovanili nella Budapest dei primi anni del Novecento; quindi una musica di matrice tzigana, ricca di quello struggente lirismo tipico delle composizioni ebraiche ashkenazite, come afferma Zaccaro stesso.

Una partitura splendidamente orchestrata che ha il suo punto di forza nei brani iniziali, “Ai ragazzi (di tutte le periferie del mondo)” e “La società dello stucco”: il primo una marcia quasi circense di trascendente bellezza, il secondo un rocambolesco quanto esaltante moto agitato.

Due ottimi esempi di come la musica per la televisione possa raggiungere i massimi livelli qualitativi, grazie anche all'ottima performance dell'Orchestra Città Aperta, diretta da Piersanti, e dei suoi ineguagliabili solisti, tra i quali spiccano Bruno Moretti al pianoforte, Gianluca Littera all'armonica, Diego Conti al violino, Alessandro Silvestro alla tromba e Kevin Nutty alle percussioni.

Tra i molti altri pregevoli brani, ci preme ricordare la melodia sospesa de “Il giardino incantato”, la scorribanda per ottoni di “Battaglie fra bande”, il lieve “Nemecsek il piccolino” e il sirtaki zingaresco di “Per le strade di Buda”.



Carlo Siliotto
Francesco (2002)

R.T.I. – Image Music IMG 5101112

23 brani – Durata totale: 68'46"

Il compositore romano Carlo Siliotto, noto per le colonne sonore dei film di Nichetti *Luna e l'altra* e *Palla di neve*, nonché per il notevole score de *La corsa dell'innocente*, scrive per questo sceneggiato dedicato alla vita di San Francesco d'Assisi una musica dalla doppia anima: sofferta e combattiva.

Il tema principale, al contempo agguerrito e intimo, memore a tratti dello stile di Nyman, torna lungo tutto il corso del CD con diverse variazioni di grande potenza orchestrale, come la conclusiva “Il cantico”: un crescendo di quasi dieci minuti che colpisce dritto al cuore.

Siliotto afferma nell'intervista del libretto all'interno dell'album: “I capisaldi della colonna sonora sono due. Il primo è proprio il “Tema di Francesco”, che segue la storia narrata. Il secondo è il “Tema dell'Amore e del Dolore” uniti, proprio perché, attraverso il secondo sentimento, Francesco arriva a sublimare il primo”.

Da sottolineare la presenza di brani quali “Chiara e i lebbrosi”, “Chiara e Francesco” dove la candida voce femminile di Yasmin Sannino incarna l'amore puro, senza peccato, vero dono di Dio, o “Il Vangelo in volgare”, quasi un carillon sognante che espone il tema in tutta la sua intima semplicità. Musiche dirette dal Maestro Siliotto ed eseguite magistralmente (ascoltare attentamente l'esplosiva “Francesco va alla guerra”) dalla Bulgarian Symphony Orchestra – Sif 309, in cui emerge prepotente la bravura dei solisti Nicola Di Staso alla chitarra, lavor Stefanov al flauto dolce e Domenico Ascione ai plettri. Degno di lode l'assolo al flauto dolce di Alessio Mancini nel brano “Il delirio”, contrappuntato dai vigorosi interventi dell'orchestra.



Marco Frisina
Tristano e Isotta (1998)

R.T.I. – Image Music IMG 5082622

20 brani – Durata totale: 60'07"

Un Monsignore compositore e l'intrepida avventura di Tristano e Isotta. Don Marco Frisina e la magia della sua musica. “Ho cercato di ricostruire il sapore del mondo bretone con alcuni suoni medioevali ottenuti con l'ausilio di strumenti dell'epoca, come la cornamusa, la cennamella, la ghironda, l'arpa celtica e la bombardarda, uno strumento ad ancia dal suono molto penetrante”, dichiara il compositore romano.

Tutto ciò si avverte, soprattutto grazie ai solisti dell'Ensemble La Mascherata con il supporto dell'orchestra A.M.O.D.I.R., nei brani “Il cuore e la spada”, tema d'amore nonché motivo conduttore del film televisivo, “Il filtro magico”, dall'atmosfera misteriosa e delicata a un tempo, “Festa nella reggia di Re Mark”, una gioiosa ballata medievaleggiante, “Canto per le nozze di Re Mark”, una sorta di mottetto dell'anno Mille – secondo la definizione dello stesso Frisina - con il coro San Giovanni in Laterano e “Battaglia e liberazione”, in cui l'orchestra si scatena in un'epica sarabanda sonora.

Come dice l'autore della partitura: “La musica si muove su diversi livelli: c'è l'aspetto magico, c'è quello eroico-cavalleresco e poi quello sentimentale”. Degne di segnalazione sono anche le dissonanze di “Prigione di Isotta”, la sospesa cupezza di “Notte dell'accampamento”, la tensione valorosa di “I nemici di Irlanda”, il dramma celtico di “Le voyage de guerison” e la cavalcata d'archi e ottoni di “Assalto nel bosco”.

Musiche orchestrate e dirette da Marco Frisina, ormai una garanzia per quel che riguarda soundtracks di elevata qualità per produzioni televisive.

Errata Corrige

Pivio & Aldo De Scalzi, compositori della fiction *Distretto di polizia*, non hanno nessun legame di parentela, come erroneamente si poteva intuire dalla recensione della serie TV sopraccitata presente sul terzo numero della nostra rivista.



L'orchestra dell'Opera di Edgar Degas (1870)

Il profondo legame tra musica classica e musica cinematografica

di Piero Campanino

La musica da film, definita dagli addetti ai lavori "musica applicata", è sempre stata influenzata da quella classica. I maggiori compositori di colonne sonore si sono ispirati alle partiture dei grandi autori sinfonici del passato. Fin dai tempi del cinema muto, quando la musica era utilizzata come riempitivo sonoro finalizzato alla descrizione ritmico-dinamica delle scene e alla loro sottolineatura emozionale, il musicista (pianista o organista che fosse) realizzava il commento musicale utilizzando spesso brani di musica classica riarrangiati, eseguendoli dal vivo ai piedi dello schermo. Più tardi, con il passare degli anni, la tecnica cinematografica diventò sempre più raffinata: non era più la semplice e rozza rappresentazione della realtà, ma la messa in scena della finzione con l'utilizzo di tematiche ispirate ai grandi personaggi storici o letterari. Questo cambiamento servì ad avvicinare un pubblico borghese che fino ad allora aveva snobbato quella innovativa forma d'espressione. Reso ripetitivo e documentaristico dai primi registi e operatori, il cinema poteva attrarre il ceto popolare, ma non una borghesia colta, incline alla frequentazione assidua dei teatri e delle sale da concerto. Il graduale sviluppo del mezzo cinematografico modificò radicalmente l'utilizzo della musica

che, da marginale accompagnamento dell'azione drammaturgica, assunse man mano un ruolo sempre più attivo e determinante nella costruzione dell'azione dinamica.

E' noto a tutti gli appassionati di colonne sonore quanto sia stato saccheggiato, con risultati alterni, il repertorio classico allo scopo di nobilitare l'opera attraverso l'impiego di musica colta. Bisogna ricordare che il legame tra musica classica e cinema si sviluppa su versanti diversi: da una parte si indulge all'uso di brani tratti soprattutto dal repertorio romantico e tardoromantico (Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Wagner e Cajkovskij), opportunamente rielaborati da arrangiatori chiamati a riarmonizzare e riorchestrare i temi principali delle sinfonie e delle opere più note; dall'altra si fa strada la tendenza a comporre musiche originali ispirate allo stile sinfonico ritenuto più confacente alle tematiche del film. L'utilizzo del repertorio classico e di composizioni originali ad esso ispirate contribuì all'evoluzione della tecnica compositiva della musica da film che, da marginale commento realizzato dal vivo nel cinema muto si trasformò, con l'avvento del sonoro, in colonna sonora registrata su banda magnetica e montata sulla pellicola in sincrono con le immagini.

Questo mutamento epocale offrì ai compositori possibilità espressive fino ad allora impensabili, confermando il profondo legame dei compositori di musica da film con la tradizione musicale romantica e tardoromantica europea, e successivamente con l'impressionismo francese ed i massimi esponenti del Novecento. I compositori che sotto il profilo tecnico-stilistico hanno maggiormente influenzato gli autori di musica da film sono stati Richard Wagner e Claude Debussy.

Il primo fu determinante per la formazione artistica di musicisti del calibro di Max Steiner, uno dei più grandi compositori hollywoodiani di tutti i tempi, autore di *King Kong* (id., 1933), *The Lost Patrol* (La pattuglia sperduta, 1934), *The Informer* (Il traditore, 1935), *Casablanca* (id., 1942), *Gone With the Wind* (Via col vento, 1939). Austriaco di nascita, trasferitosi negli Stati Uniti, Max Steiner ottenne l'incarico di direttore della sezione musicale della RKO, mitica casa di produzione americana, diventando grazie al successo delle sue partiture, un modello e un punto di riferimento per i musicisti del suo tempo e per le generazioni future. L'influenza che Wagner ebbe su Steiner fu enorme: ci riferiamo ad esempio all'utilizzo sistematico del leitmotiv, vale a dire la



tecnica che consiste nella ripresa del tema principale nel corso del film, modificato, frammentato, modulato o riarmonizzato al fine di rievocare un personaggio o un avvenimento fondamentale della storia, attraverso una melodia ricorrente che diventa familiare all'orecchio dell'ascoltatore, proprio perché riproposta più volte nel corso del film. La magniloquenza orchestrale (fondamentale il ruolo degli ottoni), la melodia infinita, il cromatismo perpetuo, l'utilizzo di blocchi armonici di semidiminuite per sottolineare una sequenza di particolare drammaticità o l'uso dei tremoli degli archi per una scena di suspense, sono tutte tecniche derivate dalla lezione wagneriana.

Steiner non fu l'unico a subire l'influenza del maestro di Bayreuth; altri grandi compositori della "Golden Age" hollywoodiana, come Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, Miklos Rozsa, Alfred Newman e Bernard Herrmann, utilizzarono con grande abilità le tecniche wagneriane.

L'altro grande genio saccheggiato da Hollywood fu Claude Debussy. Tutte le partiture dei film d'avventura, di cappa e spada, di pirati, storico/mitologici, ebbero una forte impronta impressionista, con largo impiego di scale orientali tipiche di Debussy, di arditezze armoniche mai portate a conclusione. Esse sfruttavano il grande potere evocativo che la musica del compositore francese emanava, come le atmosfere rarefatte della descrizione di una natura primordiale espressa con colori tenui e allo stesso tempo violenti. Tutte queste caratteristiche furono utilizzate dai massimi esponenti della "Golden Age" con parsimonia e furbizia.

La lezione di Wagner e Debussy al pari di altri grandi musicisti come R. Strauss o Cajkovskij, è stata utilizzata anche dai



Un dagherrotipo ritraente Claude Debussy



Un anziano Igor Stravinsky

massimi autori contemporanei come John Williams e Jerry Goldsmith. Le magistrali partiture di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, *Star Trek - The Motion Picture* e *Alien* devono moltissimo al "Prelude à l'après-midi d'un Faune", e *The Secret of Nimh* (Brisby e il segreto di Nimh) non esisterebbe senza "La Mer", come *Star Wars* deve molto all'"Anello del Nibelungo".

Un altro aspetto rilevante e controverso che lega il cinema e la musica classica è l'uso che numerosi registi hanno fatto di pezzi classici nei loro film. Alcuni rappresentano un esempio magistrale di come un intero film possa essere commentato da musica originale che si integra perfettamente con brani classici di grande notorietà: in *Excalibur*, visionaria pellicola di John Boorman sulla leggenda di Re Artù, la colonna sonora originale di Trevor Jones si fonde con brani di Wagner e Carl Orff, creando un unico filone drammatico con le immagini. Impossibile non ricordare la grande scena della battaglia finale tra le armate di Artù e quelle di Mordred nelle nebbie della Cornovaglia, sostenute dai *Carmina Burana* di Orff; o la scena del tradimento consumato da Lancillotto e Ginevra, commentata dallo struggente preludio del *Tristano e Isotta*; o la sequenza della ricerca del Graal, accompagnata dal mistico preludio del *Parsifal*.

Stanley Kubrick utilizzò musica classica nei suoi film in maniera tradizionale, come in *2001: Odissea nello spazio* (1968), dove si ascolta "Così parlò Zarathustra" di R. Strauss, o in *Arancia meccanica* (1971), dove la 9ª sinfonia di Beethoven servì da ossessionante commento, grazie alla manipolazione elettronica che ne fece Walter Carlos.

Tra i grandi registi italiani interessati agli apporti drammaturgici dei classici va citato per primo Luchino Visconti che, ad esempio, usò la 7ª sinfonia in mi maggiore di

Bruckner in *Senso* (1954), per non parlare poi dello struggente Adagietto della 5ª sinfonia in do diesis minore di Gustav Mahler nel capolavoro *Morte a Venezia*, oppure dell'intera sequenza della "Morte di Isotta" tratta dal *Tristano* di Wagner, inserita in *Ludwig* (1973).

Nell'opera di Visconti la musica ha una funzione storica o addirittura ideologica e, nonostante il peso drammaturgico, entra in gioco dialettico e contrappuntistico con le immagini, mentre Kubrick sembra concepire musicalmente intere sequenze visive: egli parte dalla musica per arrivare al film. L'ultimo esempio, ma non certo l'ultimo nella storia del cinema, è quello di Pier Paolo Pasolini, poeta e regista di grande caratura, che ebbe sempre molto interesse verso la musica classica. Pasolini impiegò Bach in *Accattone* (1961), film che racconta la violenza della lotta tra due uomini sullo sfondo delle borgate romane, imprimendovi una valenza drammatica inconsueta e minando alla base la rispettabilità borghese della musica classica, in un'operazione di demistificazione dell'opera, come in *Mamma Roma* (1962) su musiche di Vivaldi, o *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) dove il film pare disperdersi in una sorta di orgia musicale con il mescolarsi di brani di Bach, Mozart, Webern e Prokofiev. Anche se in seguito il regista si avvale della collaborazione di Ennio Morricone, il bisogno di attingere al repertorio classico rimase uno dei caratteri principali della sua poetica cinematografica.

Sulla opportunità dell'impiego di musica classica nel cinema vi sono pareri discordi. Personalmente, da compositore, non ne condivido l'uso che, a mio avviso, dovrebbe essere limitato a casi eccezionali e in presenza di esigenze artistiche precise.

Dal pianista che commentava ai piedi dello schermo il primo film muto ad oggi è

passato quasi un secolo. In questi anni la musica da film è diventata una componente fondamentale per il successo di un'opera cinematografica grazie all'apporto fondamentale di musicisti geniali come E. Korngold, M. Steiner, A. Newman, F. Waxman, M. Rozsa, D. Tiomkin e B. Herrmann fino ad arrivare a E. Bernstein, J. Goldsmith, J. Williams.

I grandi compositori di musica classica del passato hanno tracciato una strada che gli autori di colonne sonore hanno seguito con passione dando vita a una nuova arte che non pretende di precorrere i tempi, ma soltanto di servire allo scopo per cui è stata creata: un lavoro artigianale che spesso assurge ai più alti livelli artistici ed esalta e dà lustro alle opere che deve commentare, contribuendo in maniera determinante al loro successo.

Il rinnovato interesse per la musica da film, a torto considerata da alcuni una "arte minore", sta moltiplicando le occasioni di eseguire le colonne sonore in concerto, all'interno di festival e di manifestazioni ad esse dedicate. Il pubblico gradisce e accorre numeroso, specialmente quello dei giovani. Ciò significa che la musica da film è viva e che, disgiunta dalle immagini di cui è parte integrante nel film, comunica emozioni, dimostrando di essere una valida alternativa alle composizioni da concerto; anzi, può essere considerata un ponte che unisce la musica di più facile ascolto a quella colta.

A Wagner, Cajkovskij, Mahler, Debussy, R. Strauss, Stravinsky, Schonberg... diciamo grazie per essere stati gli ispiratori dei grandi compositori di colonne sonore dai quali abbiamo ereditato capolavori che rimarranno per sempre nella memoria di tutti gli appassionati della Settima Arte.



Sergej Prokofiev

L'eredità di Wagner

Credo sia importante per ogni compositore di colonne sonore e per ogni appassionato di musica da film approfondire ulteriormente la figura umana e artistica del genio di Bayreuth, poiché il suo percorso creativo sembra destinato a portare naturalmente al cinema attraverso un'esperienza umana che assomiglia più a un film che al vissuto di una persona comune.

Wagner fu senza ombra di dubbio il più grande rivoluzionario della storia della musica. La sua possente rivoluzione orchestrale non è limitata alla creazione di nuovi strumenti o di impasti timbrici del tutto inusitati (che ne costituiscono solo gli effetti

più appariscenti), ma investe e modifica i rapporti interni tra gli strumenti già presenti nell'organico, assegnando loro nuovi compiti e nuove funzioni; esemplare è il caso della viola che da semplice riempitivo diventa per Wagner uno strumento ricco di individualità e di mezzi espressivi precedentemente ignoti.

C'è nei Buddenbrook di Thomas Mann un punto in cui l'organista Edmund Pfuhl elogia a non finire lo stile di Johann Sebastian Bach. Se non che tra un'improvvisazione e l'altra, fiorite nel nome del venerato maestro, il suo preludere va a tradursi inaspettatamente in una pagina wagneriana,

come se sotto quelle mani affondate nel Bechstein di famiglia avesse facile gioco il passaggio tra autori così diversi.

Vero, ma certamente curioso in un musicista che a proposito del *Tristan und Isolde* si era lasciato sfuggire di bocca parole dure come "demagogia", "bestemmia", "demenza". Volendo sorvolare sulle testimonianze che vedono il giovane Wagner abbeverarsi al sacro fonte bachiano, il nome di Bach non va ricordato per puro obbligo di presenza; casomai per un fatto di autodisciplina tipicamente tedesca e, senza alcun dubbio, di esemplare unità. Mi piace il passo dei Buddenbrook e perciò sulla sua falsariga ho preferito iniziare così, vincendo la tentazione di lasciarmi immediatamente sedurre dai lati più vistosi di un compositore tra i più grandi ma anche tra i più discussi della storia. Un Wagner insomma meno altisonante, ma pur sempre un "Commendatore" che alla fine abbranca tutti, compreso l'irriducibile organista Pfuhl, acerrimo nemico del compositore di Bayreuth. E in ultima analisi una premessa alla definizione data da Thomas Mann alla sua arte: "ebbra di passato e di futuro".

Volenti o nolenti il compositore di Lipsia ci sfugge sempre, così come si sottrae ad una precisa definizione malgrado l'affastellarsi di infinite sfaccettature interpretative; cliché comodi e perfino banali nati da giudizi non propriamente sereni e da spirito settario. La cosa certa è che risulta più facile mettere il sale sulla coda all'uomo che all'artista. Mi riferisco alla zigzagante traiettoria biografica e alla gigantesca e spesso impenetrabile parabola creativa. Una vita, la sua, conforme all'opera limitatamente agli aspetti più autentici. "Sono ciò che sono solo quando

Bozzetto di Angelo Il Quaglio per la prima di *Tristan und Isolde*, Monaco 1865



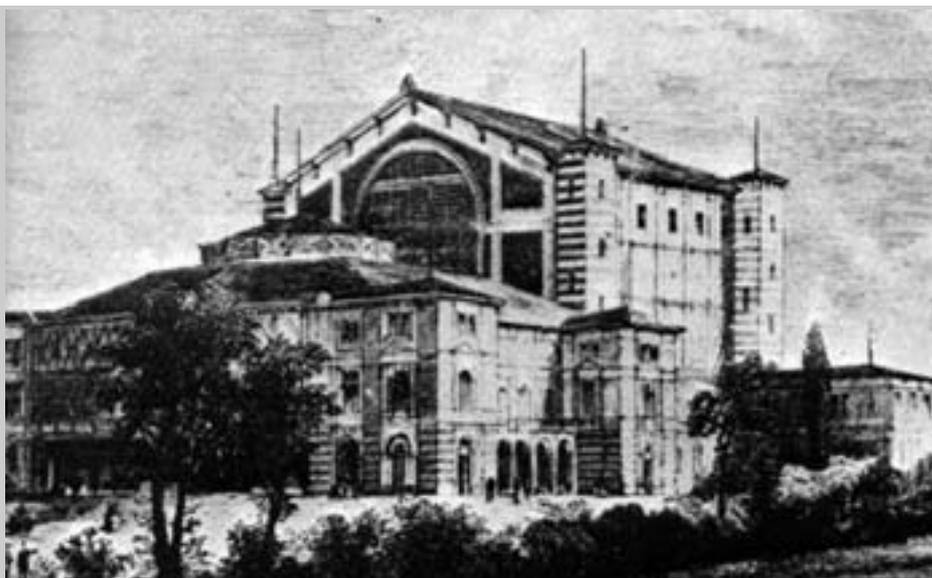
lavoro", sostiene l'autore del *Parsifal*.

Sempre finanziariamente alla deriva, ovunque più che diritti Wagner accampa privilegi. Il vociferare nemico di ogni cortigianeria finisce sotto l'ala protettiva del re di Baviera. Il sospetto modello di razza ariana vomita veleno sugli ebrei con affermazioni che già puzzano di nazismo. Tutti aspetti in grado di far calare un'ombra di demoniaca corruzione sull'opera, destinati a cadere come tasselli posticci di fronte all'immensa rilevanza artistica del risultato globale e allo straripante impegno creativo.

Non si può dire che Wagner si sia affacciato sul boccascena della vita con le stigmate del genio. Fra l'altro non fu musicista di eccezionali doti native, né la musica sugli inizi assorbì tutto il carico delle sue attenzioni. Prima la cultura e il teatro, poi la folgorazione Beethoveniana. Fondamentale il concetto di missione artistica che Wagner sentì fin da giovanissimo e che si spinse fino a Schoenberg, autore al di sopra di ogni sospetto, il quale nell'arte wagneriana nota "il soffio etico ed il valore eterno".

Rispetto alla rivoluzione silente in Bach e tutta interna in Beethoven, quella di Wagner sembra assumere i toni della rivolta violenta e umorale. Un'esistenza rapsodica di taglio gaglioffo e inaffidabile. Egli può considerarsi un'artista di natura centripeta, e come tale pretenderà l'esclusiva: un monarca tutto per lui, un teatro per le sue opere, quello di Bayreuth, un pubblico culturalmente selezionato.

Nella formazione musicale di Wagner, sostanzialmente autodidatta, non esistono grossi solchi da colmare. Se gli anni giovanili sono espressione di interessi mozartiani e beethoveniani, e si traducono in una sinfonia ripresa a Venezia nell'imminenza della morte per espressa volontà dell'autore, prima di irrompere nelle capitali europee il compositore si intrattiene a lungo in provincia, conducendo una proficua gavetta direttoriale, che lo pone in grado di aprire il



Il teatro Wagneriano di Bayreuth in un disegno di fine '800

ventaglio delle conoscenze operistiche, in particolare Bellini e Auber, le cui influenze sono visibili nel *Divieto d'amare* successivamente ripudiato dall'autore. Tra le fobie wagneriane ci fu sempre quella del grand-opera.

Con il *Rienzi* si scorgono l'abbondanza di musica (segno manifesto dell'eredità operistica tedesca) e il valore letterario del testo. Con *Lolandese volante* Wagner da librettista si fa poeta, come nelle opere successive *Tannhauser* e *Lohengrin*. Sfidando il convenzionalismo corrente, egli anela all'unità di tutte le arti attraverso il teatro musicale, sgritolando ogni regola - in primis le forme chiuse - e modificando ogni rapporto tra musica, testo e azione. Così Wagner dà vita a procedimenti musicali che si mimetizzano dentro un'orchestra dalle molteplici risorse, sfumando i confini tra armonia, contrappunto e timbro, attraverso il capillare gioco delle metamorfosi. Siamo, inutile dirlo, alla *Tetralogia* basata sulla cosiddetta melodia infinita, contigua al concetto di *leitmotiv* e ad una diversa e quanto mai libera struttura metrica. Poesia e musica sì, ma nel contesto di un'opera totale, ove una specie di cinepresa sembra muoversi in continuazione, impadronendosi via via di sempre nuove e suggestive angolazioni prospettiche.

In tema di diversa mobilità psicologica e gestuale, sorge spontanea l'*analogia* tra l'opera wagneriana e il cinema.

La musica wagneriana possiede un carisma metafisico, anche quando presenta toni aulici, forza selvaggia, sapore mortifero, accenti naturalistici. L'aprirsi dell'*Oro del Reno*, con quell'accordo di mi bemolle maggiore prolungato per vari minuti, è espressione dolente del faticoso cammino umano; porta stampato il marchio del tempo, ma vive i sogni convulsi dell'eternità. E nel suo lento incedere conserva qualcosa della bachiana *Matthaus-Passion*: l'introduzione, per l'esattezza. E mentre l'oscura minaccia che pervade la tempesta nel primo atto della

Valkiria può adombrare la dimensione inconscia della catastrofe, l'assorta presenza del mare nel preludio al terzo atto del *Tristano* è poesia allo stato puro.

Tornando alla *Tetralogia*, il senso epico della storia si carica di significati simbolici. Dal progetto legato alla figura di Federico Barbarossa il compositore passa a quella di *Sigfrido*, dagli eroi medievali alle saghe dei Nibelunghi, mentre il disegno complessivo si identifica con un processo culturale che dalla ritualità della tragedia greca si spinge fino al *Wort-Ton-Drama*.

Teatro che si fa musica, musica che si fa teatro. La genesi del *Ring* durò una ventina d'anni. Superfluo elencare la miriade di componenti di questa creazione a dir poco ciclopica. Sarebbe come sciorinare tutti i leitmotiv che si enucleano, si incatenano, si espandono, si contraggono all'interno dello stupefacente insieme architettonico dominato dai principi dell'incessante elaborazione, trionfo della fantasia quanto dell'ingegnosità. Le quattro parti di cui è costituito il *Ring* convergono l'una nell'altra, eppure il concetto di ciclicità può estendersi anche ai titoli successivi. Tesi avvalorata dal tema della redenzione e, per fare un esempio, dai legami tra opere come *Tristan* e *Parsifal*. Il discorso su questi due drammi coinvolge lo spingersi del musicista ai limiti del processo degenerativo della tonalità, per poi fare un balzo all'indietro.

Resta innegabile che il cromatismo del *Tristan* abbia saputo in qualche modo prevenire le esigenze dei posteri, mentre in *Parsifal* l'intreccio rimarrà circoscritto alle forze del male. Il resto è *diatonismo*. Sempre in bilico tra amore e odio, trionfo e caduta, nel precipizio Wagner divide il mondo in detrattori e ammiratori. Di diverso segno appaiono le ripercussioni su contemporanei e posteri da parte dell'eterno fuggiasco, continuamente costretto a levare le tende, persino dall'adorata Venezia: e stavolta in via definitiva, non essendo l'autorità, il pubblico, i nemici a impartirgli tale ordine, ma la morte.



Richard Wagner

Davis: ritorno alla Matrice

Realizzare i seguiti di pellicole di successo è sempre un'operazione delicata, da affrontare con massima prudenza, se si vuole evitare il disastro. Dopo la santificazione del primo capitolo e la fredda accoglienza riservata al secondo, solo un miracolo poteva consentire ai fratelli Wachowsky di portare a compimento la saga di *Matrix* senza tradire le aspettative dei fans.

I due film conclusivi della saga sono eccellenti pellicole di fantascienza e di avventura, propongono momenti di grande coinvolgimento emotivo senza rinunciare ad allusioni e stimoli di un certo spessore, e sono confezionati con originalità, sofisticato gusto estetico ed eccezionale virtuosismo registico.

Nonostante ciò il miracolo non si è compiuto e il risultato finale è lontano da quello che le severe regole commerciali del box office consentono di definire un successo. L'ultimo episodio è stato recensito con severità dai critici, ma – ancor peggio – ha suscitato il dissenso corale della maggior parte dei fans.

Peccato: i riferimenti mistici, l'evangelica battaglia finale dell'Eletto per liberare l'umanità dalla schiavitù del mondo virtuale, il piano dell'Oracolo per dimostrare a uomini e macchine che esiste uno Spirito universale comune ad entrambi, in nome del quale incamminarsi verso un futuro di pacifica convivenza, erano temi stimolanti, che però non hanno convinto il grande pubblico.

Del resto se ci si è molto divertiti, bisogna ammettere che il marchingegno narrativo non ha mantenuto un livello costante di qualità e di originalità. Forse gli autori si sono lasciati sopraffare dall'elaborazione visiva, forse si sono anche stancati della loro stessa creatura: quale che sia la ragione, proprio l'episodio finale tradisce imperdonabili debolezze nei dialoghi, frequenti cadute di ritmo ed una superficiale performance di alcuni degli interpreti.

Archivate con rammarico le reazioni discordanti che hanno accolto l'uscita del terzo episodio, sembra che ancora una volta si possano invece promuovere a pieni voti la colonna sonora del film e il suo principale artefice, il compositore Don Davis.

La partitura di *Revolutions*, perfettamente coerente con le atmosfere dei precedenti episodi, si distingue per il maggior spazio concesso alla componente sinfonica, protagonista assoluta e trionfale dell'opera. Al folto organico strumentale si affianca persino un poderoso coro misto che svetta nei momenti più drammatici del racconto.

Vengono ridotte le presenze musicali

ibride ascoltate negli altri film, se si eccettua la persistente collaborazione con Juno Reactor per gli iniziali "The Trainman Cometh" e "Tetsujin" e il brano dark che risuona nell'antro infernale del Merovingio ("In My Head", dei Pale 3).

Discorso a parte merita la suite dei titoli di coda, "Navras", il cui titolo si richiama allo spirito della musica che nella tradizione indù eleva l'animo dell'uomo verso il divino. Davis e Ben Watkins dei Juno hanno assemblato un accattivante mix di techno, world music, folklore e sinfonia classica, con tanto di testo corale in sanscrito: un risultato stimolante, un po' ruffiano nel suo essere così spudoratamente di tendenza.

L'affresco sinfonico di Davis ripropone tutti gli stilemi già comparsi nei capitoli precedenti, ormai familiari a mezzo mondo. I metallici accordi prolungati degli ottoni, al cui apparire viene istintivo immaginare figure combattenti bloccate a mezz'aria, le

di scale ascendenti e discendenti, radicando nell'ascoltatore un senso di ossessiva ripetitività, da sempre cifra espressiva delle musiche di *Matrix*.

Nei precedenti capitoli si coglieva un'aperta ispirazione al minimalismo di John Adams, Steve Reich e Philip Glass. Pur presente anche ora, la cerebrale e distaccata continuità di quello stile ora sembra spesso infrangersi nella violenza più caotica, con precedenti da ricercare nelle destrutturate opere di compositori come Penderecki (tanto caro al Kubrick di *Shining*) e Corigliano, ma anche nei più classici "Pianeti" di Holst, nelle sinfonie belliche di Shostakovich e, perché no, nella marziale irruenza espressiva delle *Guerre stellari* di Williams, non senza il recente influsso delle ombrose battaglie del *Signore degli Anelli* di Shore.

Si inizia con "Niobe's Run", in cui l'equipaggio della Hammer tenta una



L'ultimo scontro tra Neo (Keanu Reeves) e Smith (Hugo Weaving) in *Matrix Revolutions*

iterazioni minimaliste, che segnalano l'arrivo delle micidiali sentinelle meccaniche, il tema d'amore di Neo e Trinity, conosciuto nel climax del capitolo precedente, il malevolo borbottio elettronico che sottolinea la presenza dell'agente Smith, che in questo film si è clonato e diffuso ovunque come un tumore maligno.

Il nucleo vitale del film e del soundtrack è racchiuso nella forsennata battaglia del porto di Zion, una sequenza di travolgente impatto visivo in cui gli effetti speciali sono così raffinati da autorizzare confronti con le grandi rappresentazioni pittoriche del passato: le pagine di musica d'azione che si susseguono qui sono assolutamente uniche per l'entusiasmo e il coinvolgimento emotivo che suscitano.

Sono brani accomunati dall'affollarsi di sbizzate idee melodiche circolari, mentre i gruppi orchestrali si scambiano sequenze

disordinata fuga dalle "seppie" inseguite: la musica, che fino ad ora ha osservato la rischiosa navigazione con un concentrato di tensione e di attesa, lascia libero corso all'inseguirsi delle serpentine sonore e al ritmo puntato dai furiosi martellamenti metallici. La corsa prosegue nelle fremebonde sezioni di "Woman Can Drive", con un'affollatissima scrittura contrappuntistica. Intanto, in parallelo, prosegue la disperata battaglia dei difensori del porto di Zion.

Davis sottolinea il momento con percussive ripetizioni di singole note, un ossessivo codice morse orchestrale che esalta magnificamente l'urgenza del momento. I toni più epici e disperati sono riservati al crescendo che descrive il sacrificio del comandante Mifune, letteralmente travolto e fatto a pezzi dalla fiumana di sentinelle avversarie ("Moribund Mifune"), mentre il culmine



emotivo assoluto si perfeziona nel successivo "Kidfried", che descrive i gesti eroici compiuti per bloccare l'avanzata delle macchine dai più giovani ed improvvisati difensori di Zion.

Mentre Kid (dal cui nome trae spunto il titolo del brano, ironica parafrasi del *Sigfried* di wagneriana memoria) si prodiga nel tentativo di fare accedere la Hammer al porto, l'affanno musicale diventa una danza di follia acustica, un'iniezione di frenesia ipnotica ed esaltante.

Non meno godibile la musica che accompagna l'ultimo viaggio di Neo e Trinity ("Saw Bitch Workhorse"), con l'apertura corale che segnala la fugace apparizione del sole attraverso le nubi perenni prima del precipitoso volo verso la città delle macchine. E dopo la parentesi mesta di "Trinity Definitely", con il commiato tra i due innamorati ben espresso dalle rassegnate esposizione del loro tema, si giunge allo scontro finale tra Neo e Mr. Smith.

Ancora un titolo che ammicca a Wagner, "Neodammerung", per una pagina corale che non può non richiamare anche il

famosissimo "O Fortuna" di Carl Orff. Davis partecipa alle ultime fasi dell'instancabile combattimento tra i campioni del bene e del male con slanci corali e un epilogo funereo che si rifà al "dies irae" medievale: "Why, Mr. Anderson?" è con "Kidfried" uno dei punti di vertice dello score.

Applauso meritato per Don Davis, che si guadagna, per parte nostra, il massimo dei punti. Il disco della Maverick perde per strada molte interessanti porzioni di musica, ma presenta il meglio assoluto della partitura, in una scelta di brani che ci trova, una volta tanto, completamente appagati.

Deludente invece la registrazione delle esecuzioni orchestrali. Già aspramente criticata nelle precedenti edizioni, la regia sonora avrebbe richiesto una perizia tecnica ben superiore nelle operazioni di incisione e di editing di quest'opera, proprio per dare volume e trasparenza adeguati ai momenti di maggior impegno sinfonico e corale. Il compact contiene anche una discreta sezione per PC, con il trailer del film.

Gianni Bergamino



Don Davis & Artisti Vari The Matrix Revolutions (Matrix Revolutions - 2003)

Maverick 48412

16 brani - Durata totale 63'21"

Il Libro

Un libro sulla musica da film in italiano è merce rara, e merita ogni lode a prescindere dalla bontà dei risultati. Se poi, come nel caso dell'opera in questione, la cura nell'impaginazione e la ricchezza del materiale iconografico (sempre corredato di esaurienti didascalie) è decisamente sopra la media, allora ci pare il caso di gridare al miracolo!

Terza uscita di una collana di libri intitolata ai mestieri del cinema – sono già stati pubblicati quelli dedicati alla Regia e alla Sceneggiatura – questo imponente volume raccoglie 12 biografie e altrettante interviste ad alcuni dei più importanti compositori della storia del cinema: da John Barry a Danny Elfman, da Jerry Goldsmith a Philip Glass. Dopo una bella introduzione, il primo profilo è però riservato ad un tredicesimo musicista – Bernard Herrmann – unico portavoce della Golden Age hollywoodiana e, secondo il giudizio degli autori, il massimo esponente di questa professione così bella e difficile, così amata e vituperata.

Le interviste si dipanano sul filo dei ricordi personali dei singoli compositori e sono ricche di aneddoti. Scopriamo così – per citare solo un paio di esempi – che Elmer Bernstein spesso scrive una melodia sull'onda della suggestione esercitata dal nome di un personaggio o dal titolo del film. E' il caso del celebre tema composto per *I magnifici sette* (The Magnificent Seven, 1960), le cui prime

due note ricalcano la parola "seven". Ed è curioso apprendere che nella sua partitura per *Il silenzio degli innocenti* (The Silence of the Lambs, 1991), Howard Shore introdusse, campionandolo, il verso delle balene.

Ma tra le righe di un raccontarsi apparentemente svagato e divertito, molti autori mettono il dito sulle piaghe, vecchie e nuove, che affliggono l'arte dello scrivere musica per il cinema: l'ignoranza musicale della maggior parte di produttori e registi, l'inveterata cattiva abitudine di sottoporre al compositore di turno una colonna sonora provvisoria (*temp track*), frutto dell'assemblaggio di brani musicali fra i più disparati e implicito stimolo al plagio, l'inadeguato lasso di tempo messo a disposizione per completare il lavoro, i tagli e i cambiamenti dell'ultimo minuto, spesso compiuti senza consultare l'autore delle musiche, e così via.

Fra le molte, bellissime fotografie di questa preziosa pubblicazione, spiccano le numerose riproduzioni delle pagine di alcuni spartiti originali, spesso corredate dagli appunti degli stessi compositori: un ulteriore strumento per studiare "sul campo" la complessità di un mestiere sottostimato.

Last but not least, al libro è allegato un CD che raccoglie 13 brani – uno per ciascuno degli autori trattati – diligentemente eseguiti e di piacevole ascolto.

Alessio Coatto



Mark Russel e James Young Maestri del cinema: Musica (2003)

Caratt.: cm 23 x 30
192 pagine
450 fotografie a colori
rilegato, broccura

Euro: 35
Editore: Ed. Atlante
Isbn 88-7455-005-7

Note: CD allegato



Thomas Newman Finding Nemo

(Alla ricerca di Nemo - 2003)

Walt Disney Records - Pixar 5050466-6859-2-6
40 brani - Durata totale: 60'23"

Fra i colori di un meraviglioso mondo sottomarino firmato Pixar, il percorso di crescita di un padre e di suo figlio: l'odissea sotto i mari di un simpatico pesce alla disperata ricerca del figlio Nemo, rapito da un sub e confinato in un acquario.

Il commento musicale è felicemente affidato a Thomas Newman, autore di una partitura metafisica e intimista, eco di un viaggio sotto i mari che vuole essere anche un'esplorazione dentro noi stessi.

A tingere le trame di Newman concorrono le sue note tessiture orchestrali, come l'uso moderato e sapiente di strumenti etnici, dell'elettronica e della programmazione, in una narrazione priva di un elemento melodico dominante, ma di un respiro tale da proporre sfaccettature e stati

d'animo sempre nuovi e accattivanti.

Appaiono, a tratti, gustosi inserti come "Foolproof", una strizzatina d'occhio ai polizieschi 'seventies', che nel cartoon commenta l'ideazione del piano di fuga da parte del popolo dell'acquario, o ispirazioni alle 'missioni impossibili' di "Darla Filth Offramp".

L'organico sonoro è quanto mai ricco, complesso e ben amalgamato, a riprova di un chiaro genio e di una comprovata originalità compositiva.

Il regista rivela di aver ideato la sceneggiatura ascoltando le musiche del compositore e di essergli grato per l'oceano di emozioni che la sua musica ha aiutato a scoprire. Gliene siamo grati anche noi.

Fabrizio Campanelli



Phil Collins / Mark Mancina Brother Bear

(Koda, fratello orso - 2003)

Walt Disney Records - 5050466-6877-2-2
12 brani (9 canzoni + 3 brani orchestrali)
Durata totale: 48'50"

Come sempre, e com'è logico aspettarsi da ogni nuova produzione Disney, il prodotto è di altissimo livello tecnico, curato nei suoni e negli arrangiamenti.

Quello che lascia perplessi è proprio il fatto che di "prodotto" si tratta, concepito evidentemente a fini commerciali, con una scelta di compilazione quantomeno discutibile.

Se da un lato Phil Collins, come nel precedente *Tarzan*, dimostra una felice vena creativa che nella carriera "pop" pare averlo abbandonato da tempo, dall'altro diventa ridondante il ripetere più brani nella *film version* e *single version*, al punto da far sembrare il disco un *album* di Collins più che una colonna sonora.

E deludono in parte i tre brani di Mark Mancina, relegati a fine scaletta, che ripropongono in chiave *mickeymousing* i temi già sentiti in precedenza, in episodi troppo brevi per riuscire ad apprezzare appieno il lavoro del compositore: se si doveva dedicare così poco spazio alle score non era meglio optare per una suite più esaustiva?

Restano impressi la graffiante voce del "grande spirito" Tina Turner e l'originale timbro del Coro delle Voci Bulgare ("Transformation"), con risultati peraltro molto simili all'afro di LeboM) che cantano in lingua *Inuit*, unica concessione "etnica" di un disco che tutto ricorda meno che l'ambientazione del film.

Pietro Rustichelli



Harry Gregson-Williams Sinbad: Legend of the Seven Seas

(Sinbad, la leggenda dei sette mari - 2003)

Dreamworks Records 0600445045972
22 brani - Durata totale: 64'50"

Harry Gregson-Williams approda alla sua prima esperienza autonoma nel settore dell'animazione hollywoodiana con uno score che centra in pieno il bersaglio. Prediligendo un assetto prettamente sinfonico, occasionalmente speziato da strumenti folcloristici, il compositore prende le mosse da un tema principale genuinamente eroico ed incalzante, che asseconda le epiche gesta del corsaro protagonista.

Pizzicati d'archi, un fagotto sornione e marcati vocalizzi femminili contribuiscono invece a definire l'insinuante e malizioso motivo dell'antagonista Eris, la dea del Caos. Attorno a questi due cardini melodici (entrambi introdotti nell'iniziale "Let the Games Begin"), Gregson-Williams costruisce composite situazioni melodiche nel coscienzioso intento di rispondere adeguatamente alle stimolanti necessità filmiche: languide battute per la

parentesi sentimentale di Sinbad e Marina ("Marina's Love/Proteus' Execution"), virtuosistiche volate corali per l'ammaliante canto delle sirene ("Sirens") ed un nobile tema per la città di Siracusa ("Syracuse", "Sinbad Returns and Eris Pays Up"), che nella sua marziale solennità risolve con grande personalità il richiamo narrativo al *peplum*, ammiccando ai fasti *rozsiani*.

La freschezza contrappuntistica nell'interazione tra i vari materiali tematici e la dettagliata articolazione del dialogo orchestrale (particolarità lodevolmente sintetizzate in "Tartarus"), contribuiscono a rendere la partitura del componente Media Ventures una controparte fortemente nobilitante il debole lungometraggio della Dreamworks, oltretutto commento finora maggiormente soddisfacente nell'ambito del rinato filone *picaresco*.

Giuliano Tomassacci



Edoardo & Eugenio Bennato Totò Sapore e la magia della pizza (2003)

BMG - RCA 82876587662

20 brani (13 canzoni e 7 di commento)
Durata totale: 34'45"

Per raccontare come è nata la pizza, la torinese Lanterna Magica, casa produttrice cui si devono diversi film italiani d'animazione, ci regala il personaggio di Totò Sapore, cuoco-menestrello nella Napoli del Settecento. Egli cerca di salvare la città ai piedi del Vesuvio con un po' di pomodoro e mozzarella, incontrando Pulcinella in persona, streghe dai nefasti sortilegi e pentole magiche che cantano animosamente, innamorandosi nel frattempo della bella Confiance.

Ad accompagnare musicalmente le gesta eroico-culinarie di Totò Sapore sono stati chiamati due cantautori napoletani DOC, i fratelli Edoardo ed Eugenio Bennato, che imprimono sulla pellicola il segno inconfondibile della melodia partenopea.

Tredici canzoni interpretate, sia in coppia che singolarmente, dai Bennato con il loro caratteristico stile ironico-melodico (su tutte "Jammo bello" e "Cacofonico"), oltra

all'agitata e nervosa performance di Pietra Montecorvino ("Vesuvia"), alla voce vellutata e dolce di Rosetta Bove ("Semplicemente") e alla ritmica mediterranea di Pasqualino Ruggiero ("Fabbrica della pizza").

Di notevole interesse sono i due brani corali che aprono e chiudono il CD, ambedue dal titolo "Piazza mercato", dove l'Orchestra Sinfonica della città di Napoli, diretta da Mario Ciervo, e il coro 'Arlesiana Chorus Ensemble' di Roccella Jonica, diretto da Carlo Frasca, esprimono tutta la forza di questa storia a base di pizza: contrappunti di tutta la compagine orchestrale e corale in un crescendo esplosivo. Davvero un bel tema quello composto da Eugenio Bennato!

Pregevoli i sette temi strumentali: non semplici brani di commento, ma veri e propri gioielli musicali della durata di poco più di un minuto.

Massimo Privitera



La celeberrima saga cinetelvisiva creata da Gene Roddenberry è sempre stata una grande fonte di ispirazione musicale. Molti sono i compositori che hanno contribuito, con eccellenti risultati, alla creazione di questo universo sonoro, dai celebri Jerry Goldsmith e James Horner, passando per Leonard Rosenman, Alexander Courage, Dennis McCarthy e Ron Jones. La Silva Screen, da amante delle compilation 'riepilogative' quale è, dedica un set di due CD alle musiche 'trekkiane'. Nella pregevole esecuzione della City of Prague Philharmonic Orchestra diretta da Nic Raine, (ri)troviamo così una selezione di alcune delle pagine migliori composte per le avventure del capitano Kirk e soci. Tutti i temi e le melodie che dipingono gli spazi siderali "dove nessuno è mai giunto prima" sono qui presenti, a partire dalla famosa sigla della serie originale (firmata da Alexander Courage) fino alle epiche partiture dei capitoli cinematografici.

La parte del leone, in questo album, la fa soprattutto il notevolissimo lavoro di Jerry Goldsmith per *Star Trek The Motion Picture* (1979) e per *Star Trek - L'insurrezione* (1998), senza dimenticare il tonitruante James Horner di *Star Trek II: L'ira di Khan* (1982) e il Leonard Rosenman di *Rotta verso la terra* (1986).

Ampio spazio trovano anche alcune

gustose selezioni dalle musiche scritte per le serie tv, da quella "Classica" a *The Next Generation* e *Deep Space Nine*. Degni di ascolto particolare sono soprattutto la lunga suite di Courage, tratta dall'episodio della serie classica "The Menagerie" (evidente l'influsso musicale di Rimsky-Korsakov) e "Tasha's Farewell", commento sospeso tra suoni elettronici, firmato da Ron Jones e tratto da un episodio di *The Next Generation*.

L'impianto di tutte le composizioni è quello, molto classico e tradizionale, della grande orchestra sinfonica e infatti la curiosità maggiore sta nell'ascoltare come compositori differenti si siano confrontati con la medesima fonte di ispirazione, elaborando la propria 'visione' musicale. Certamente i risultati di Goldsmith appaiono di qualche misura superiori agli altri (fosse solo per l'araldica ed eroica fanfara del primo film, ormai divenuta il vero 'sigillo' musicale della saga), ma tutti i musicisti dimostrano una bella varietà di inventiva musicale e di solido artigianato.

Nonostante i difetti tipici di questo genere di compilation (ripetitività e scelta un po' sommaria dei brani), *The Star Trek Album* è un disco che si ascolta con interesse.

Maurizio Caschetto



AA. VV. The Star Trek Album

Silva Screen FILMXCD 368

CD 1: 13 brani - Durata totale: 53'15"

CD 2: 11 brani - Durata totale: 44'35"



La celebre serie tv in 24 episodi *Battlestar Galactica* (inizialmente *Battaglie nella galassia* e poi *Galactica* in Italia) ha compiuto 25 anni. Concepita dal noto produttore televisivo Glen A. Larson sul finire degli anni '60, questa *space-opera* fu realizzata solo nel '78, in seguito all'enorme successo di *Guerre stellari*.

E difatti si ritrovano molte somiglianze per forma e contenuti sebbene, a differenza del film di Lucas, questo prodotto dimostri di essere "invecchiato" assai di più, nonché di risentire dell'inevitabile paragone. Tuttavia, questo non ha impedito alla serie di ottenere grande successo e di innalzarsi al rango di *cult* (è stato infatti appena realizzato negli USA un *remake* in forma di miniserie tv).

Dal punto di vista musicale il modello è lo stesso, dunque *Battlestar* si fregia di una sontuosa e tonitruante partitura sinfonica di stampo tardoromantico, composta in questo caso da Stu Phillips. "Theme from *Battlestar Galactica*" ricalca senza troppi indugi il modello williamsiano di *Star Wars*: un'ampia melodia araldica costruita su vigorosi intervalli di quinta, orchestrata preva-lentemente per ottoni e percussioni. Nonostante il riferimento sia evidente, il tema di Phillips è trascinante ed entusiasmante, grazie anche all'esecuzione partecipe della sontuosa Los Angeles Philharmonic Orchestra.

Sono presenti altri momenti memorabili, come le pagine d'azione "Destruction of Peace", "End of Atlantia" e "The Cylon Trap" (notevole la perizia degli ottoni) e il lirico "Adama's Theme". Il CD è una riedizione dell'album originale uscito nel '78 con l'aggiunta di qualche minuto inedito. Deludente la qualità della rimasterizzazione: un fastidioso riverbero artificiale - assente nell'album originale - ammantava tutta la registrazione. Ben curato invece il libretto, in cui Larson e Phillips rievocano appassionati ricordi della produzione.

Quello più gustoso lo racconta il compositore: quando il *pilot* era ancora in produzione, la 20th Century Fox (lo studio che finanziò *Star Wars*) si lanciò in un'aspra causa nei confronti di Larson e della Universal. Fra le varie accuse, venne mossa anche quella di plagio musicale.

Durante una delle sessioni di registrazione, John Williams si presentò per ascoltare e valutare di persona se esistevano gli estremi del plagio. Dopo un ascolto attento, il Maestro rassicurò Phillips e anzi si congratulò con lui per il lavoro svolto! Tant'è che Williams decise persino di incidere con la Boston Pops una versione concertistica del tema principale, accanto alle sue ben più note composizioni.

Maurizio Caschetto



Stu Phillips Battlestar Galactica: The 25th Anniversary Edition

(Battaglie nella galassia - 1978/2003)

Geffen/Universal GEFB000156202

17 brani - Durata totale: 46'08"





Alan Silvestri Lara Croft Tomb Rider: The Cradle of Life

(*Tomb Raider: la culla della vita* - 2003)

Varèse Sarabande 302 066 502 2

15 brani - Durata totale: 60'03"

Già vivamente evidenziata in eccellenti prove come *Young Guns II* e *The Mummy Returns*, la capacità di Alan Silvestri nel rispondere a territori filmici già musicalmente esplorati e definiti trova conferma nel prolungamento della saga intitolata alla ormai celebre archeologa Lara Croft.

Anche in questo caso Silvestri nobilita i deludenti esiti di script e messa in scena con una partitura che supera, in inventiva e resa descrittiva, il lavoro del compositore uscente dal primo episodio - seppur rispettandone gli estremi d'impostazione.

The Cradle of Life trova infatti nel massiccio utilizzo di materiale elettronico il suo punto di contatto con il precedente score di Graeme Revell. Dimostrando notevole padronanza con il mood contemporaneo (l'ambient di "Shark Attack", il techno-progressive di "I Need

Terry Sheridan" e l'underground di "Skydive Getaway"), Silvestri non rinuncia però ad una scrittura di grande equilibrio tra sintetico e sinfonico, palesando l'apprezzabile riuscita dell'impasto tra i due moduli con il multiforme "Flower Pagoda Battle", brano evidentemente sensibile alla matrice videoludica del progetto, tutto sommato carente di altri, significativi stimoli creativi.

A farne le spese maggiori è un tema portante ("Opening") semplicistico e poco ispirato (sagomato sullo score per *The Mummy Returns*), inevitabile difetto di un lavoro completato in fretta (per supplire alla lacuna lasciata dall'esonerato Craig Armstrong), ma comunque superiore per aderenza e funzionalità.

Giuliano Tomassacci



Marco Beltrami Terminator 3: Rise of the Machines

(*Terminator 3: Le macchine ribelli* - 2003)

Varèse Sarabande VSD-6481

21 brani - Durata totale: 51'30"

Il nerboruto cyborg più amato dai cinefili è ritornato sugli schermi. Se sulla sedia del regista il geniale James "Titanic" Cameron cede il posto al solido mestierante Jonathan Mostow, la parte musicale invece trae beneficio da un cambio della guardia decisamente più interessante: le cupe sonorità *synth* di Brad Fiedel lasciano il campo alla bravura elettro/orchestrale di Marco Beltrami (*Scream*, *Resident Evil*, *Blade II*).

Così, in aggiunta a clangori metallici e suoni elettronici in perfetto *Terminator-style* ("Hooked on Multiphonics"), Beltrami espande la tavolozza strumentale anche alla grande orchestra e dimostra di possedere un notevole talento contrappuntistico e una ormai sempre più rara sapienza orchestrale ("TX's Hot Tail").

Di notevole fattura le molte pagine

d'azione ("Blonde Behind the Wheel", "Magnetic Personality", "Kicked in the Can"), nelle quali il compositore non ha paura di utilizzare talvolta una bella scrittura avanguardistica di memoria goldsmithiana, e in cui le integrazioni fra elettronica ed orchestra sono meno prevedibili del solito.

Non meno interessanti infine i brani più spiccatamente melodici ("JC Theme", "Radio", con un bell'assolo di violoncello), nei quali Beltrami mostra una sensibilità convincente, finora rimasta piuttosto nascosta.

Da segnalare infine la versione orchestrale, arrangiata dal compositore, del celebre tema composto da Fiedel per il primo film della serie ("The Terminator").

Maurizio Caschetto



Giuliano Taviani Ora o mai più (2003)

RadioFandango RF0005

19 brani (8 canzoni e 11 di commento)

Durata totale: 55'47"

Un'aria sessantottina aleggia in tutto il CD (soprattutto per quel che riguarda la selezione delle canzoni) della colonna sonora di questo nuovo film del regista di *E allora mambo*, Lucio Pellegrini. Le musiche originali sono state composte e arrangiate dalle talentuose mani del figlio di uno dei celebri fratelli Taviani, Giuliano Taviani, autore dell'interessante soundtrack della pellicola *A domani*.

Uno score vivace (davvero galvanizzante "Il mondo è storto") e aereo, soprattutto nelle parti dove interviene l'Orchestra dell'Amit diretta da Ludovico Fulci (la melodia medioevaleggiante di "Se non io chi?"), o poeticamente coinvolgente (l'assolo di piano in "Pesci rossi", bella improvvisazione sul tema eseguita da Carmelo Travia). L'incantato tema principale per celesta prende corpo e anima nei brani "Intro", "David" (ottima orchestrazione) e "Quattro anni prima",

che ricordano il lato intimista degli score di Thomas Newman, da *The War* ad *American Beauty*.

I solisti del CD si mettono in bella mostra nel sognante brano conclusivo che prende il titolo dal film, "Ora o mai più": tra tutti le chitarre, il basso e le voci dello stesso Taviani, il violino di Marcello Sirignano e il violoncello di Francesca Taviani.

Le canzoni rappresentano una scelta bilanciata tra pop e rock, in particolar modo gli scatenati The Jam con "Art School", i progressivi Teenage Funclub & Jad Fair con "Behold the Miracle", il brano alla Simon & Garfunkel di Elliot Smith "Say Yes", i tribali Manutension con "Nadia in Dub". Un bel CD quello prodotto dalla neonata etichetta RadioFandango, costola dell'ormai celebre casa cinematografica di Domenico Procacci, la Fandango.

Massimo Privitera



Un viaggio attraverso la Roma di tutti i giorni, lo sguardo attento di Ettore Scola, che ama la capitale italiana, e le colte musiche di Armando Trovajoli: tutto questo è *Gente di Roma*.

Nel booklet, il compositore romano racconta il suo approccio al film: "I Quadri di un'Esposizione, mi dice Ettore Scola per descrivere musicalmente il suo film. L'argomento mi attrae... e se i quadri di cui parli fossero delle variazioni jazz su un tema romanesco quasi respighiano, suggerisco a Ettore?... E perché no mi risponde...".

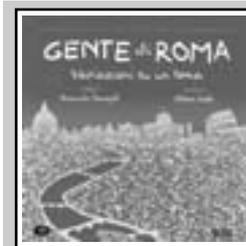
Così nasce questa partitura di matrice jazzistica, undici ricche variazioni su un tema popolare, tanto caro al Maestro Trovajoli: "Quanti ne ho scritti? Non li conto più", dice sempre nel libretto.

Una band di classe per una colonna sonora raffinata e virtuosistica: Roberto Gatto alla batteria, Danilo Rea al

pianoforte, Fabio Zeppetella alla chitarra, Cicci Santucci alla tromba e flicorno, Enzo Pietropaoli al contrabbasso, Luca Velotti al sax soprano e alto, Stefano Mastrangelo al corno in Fa, Simone Haggiag alle percussioni e Ludovico Fulci alle tastiere, diretti da Trovajoli stesso.

Ascoltare, per credere, "Roma ore 13.30" dove il tema viene esposto dapprima da un tamburellante pianoforte per poi aprirsi al coro, la Roman Academy. Oppure "Ave Roma 'sonatori' te salutant!", brano sospeso eseguito a turno da tutti gli strumentisti con l'accompagnamento costante e delicato delle percussioni."...perché jazz è vita... perché è come Roma... bella... superba... come una bella donna... sempre da scoprire... allegra, solare o triste come un blues!", conclude Trovajoli. E non possiamo far altro che associarci a lui!

Massimo Privitera



Armando Trovajoli
Gente di Roma (2003)

CAM 513879-2

11 brani – Durata totale: 52'42"

Un appuntamento immancabile quello con le colonne sonore originali di uno dei compositori italiani più prestigiosi, che con il suo raro estro musicale si è distinto sia nel cinema che nel teatro e nei musical: Armando Trovajoli. Una raccolta eccezionale che rappresenta la memoria cinematografica del compositore romano, dagli anni '50 ai '70, con sedici splendidi brani da pellicole altrettanto celebri.

Si passa dal seducente e drammatico tema principale di *Profumo di donna* all'intrigante jazz manciniano de *Il vedovo*, dai malinconici *Rugantino* e *Paolo il caldo* all'irriverente *I nuovi mostri* con la voce del grande Alberto Sordi, supportata dai Cantori Moderni di Alessandrini.

Per non parlare del carnevale musical-partenopeo, con un pizzico di samba, dei tre brani tratti da *Operazione San Gennaro*; o del jazz di classe dei quattro brani del film *Totò sexy*, soprattutto

"Ricordando Duke".

Dice il Maestro Trovajoli: "Forse è inutile riascoltare delle musiche ormai sommerse da vari strati di polvere. Tutto cambia, sbiadisce ed anche le sensazioni di un tempo, oggi sono diverse. Infatti, mentre tento di ricostruire il perché di un tema, il suo sviluppo, la forma, lo stile, io sento e provo un senso di vuoto, di indifferenza o forse soltanto una lieve malinconia per i vari interpreti oggi purtroppo scomparsi".

Può essere anche vero, ma se non ci fossero simili raccolte ragionate a far conoscere l'arte compositiva di un grande autore, a coloro che sanno chi è, ma non hanno mai ascoltato la sua musica, il suo immenso repertorio – oltre 350 partiture cinematografiche – svanirebbe nell'oblio di una memoria senza ricordi.

Massimo Privitera



Armando Trovajoli
Appuntamento con la memoria (2003)

CAM 510737-2

16 brani – Durata totale: 64'10"

Tutti hanno uno scheletro nell'armadio, anche l'autore delle musiche per la serie *Rocky* (se si esclude il quarto capitolo, di Vince Di Cola): l'italoamericano Bill Conti. Intendiamoci, la colonna sonora scritta per questo filmetto erotico-drammatico datato 1972, diretto da un certo Warren Kiefer, non è poi così male: si tratta, per lo più, di una serie di improvvisazioni jazzistiche.

Ci sono persino due tracce che anticipano uno dei temi portanti delle celebri pellicole con Sylvester Stallone nel ruolo di Rocky Balboa: "Red Label" e "Juliette". Virtuosismi per pianoforte, sax, trombe e batteria spalmati su dieci brani composti e diretti dallo stesso Conti; su tutti "Mademoiselle De Sade e i suoi vizi (4)", dove il piano espone il tema principale sottoponendolo a

continue variazioni. I restanti tre temi incisi su questo compact sono tratti dalle pellicole *Bersaglio mobile* (brano omonimo di Ivan Vador), *Il killer* ("Pedigree" di Gianni Ferrio) e *Top Crack* ("Viaggio in Italia" di Gianni Marchetti) tutti d'impianto jazzistico, anche se l'ultimo si presenta orchestralmente più denso e con un bel contrappunto vocale femminile.

Delirante il brano "Mademoiselle De Sade e i suoi vizi (9)", nel quale i singoli strumenti della band guerreggiano tra di loro a suon di accordi dissonanti. L'unico vero momento di relax, di grande virtuosismo, è "Dialoghi di immagini" per flauto e piano.

In definitiva, un Bill Conti inconsueto, ma interessante.

Massimo Privitera



Bill Conti
Medemoiselle De Sade e i suoi vizi

(Juliette De sade – 1972)

CAM 508951-2

13 brani – Durata totale: 34'47"

Morricone nell'Arena

Finalmente il primo DVD made in Italy dedicato esclusivamente alla musica da film e, nella fattispecie, ad uno dei più importanti e celebri compositori dell'Ottava Arte: Ennio Morricone. Un omaggio alla carriera in forma di concerto, tenutosi il 28 settembre 2002 all'Arena di Verona, uno dei più suggestivi luoghi musicali italiani. Un'esperienza coinvolgente sia per gli occhi che per le orecchie, soprattutto per chi era presente in quella fredda serata autunnale scaldata dalla musica appassionata del Maestro.

Nel DVD tutta quella emozione si rivive perfettamente, grazie sia alla puntuale regia del figlio del compositore, Giovanni Morricone, che all'intramontabile bellezza dei celeberrimi brani eseguiti durante la serata.

Un concerto caratterizzato dalla straordinaria performance dell'Orchestra Roma Sinfonietta, dei ben cinque cori e delle splendide soliste: Gilda Buttà al pianoforte, la voce regina di Dulce Pontes (la vera sorpresa del concerto) e la raffinata soprano Susanna Rigacci. Sul podio un serafico Ennio Morricone dirige i suoi capolavori: tra tutte le esecuzioni, proposte con le stesse orchestrazioni delle colonne sonore originali, una possente "Estasi dell'oro" da *Il buono, il brutto e il cattivo*, *Sacco e Vanzetti*, *La luz prodigiosa* e "Abolissou" da *Queimada* con la vibrante potenza vocale di Dulce Pontes,

supportata dal coro, più la conclusiva e lunga *Mission*, indimenticabile.

Il Dolby Surround 5.1 - DTS è ben distribuito e di forte impatto sonoro, la pulizia dell'immagine davvero incredibile (i neri non sono mai sgranati) e gli extra molto interessanti.

Oltre alle note biografiche e ai credits del DVD, sono acclusi due speciali: "Microsolco" e "Sala Prove". Il primo è un interessante itinerario musicale nella vita e nelle opere del Maestro Morricone, corredato di belle immagini riprese in studio di registrazione o mentre compone, nonché di foto a colori e in bianco e nero.

Nel corso dell'intervista Morricone afferma: "La mia attività è un po' ambigua, nel senso che non ho scritto soltanto la musica assoluta, ma anche quella del Cinema, la musica applicata, e questi due compositori non possono essere identici: uno è condizionato, l'altro è libero!".

L'altra chicca è "Sala Prove" (non v'inganni il titolo, perché non ha niente a che fare con le prove del concerto, che s'intravedono nello speciale dell'intervista) dove Gilda Buttà al pianoforte, Paolo Zampini al flauto e Luca Pincini al violoncello, singolarmente o insieme, eseguono otto brani morriconiani del cui titolo non viene fornito alcun indizio. Roba da accaniti conoscitori delle musiche da film del compositore romano... o forse l'unica pecca del DVD!

Massimo Privitera



Ennio Morricone Arena Concerto (2003)

Formato: DVD 5050467-0076-2-8

Audio: Dolby Surround 5.1
DTS

Dolby Digital 2.0

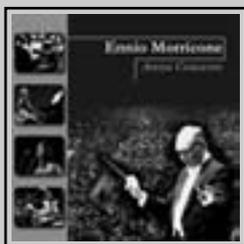
Brani: 19

Durata: 146 minuti circa

Lingua: Italiano / Inglese

Prod.: Euphonia Entertainment Group /
Warner Music Vision

Morricone on tour



Ennio Morricone Arena Concerto (2003)

Euphonia Entertainment Group -

EastWest 5050466974020

12 brani - Durata totale: 73'51"

Non vi tragga in inganno il titolo di questo CD, uguale a quello del DVD (recensito in questa pagina) del concerto all'Arena di Verona ed uscito nello stesso periodo, perché sono due cose diverse tra loro, con solo qualche tratto in comune.

Arena Concerto, il CD, raccoglie celebri temi morriconiani, alcuni eseguiti dall'Orchestra Roma Sinfonietta, altri dall'Orchestra e Coro National de Espana, orchestrati e diretti dal Maestro Ennio Morricone e registrati dal vivo non soltanto all'Arena di Verona, ma a Napoli, Roma e Siviglia, durante la tournée del compositore romano in Italia e in Europa.

Un album che, oltre ad essere un dovuto omaggio all'immenso repertorio di famose musiche da film di Morricone, è un'antologia in forma di concerto delle migliori produzioni cinematografiche e televisive dagli anni '60 ad oggi, rappresentate da pellicole di successo come i western di Sergio Leone, nonché dal film vincitore

dell'Oscar *Nuovo Cinema Paradiso*.

Si parte con quel capolavoro cinematografico e musicale che è *C'era una volta in America*, per finire con il barocchismo sonoro del film di Ricky Tognazzi *Canone inverso*. In mezzo troviamo la cavalcata furiosa de *Il buono, il brutto e il cattivo*, la mistica ascesa di *Mission*, l'incalzare gangsteristico degli *Intoccabili* di De Palma, le antiche dissonanze di *Novecento*, il commosso addio de *I promessi sposi*, l'enfasi eroico-intimista de *La leggenda del pianista sull'oceano* e il volo d'archi de *La tenda rossa*.

Le uniche due peccche del disco sono l'interpretazione non esattamente eccelsa della soprano Orietta Manente nel tema di *Giù la testa*, e la presenza sgradevole di un organo in *C'era una volta il West*, due brani entrati di diritto nella storia cinemusicale.

Una lode speciale alla pianista Gilda Buttà e alla sua introduzione di *Nuovo Cinema Paradiso*, ricca di pathos.

Massimo Privitera



Non finiremo mai di ripeterlo: Jerome Moross è uno degli autori più sottovalutati della Golden Age musicale hollywoodiana. Ad ulteriore riprova, ecco questo splendido CD delle musiche scritte dal compositore americano per *Le avventure di Huck Finn* (The Adventures of Huckleberry Finn, 1960) di Michael Curtiz (*La leggenda di Robin Hood, Casablanca*).

Tratto dal celeberrimo romanzo di Mark Twain – una pietra angolare della letteratura americana – il film è il frutto di una lunga gestazione produttiva che avrebbe dovuto portare alla realizzazione di un musical con Gene Kelly. Dell'idea originaria sopravvissero un paio di modeste canzoni, scritte da Burton Lane e Alan Jay Lerner ed incorporate nella colonna sonora originale.

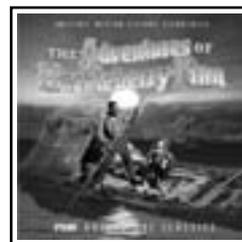
La partitura di Moross è un prodigio di scrittura musicale, sapida e affettuosa come la

penna di Twain, generosa nell'invenzione melodica (sono perlomeno nove i leitmotiv ideati dal compositore), tersa e lucente nell'orchestrazione, armonicamente e ritmicamente radicata nel folklore americano, secondo la lezione del grande Aaron Copland.

E' impossibile rendere esauriente-mente conto delle molte gemme musicali di questo disco. Ci preme perlomeno richiamare l'attenzione su una straordinaria invenzione del genio di Moross: il tema del fiume, che fa la sua prima apparizione nel "Main Title", subito dopo l'esposizione del motivo picaresco di Huck.

Si tratta di un'estatica melodia, introdotta ed accompagnata dai trilli degli archi e dei legni, su una cullante ritmica sincopata: ascoltandola, pare di assistere al passaggio sonnolento di un grande battello a vapore lungo il corso del Mississippi.

Alessio Coatto



Jerome Moross

The Adventures of Huckleberry Finn

(Le avventure di Huck Finn – 1960/2003)

FSM Vol. 6 No. 9

18 brani (durata totale: 49'42")

+ 5 bonus tracks (durata totale: 10'15")

Il grande capolavoro di Fyodor Dostoevsky, "I fratelli Karamazov", è uno dei capisaldi della letteratura occidentale, un'opera monumentale la cui ampiezza e profondità è virtualmente irripetibile. Il regista Richard Brooks tentò l'impresa di un adattamento cinematografico con il suo *Karamazov* (The Brothers Karamazov, 1957) e mal gliene incolse. Tuttavia, il film non è tutto da buttare: l'interpretazione di Lee J. Cobb – nella parte del depravato pater familias – è notevole, così come la fotografia anti-naturalistica di John Alton cattura la tinta emotiva delle violente passioni che animano la trama del romanzo.

Un ulteriore punto di forza è certamente la colonna sonora di Bronislau Kaper. Grandemente ispirato dalle pagine di Dostoevsky, Kaper scrisse una partitura appassionata e moderna al tempo stesso, saldamente radicata nel folklore della musica russa, ma aperta alle influenze armoniche e timbriche di Prokofiev e Stravinsky.

Esemplare, in tal senso, è il "Main Title": solenni rintocchi di campane (una fugace allusione all'intensa ispirazione religiosa del romanzo, quasi

interamente sacrificata nella rielaborazione di Brooks), introducono uno scherzo frenetico e violento per ottoni, percussioni e piano. Si tratta della rappresentazione musicale della relazione brutale che lega il personaggio di Cobb al figlio Dmitri (Yul Brynner). La seconda parte dei Titoli è invece dominata da un tipica canzone gitana che riascolteremo nel corso del film.

Il tema principale della partitura è però un valzer russo, carico di funesti presagi, destinato a divenire nel corso della storia il Love Theme di Dmitri e Grushenka, la donna perduta amata anche dal padre del ragazzo ("Skating Rink Sequence", "Mokroye", "Prison"). Memorabile, inoltre, il trattamento musicale riservato all'inquietante figura del figlio illegittimo Smerdiakov: tremoli degli archi nel registro acuto, arpeggi spettrali, secchi accordi del piano ("The Cellar"). E' infine degno di menzione il tema malinconico dedicato al piccolo Ilusha, protagonista di un'importante vicenda parallela del romanzo. Si tratta di creazione di evidente ascendenza prokofieviana, di fanciullesca semplicità ("Ilusha", "A Dream", "The End").



Bronislau Kaper

The Brothers Karamazov

(Karamazov 1957/2003)

FSM Vol. 6 No. 16

17 brani (durata totale: 50'58")

+ 11 bonus tracks (durata totale: 28'12")

Il disco edito dalla FSM si segnala per un suono (in mono) pulito e ben inciso e per la presenza di ben undici bonus tracks riservate alle musiche di scena del film, spesso derivate dal materiale tematico composto da Kaper.

Alessio Coatto

Neve rossa (On Dangerous Ground, 1951) di Nicholas Ray è un piccolo gioiello misconosciuto del cinema *noir* americano. La partitura scritta da Bernard Herrmann per il film è da annoverare fra i suoi capolavori, non fosse altro che per un singolo brano: "The Death Hunt", un selvaggio scherzo per otto corni e orchestra che è fra le massime creazioni del genio musicale del compositore americano.

Purtroppo, la meritoria pubblicazione di questa colonna sonora ad opera di Film Score Monthly ha dovuto fare i conti con la qualità molto scadente dei master originali. Ciò compromette il puro piacere d'ascolto in parecchi brani del CD oltre che il giudizio – altrimenti entusiastico - di chi scrive.

La musica composta da Herrmann per il film è ricca di idee tematiche e sottigliezze strumentali. La solitudine del protagonista – un poliziotto violento e disgustato dal suo mestiere - è commentata da un desolato inciso della tromba con sordina: una delle rare incursioni del compositore nei territori della musica jazz ("Solitude", "Nocturne").

Ma è la disperata vulnerabilità del

personaggio femminile – un'intensa Ida Lupino – che stimola gli accenti più vibranti della partitura. Per le sequenze musicali a lei dedicate, Herrmann si affidò al suono vellutato e prezioso della Viola d'Amore ("Blindness", "The Searching Heart", "The Whispering"), nell'esecuzione magistrale di Virginia Majewski. Il compositore fu così impressionato dal virtuosismo di questa solista che pretese dalla produzione che il suo nome fosse citato nei titoli di testa: un raro esempio di generosità e integrità artistica.

Due curiosità da segnalare all'appassionato. Nella seconda metà del brano "Pastorale", Herrmann introduce un'irrequieta figurazione per celi e bassi: pochi anni dopo, la medesima idea musicale diverrà un importante leitmotiv della celebre colonna sonora di *Intrigo internazionale* di Hitchcock.

Nella seconda bonus track, invece, sono raggruppati alcuni estratti dalle sessioni di registrazione della partitura, con i commenti bruschi e astiosi dello stesso compositore: un vero spasso!

Alessio Coatto



Bernard Herrmann

On Dangerous Ground

(Neve rossa – 1951/2003)

FSM Vol.6 No.18

19 brani (durata totale: 44'46")

+ 2 bonus tracks (durata totale: 3'38")



Elmer Bernstein McQ

(E' una sporca faccenda tenente Parker! – 1973/2003)

FSM Vol. 6 No. 19

15 brani – Durata totale: 49'24"

E' una sporca faccenda tenente Parker! (McQ, 1973) di John Sturges è uno degli ultimi film di John Wayne, il Duca del cinema western americano. Si tratta di un mediocre thriller urbano, girato sull'onda del successo di film analoghi, quali *Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!* (Dirty Harry, 1971) – inizialmente pensato proprio per Wayne – e *Il braccio violento della legge* (The French Connection, 1971). E' la solita storia di un poliziotto invisibile ai superiori per i suoi metodi spicci e senza compromessi che, rassegnate le dimissioni, indaga sull'omicidio di un amico.

Il sound della piacevole colonna sonora composta da Elmer Bernstein è determinato dalla contaminazione di tre differenti approcci musicali: il jazz – che il compositore fu fra i primi a sdoganare al cinema con *L'uomo dal braccio d'oro* (The Man with the Golden Arm, 1955) – le

sonorità funky inaugurate dalle celebri musiche di Lalo Schifrin per *Bullit* (id., 1968) e uno stile spavalidamente sinfonico o, più propriamente, bandistico.

La normale compagine orchestrale si arricchisce di tutto l'armamentario strumentale tipico del genere: dalla chitarra elettrica all'organetto, dal sassofono al basso, passando per un nutrito assortimento di percussioni (bongo, marimba, batteria...).

Il tema principale è quello dedicato al protagonista McQ: un avvincente inciso in levare esposto dal flauto elettrico nel brano d'apertura, "In Seattle". Sovrapposto ad una base ritmica fortemente accentata, questo tema dà il meglio di sé nelle numerose sequenze d'azione ("Dirty Laundry", "Sea Chase"), autentici pezzi di bravura del compositore e della sua orchestra.

Alessio Coatto



Artisti Vari Mona Lisa Smile (id. – 2003)

Epic – Sony Music 515036 2

15 brani (14 canzoni e 1 di commento)

Durata totale: 48'19"

Il premio Oscar Julia Roberts nell'America degli anni '50 in un 'attimo fuggente' tutto al femminile, diretto dal regista di *Quattro matrimoni e un funerale* Mike Newell. I nomi più prestigiosi del panorama canoro odierno sono stati chiamati a commentare le traversie della Roberts, insegnante di storia dell'arte, in un college di sole donne: Seal, Tori Amos (la sola ad interpretare due canzoni, dato che recita la parte di una cantante nella pellicola), Celine Dion, Macy Gray, Elton John, Lisa Stansfield, Chris Isaak, Alison Krauss, Kelly Rowland, Mandy Moore e Barbra Streisand, per la prima volta insieme in un unico CD.

Grandi cantanti di oggi per celebri e indimenticabili canzoni che hanno segnato un'epoca: gli anni '50. "Mona Lisa" interpretata da Seal, "Besame mucho" da Isaak, "What'll I Do" dalla Krauss e "I've Got the World on a String" dalla Stansfield. Per non parlare della memorabile

performance della Streisand in "Smile", celebre melodia scritta da Charlie Chaplin per *Tempi moderni*. L'unica canzone originale, che è divenuta il singolo di lancio del film, è quella scritta ed eseguita da Elton John, "The Heart of Every Girl": un brano soul spumeggiante nella migliore tradizione dell'eterno reuccio del pop inglese!

Ad eccezione di "Smile" della Streisand, arrangiata e diretta da Jeremy Lubbock, tutte le canzoni sono prodotte e supervisionate da Trevor Horn, presente nell'album, insieme alla sua orchestra, con le due canzoni corali swingate "Istanbul (Not Constantinople)" e "Sh boom (Life Could Be a Dream)". Purtroppo, il solo brano tratto dalla colonna sonora originale composta da Rachel Portman, "Suite", dalle atmosfere rarefatte e delicate, ricorda troppo da vicino il tema principale del film *Le regole della casa del sidro*, della stessa compositrice.

Massimo Privitera



Pivio & Aldo De Scalzi Per Sempre (2003)

CAM Original Soundtracks – Creuza
CAM 513816-2

17 brani – Durata totale: 40'40"

Un uomo, Giancarlo Giannini. Una donna fatale, Francesca Neri. E una passione tortuosa, ossessionante, funesta.

I prolifici Pivio e Aldo De Scalzi affrontano la composizione puntando sui difficili stilemi del tango e sulla caratterizzazione di una melodia incisiva, da sempre punto di forza e prima espressione del talento del duo genovese.

Il percorso scelto è forse quello più semplice e convenzionale; il tema musicale centrale è proposto e declinato in diverse versioni, affidando il canto ora all'assolutezza della timbrica pianistica, ora alla melanconia del clarino, con una bellissima variazione per chitarra nel "Ricordo di Sara".

La melodia, morbida e suadente, è il fulcro attorno al quale ruotano cellule sonore di

diversa matrice, da quella etnico-mediterranea in "Ballo assassino" (reminiscenze 'trascendentali'), al folklore gitano di "Puncha puncha", alla tradizione argentina di "Tango sul mare": non siamo a Buenos Aires, ma il risultato è brioso e godibile.

Da notare l'uso ricercato e gradevole degli armonici ne "I dettagli". L'impressione sonora, però, appare a tratti leggermente priva di corpo e disomogenea, se non prolissa; probabilmente la partitura avrebbe meritato una ulteriore raffinazione.

Ci troviamo comunque di fronte ad una colonna sonora che di sicuro contribuisce a palesare le doti melodiche dei due musicisti, confermandoli come uno dei casi più interessanti del ristretto panorama cinematografico italiano attuale.

Fabrizio Campanelli



Cantando dietro i paraventi

Dopo *Il mestiere delle armi* (2000) il regista bergamasco Ermanno Olmi prosegue il discorso sulla guerra (e sulla pace) con una favola esotica di rara bellezza visiva. La riflessione su un mondo violento che prende coscienza della sua ferocia distruttiva lascia il posto alla consapevolezza della grande dignità e responsabilità di un gesto gentile e delle sue conseguenze.

Le incertezze e le inquietudini che la guerra suscita e a cui l'uomo non sa rispondere, nonché le istituzioni ingannevoli e manipolatrici, vengono risolte nell'apologo finale: "se accetti un gesto gentile, devi deporre la spada". È l'eroismo del perdono e l'esaltazione della pace, soprattutto attraverso la figura femminile in cui Olmi ripone la conoscenza del vero valore della vita e la sua difesa, anche attraverso la resa. Alla fine sono così proprio le donne "a rallegrare il giorno, cantando dietro i paraventi" (verso del 1810 del poeta cinese Yuentsze Yunglun).

Ambientato nella Cina di fine '700, le vicende della piratessa Ching (impersonata dalla carismatica e sensuale Jun Ichikawa), giovane vedova divisa tra sete di vendetta e desiderio di pace, sono rappresentate tramite un mix di favola onirica e storia esotica, un alternarsi di finzione teatrale e realtà sviluppata dalla magnificenza cinematografica.

Il narratore è un insolito Bud Spencer che, nelle vesti di attore teatrale e capitano portoghese, ci conduce in questo viaggio straordinariamente suggestivo, in bilico tra realtà e fantasia, grazie anche alle scenografie della fumeria d'oppio-casa chiusa (stile *C'era una volta in America*), dove ha inizio il film.

Piuttosto che alle parole, usate con oculatezza e parsimonia, lo svolgimento della storia è affidato alla poesia e alla bellezza delle immagini e delle scene, che ricordano il Kurosawa di *Dreams-Sogni*. Altrettanto fondamentale è il ruolo rivestito dalla musica, che ha il compito di

rivelare allo spettatore le tensioni emotive di un'opera nella quale l'introspezione ha la meglio sull'azione. E' sì un film sui pirati, ma i classici assalti, arrembaggi e duelli con la spada sono messi al bando a favore di un ritmo lento e meditativo. Quindi tutto l'opposto, anche sul piano musicale, del blockbuster *La maledizione della prima luna*, una delle ultime rivisitazioni del genere.

La colonna sonora è firmata da Han Yong, compositore cinese residente dal 1987 a New York, e tra i più promettenti dell'ultima generazione. Autore di composizioni per grandi eventi americani, musiche per il teatro e lavori per orchestra, quali il *Concerto per Violino* del 1982, è stato apprezzato sia dalla critica cinese che da quella americana. La collaborazione nel *Mestiere delle armi* tra Olmi e il Maestro Fabio Vacchi si limita qui ad un solo brano per soprano ("In Pace, In Canto") che chiude magnificamente il CD: un pezzo molto elegante e raffinato registrato con l'Orchestra dell'Università degli Studi di Milano.

L'intuizione di Olmi si rivela comunque felicissima: lo score di Yong ci immerge al meglio nelle atmosfere e nei profumi della lontana Cina, e accompagna non solo le vicende, ma anche i suoni della natura. Il brano "Battle" ne è un ottimo esempio: Yong sottolinea i lampi nella notte con la musica in splendido sincrono con i colpi di cannone. E le combinazioni musica-immagine sono molteplici lungo tutto il film, proprio a causa della citata scelta narrativa di Olmi. Yong conferma la sua abilità con brani molto suggestivi che conducono l'ascoltatore verso l'abbandono e il sogno, seguendo il ritmo disteso del film. Non si tratta di musica dall'ampio respiro orchestrale, se non in pochissimi momenti (anche solenni, dove si fanno notare i fiati); viene privilegiata invece l'intimità dell'espressione, riducendo al minimo il materiale sonoro, dando importanza alle variazioni di ritmo e alle pause, mettendo in primo piano l'interazione degli strumenti, tra cui i

caratteristici violino, flauto e arpa cinesi.

Di notevole spessore compositivo è la *title track*, così come "Telling Tales" dove un delicato pianoforte si fonde in un duetto onirico con uno stupendo violino cinese. Il flauto cinese ricorre spesso con la sua dolcezza e sensibilità, come in "Fleeing from a Calamity" accompagnato da una breve melodia accennata dagli archi.

Tutti i brani sono magistralmente interpretati dall'Orchestra Sinfonica di Londra diretta per l'occasione dal M° Gianfranco Plenizio, pianista e compositore con molte musiche per film al suo attivo (può vantare collaborazioni con cineasti quali Geremi, Wilder, Monicelli, Fellini e Comencini). La sorpresa finale è una breve traccia fantasma con flauto cinese, rullo di tamburi e piatti che offre un ultimo ricordo della particolare esperienza musicale appena vissuta.

In definitiva quindi un disco non immediatamente godibile per le sue caratteristiche, ma che si scopre al meglio in tutte le sue sfaccettature ad ogni ascolto successivo, svelandosi in tutta la sua bellezza e suggestione onirica.

Stefano Sorice



Han Yong

Cantando dietro i paraventi (2003)

CAM 514749-2

14 brani + 1 bonus track

Durata totale: 50'02"

Cantando dietro i Paraventi – Vol. 2

Chiariamo subito: non esiste questo fantomatico "Vol. 2". Ci sembra però doveroso menzionare tutta la musica utilizzata da Olmi e Yong nel film. Infatti ad affiancare la partitura del maestro cinese ci sono brani classici di Stravinsky, Berlioz e Ravel, amici e compagni tanto cari ad Olmi. In più, su consiglio di Yong, un po' di musica popolare cinese della tradizione classica.

Igor Stravinsky
L'OISEAU DE FEU Suite:
"Berceuse" e "Finale"

Hector Berlioz
TRISTIA op. 18:
La Mort d'Ophélie:
"Après d'un torrent"
Marche funèbre pour la dernière scène d' "Hamlet"

SYMPHONIE FANTASTIQUE
op. 14: Songe d'une nuit du Sabbat "Larghetto", "Allegro", "Dies irae", "Ronde du Sabbat"

Maurice Ravel
L'ENFANT ET LE SORCILLÈGES:
"Oh! Ma tête!",
"Musique d'insectes, de rainettes, etc",
"Danse des rainettes"

"Passage I"
Danny Becher

"The ruins of Tholing"
Clive Bell & Max Reed

"Sai Ma (Horse Races)"
traditional - Chen Dacan

"The Yao's Dance"
Liu Tieshan –
Mao Yuan

Canzoni popolari cinesi
"Opera",
"Jasmine",
"Flowers",
"Love Songs"

da:
"Concerto Classico Cinese
CENTO ANNI:
Le canzoni tradizionali più famose"

Cult Corner



Marco Werba Il diario di un prete

Hexacord SP-02

13 brani – Durata totale: 27'40"

Il Maestro Marco Werba - autore tra l'altro delle soundtracks di *Il conte di Melissa* e *A Dio piacendo*, nonché insignito nel 1989 del premio Colonna Sonora (Opera Prima), istituito dall'Ente dello Spettacolo, per le musiche del film *Zoo* di Cristina Comencini - ha composto, strumentato e diretto la struggente colonna sonora di questa pellicola drammatica. Le storie parallele del sacerdote Don Pasquale Uva e del professore Giovanni Race si rispecchiano anche nella rappresentazione musicale: classica per il primo, originale per il secondo.

J. S. Bach e la vita del prete attraverso le ottime esecuzioni all'organo Callido del Maestro Adrian Vasilache della "Sonata BWV 721", "Sonata BWV 768 Sei gergusst Jesu gutig", "Sonata BWV 639 Ich ruf zudir herr Jesu Christ" e "Sonata BWV 853 Preludio in Mib", più il memorabile "Largo dal concerto per oboe e orchestra" (toccante performance al pianoforte di

Vasilache), sempre di Bach e B. Marcello.

Marco Werba accompagna la vita del professor Race con il "Tema di Giovanni Race" (al pianoforte solista, lo stesso compositore) che ritorna con diverse variazioni lungo tutto l'album: i commoventi "Titoli di testa", dove primeggia il violoncello solista di Sonia Romano e l'esecuzione dell'Orchestra da Camera di Roma, il sospeso "La chiesa/L'ingresso" in cui si fanno notare il violoncello e il violino solista di Antonio Pellegrino e il tormentoso assolo di pianoforte del regista della pellicola, Marco Cercaci, nel brano "Giovanni Race".

Una menzione a parte merita il breve pezzo (circa un minuto) dal titolo "Suor Maria": il malinconico incontro di un pianoforte e di un flauto. Un'ottima prova quella del Maestro Werba, che si conferma una delle voci più interessanti nel panorama della musica da film italiana.

Massimo Privitera



AA. VV. Cinevox: the history of the soundtrack (2003)

Cinevox CD MDF 346

Disco 1: 14 brani – Durata totale: 44'36"

Disco 2: 13 brani – Durata totale: 36'23"

Disco 3: 12 brani – Durata totale: 46'42"

Disco 4: 16 brani – Durata totale: 38'46"

La grande storia delle colonne sonore della Golden Age italiana su quattro CD. Più precisamente, la storia delle indimenticabili musiche da film prodotte e distribuite da una gloriosa casa discografica italiana come la Cinevox.

Quattro volumi per altrettanti generi cinematografici: sul primo CD l'horror, sul secondo la commedia, sul terzo i polizieschi e sul quarto il western. 25 compositori, 55 brani, 53 film (per un totale di circa tre ore di musica) che hanno lasciato un'impronta indelebile nel panorama, non solo italiano, delle Original Soundtracks.

Sono presenti i nomi più illustri: Morricone, Ortolani, Cipriani, Rota, Donaggio, Piccioni, Piovani, i Goblin, Rustichelli, Umiliani e Lavagnino, ma anche Boswell, Martelli, Ferrio, tra gli altri. Colonne Sonore più o meno note,

in gran parte legate a pellicole di serie B, come il brano "7 note in nero" (dal film omonimo), composto dal famoso trio Bixio-Frizzi-Tempera, amatissimo dal regista pulp Tarantino, che lo ha inserito, riarrangiato da The RZA col titolo "Ode to Oren Ishii", nel film e nel CD di *Kill Bill Volume 1*.

Musiche divenute dei veri e propri brani cult: "La ballata di Fantozzi" (Bixio-Frizzi-Tempera) dal primo *Fantozzi*, "Devil Tango" (Lurie) da *Il piccolo diavolo*, "Profondo rosso" (Goblin), "Un sacco bello" (Morricone) dalle pellicole omonime, "Mesa verde" (Morricone) da *Giù la testa*.

Colonne sonore che vale la pena di riscoprire, spesso migliori dei film per i quali erano scritte, ma ugualmente patrimonio dei nostri sogni di cinefili.

Massimo Privitera



Gino Marinuzzi Jr. Terrore nello spazio (1965)

Digitmovies CDDM007

21 brani – Durata totale: 32'42"

Realizzato nel 1965 da Mario Bava, *Terrore nello spazio* è diventato un piccolo classico del cinema di fantascienza. Non è il migliore film del maestro del brivido pre-argentiano; si preferiscono di solito due capolavori del cinema gotico italiano, *La maschera del demonio* (con la velenosa e sensuale Barbara Steele, l'unico mito al femminile del cinema horror) e *I tre volti della paura* (con Boris Karloff, un'altra leggenda).

Pare che *Alien* di Ridley Scott sia nato da *Terrore nello spazio*: l'idea dello scheletro mostruoso, ultimo relitto di una razza di giganti, trovato nella carcassa di un vascello spaziale, è una scena e un'immagine che appartiene ad ambedue i film. Il film di Mario Bava fa pensare molto ai film americani di fantascienza come *Il pianeta proibito*, o altre

storie di marziani.

Tratta dai master tapes originali della Cinevox Records, la colonna sonora di *Terrore nello spazio* è stata restaurata in digitale. Questo CD presenta tutte le note incluse nel film, spalmate su 21 brani (alcuni cortissimi, come "A Young, Primitive World", che dura solo 38 secondi).

Il compositore di musica contemporanea Gino Marinuzzi Jr. ha scritto una partitura per orchestra che ha come punto di riferimento Igor Stravinskij, alternando temi sinfonici drammatici ad altri di musica elettronica che sembrano essere degne espressioni dell'inquietante pianeta Aura.

Gabrielle Lucantonio



Le verità nascoste (parte II)

I rumori che ascoltiamo nei film sono proprio quello che pensiamo? Andiamo alla scoperta di tutti quei suoni che compongono la parte non musicale delle colonne sonore e i principi secondo cui vengono creati, nella terza parte del dossier "Cinema da ascoltare"...

di Fabrizio Campanelli

L'uomo ha scoperto la natura solo dopo averla distrutta, sostiene Mc Luhan. E come Schafer estende il concetto al paesaggio sonoro naturale, anche noi possiamo attuare un parallelismo con l'irrealità cinematografica: solo con l'assenza di un solo elemento ci rendiamo conto dell'importanza di tutto il sistema sonoro filmico non musicale, costruito con arti e meticolosità di cui pochi sono a conoscenza.

Il nostro ambiente è tutto tranne che silenzioso. E' sempre stato costituito da rumori di diversa natura, dovuti alla geografia o al clima: acqua, vento, foreste, insetti, uccelli, animali e molti dei suoni che oggi ci circondano si sono solo modificati in funzione dello sviluppo umano, culturale, tecnologico e sociale. Alcuni di questi, le **toniche**, diventano vere e proprie abitudini di ascolto, sebbene a causa del **sovra-ascolto**, non siano percepite coscientemente.

E poiché il valore di alcuni suoni è archetipico, profondamente impresso nell'animo delle persone, la loro riproposizione nella produzione dell'audiovisivo si ripercuoterà sullo spettatore a livello percettivo ed emotivo. I cosiddetti **segnali** concorrono allo stesso effetto, ma sono suoni in primo piano, ascoltati consapevolmente. In questo senso ogni suono può diventare segnale, o figura, mutuando il termine dalla percezione visiva. Ma applichiamo queste prime tracce d'analisi al film *Magnolia* di P. T. Anderson. Alla fine della pellicola l'ex ragazzo prodigo del quiz, interpretato dal bravo William Macy, ripone in cassaforte i soldi precedentemente rubati. Siamo negli ambienti più interni di un grosso edificio (DVD cap. 12, 170m 43s), ma, nonostante questo, se focalizziamo l'attenzione sul rumore di fondo, udiamo chiaramente dei cinguettii di uccelli, suoni che atavicamente denotano la quiete dopo la tempesta. Questa è la sensazione che il regista ha voluto infondere nello spettatore in quel momento, senza che questi vi prestasse attenzione.

Facciamo un salto indietro nello stesso film e andiamo in un angolo degli studi televisivi dove si produce un gioco a quiz (DVD cap. 6, 81m 06s). Il presentatore, Jimmy Gator (P. B. Hall) in un momento di pausa, è appartato con la sua assistente. In questo momento il rumore di fondo cambia e cresce notevolmente: è un suono sordo, continuo, come di un cupo condizionatore, che predispone ad

una sensazione di inquietudine, di minaccia. Di lì a poco, su questo sfondo sonoro, Gator rivelerà di essere afflitto da una gravissima malattia. Passiamo ad *American Beauty* di Sam Mendes. Attorno al minuto 86 compare la pioggia. E' un elemento tipico per isolare psicologicamente la scena, per donare una sensazione più intima, raccolta, al contempo più universale. Lo spazio protetto dall'acqua è lo spazio finalmente al sicuro da qualsiasi minaccia e in questo nuovo microcosmo la dimensione temporale si modifica, gli eventi hanno una nuova e più alta valenza. La pioggia cresce e con essa il suo fragore, all'esterno come all'interno, con

campo possono svolgere un ruolo **attivo**, nel caso dei suoni **acusmatici** (che si odono senza che si veda la causa che li ha generati): oggetti e personaggi vengono annunciati dal sonoro e fatti entrare in campo successivamente (accavallamento). Creano curiosità e tensione emotiva. E' il caso della voce della madre di *Psyco* (ci interroghiamo su come sia) o di molti rumori dei film horror.

Ora che abbiamo identificato e messo un po' più in luce lo sfondo sonoro, concentriamoci sul segnale o **figura**. Secondo la psicologia della Gestalt l'ascoltatore presta attenzione a un flusso sonoro alla volta; ciò non significa che non vi possano essere altri piani sonori o



Kevin Spacey e Mena Suvari in *American Beauty*

l'approssimarsi della fine dell'ultimo giorno di vita del protagonista Lester Burnham (un grande Kevin Spacey) e diventa frastornante nel drammatico incontro nel garage col rigido colonnello Fitts (DVD cap. 24, 95m 12s) per mano del quale, di lì a poco, lo stesso Lester verrà assassinato.

L'importanza dei rumori di fondo, però, non si esaurisce qui. Essi possono costituire, in una concezione di **fuori campo passivo**, dei veri e propri elementi scenografici. Anche se assente nel campo visivo dell'inquadratura, si può comunicare la presenza di una porta solo sentendo il suono della sua chiusura. O si può ricostruire l'ambiente di una stazione ferroviaria solo posizionando su un piano sonoro di sfondo i rumori tipici che la caratterizzano. Addirittura i suoni fuori

che non verranno colti, ma che egli rivolge la sua attenzione 'vigile' solo su uno di essi. Evidentemente nell'ambito cinematografico lo spettatore sarà indotto a rivolgere la sua attenzione a tutti quegli elementi sonori che saranno attinenti alla narrazione, tipicamente il parlato (al cinema inchiodato fermamente al canale centrale e sovra-enfaticizzato per assicurare, sopra ogni altra cosa, l'intelligibilità del dialogo) e i rumori in primo piano. A livello percettivo, però, avranno la stessa importanza.

Gli attori parleranno, si muoveranno nella scena, interagiranno col proprio corpo e con l'ambiente circostante, generando un determinato flusso di rumori, la maggior parte del quale – in parecchi casi, la totalità – sarà costruito o ricostruito ex-novo in studio, in sede di

Tom Cruise e Samantha Morton in *Minority Report*

foley (rumoristica) e di **sound design** (pensiamo a tutti i rumori dei dinosauri di *Jurassic Park*: chi scrive dubita che qualcuno abbia mai potuto pre-registrarli...). Qui entra in gioco la distinzione a noi tanto cara fra verità e verosimiglianza della finzione. Il cervello non riesce a distinguere perfettamente due suoni dalle caratteristiche fisiche non identiche, ma simili. Se registrato e riascoltato, il rumore di un banale macinacaffè elettrico può non essere riconosciuto come tale e anzi può apparire diverso, 'spaventoso', così come il rumore di una teiera che bolle è simile a quello di un serpente che attacca. E' molto probabile che, opportunamente sincronizzato agli scatti del serpente, risulterà molto più efficace e verosimile il rumore della teiera che non la registrazione microfónica del soffio reale dell'animale.

Di esempi ce ne sono molti altri. Prendiamo i rumori che producono i pugni e i calci nelle scene di lotta: sono manifestamente esasperati rispetto alla realtà. Il cervello riceve una sorta di sensazione tattile attraverso l'udito, in particolare nella gamma delle basse frequenze, quelle più solide, sorde, dalla lunghezza d'onda più lunga. Queste stesse frequenze dominano la rappresentazione acustica dei colpi inferti dagli avversari di una lotta, perché trasferiscono la violenza dell'impatto dalla dimensione tattile a quella sonora. L'«eletto» di *Matrix*, nei combattimenti corpo a corpo, infligge dei veri e propri colpi di cannone...

Cerchiamo quindi di inquadrare ora le forme d'ascolto e di astrarle momentaneamente, riprendendo il pensiero di Chion e descrivendo due categorie in particolare.

Iniziamo con l'**ascolto causale**, ovvero il modo con cui tentiamo di individuare e assegnare a elementi determinati la causa degli eventi sonori. Nel flusso audiovisivo si sceglie deliberatamente cosa porre in risalto,

poiché è proprio la concatenazione di questi oggetti visivi e cause sonore che contribuisce alla narrazione. Sottolineare in una scena il rumore della pelle di una poltrona mentre due ragazzi si scambiano effusioni, contribuisce a infondere un senso di calore. Nei film di fantascienza i rumori che si odono sono ovviamente inventati, tramite giustapposizione di suoni reali, pre-registrati e manipolati, o tramite la sintesi artificiale: il suono delle macchine amplificato e moltiplicato nelle sorgenti costituisce il materiale identificativo di ogni visione futuristica.

Il film *Minority Report* di Spielberg è un vero e proprio paradiso di suoni artificiali! Laser, scanner, visualizzatori olografici, hanno tutti una geniale contropartita sonora. Andiamo nell'appartamento di Anderton (Tom Cruise) mentre assume droga da un piccolo apparecchio erogatore. Il precipitare del composto (DVD cap. 3, 19m 03s) è descritto da un suono plastico, forte e breve. Anche qui abbiamo una sorta di percezione tattile della capsula che contiene lo stupefacente solo grazie alla creatività dei designer sonori. E' un caso in cui emerge con chiarezza quanto i rumori veicolino implicitamente degli **indizi materializzanti**, che, giocando con la nostra percezione, tratteggiano immediatamente tutta una serie d'informazioni sulle caratteristiche materiali dell'oggetto che causa quel suono. Non capiamo dall'immagine che l'erogatore è plastico, lo intuiamo dal sonoro. Non sappiamo di quali materiali sia costituito il tempio dei 'pre-cognitivi', lo evinciamo dal tipo di riverbero che avvolge le voci dei protagonisti (DVD cap. 5, 25m 32s): il timbro e la durata della riverberazione indicano un materiale freddo, probabilmente una lega metallica. E curiosamente, se prestiamo attenzione, notiamo che il tempo di decadimento delle riflessioni è eccezionalmente lungo per un luogo di quella grandezza. Questo perché quel tipo di riverbero ha un'altra funzione fondamentale: quella di conferire un'aura di sacralità al luogo, facendo ripescare dalla nostra memoria quelle impressioni sonore che abbiamo ricevuto o riceviamo all'interno di una chiesa. Non a caso l'ambiente in cui giacciono i prodigiosi 'pre-cognitivi' viene chiamato 'tempio'.

Abbiamo introdotto quindi un altro aspetto, quello del significato dei suoni, che ci introduce direttamente alla seconda categoria d'ascolto: l'**ascolto semantico**, secondo il quale attribuiamo un senso ai rumori che costituiscono il flusso audiovisivo. E' l'ascolto dei fondi che abbiamo analizzato prima, è quello dell'inflessione del tono di una voce, è l'attribuire un significato al significante sonoro. In molti film capita di assistere a conversazioni telefoniche del protagonista.

I suoni della tastiera indicano chiaramente il senso dell'azione dell'attore: sta componendo il numero. Sentiamo poi la voce dell'interlocutore filtrata: il fatto che sia costituita solo da una ristretta banda di frequenze medie ci indica che la voce proviene dall'altro capo del telefono e capiamo che la comunicazione è terminata quando improvvisamente sentiamo un tono lungo, assolutamente fittizio.

Possiamo estendere l'analisi dei significati dei rumori fino a giungere a quei miti e simboli che possono sorgere in ogni dove, perché generati dall'inconscio umano, ovvero agli archetipi di Jung. Schafer afferma che "di tutti i suoni, quello dell'acqua, l'elemento da cui ha avuto origine la vita, possiede la simbologia più splendida...il mare è sempre stato – nella letteratura, nei miti e nell'arte – uno dei simboli originari dell'uomo. Per la sua presenza incessante, è il simbolo dell'eternità; per le sue maree, per il flusso e il riflusso delle onde, è il simbolo del cambiamento". Non a caso questo simbolismo lo ritroviamo perfettamente in un capolavoro di Alfred Hitchcock, musicato da uno strepitoso Herrmann: *Vertigo* (La donna che visse due volte). E' davanti al mare che James Stewart e Kim Novak sono travolti dalla passione ed è proprio dal vigoroso frangere dei flutti sulla scogliera che il loro bacio è acusticamente, ancor più che visivamente, sottolineato (DVD cap. 16, 62m 30s). In ultimo, una precisazione. In questa breve disamina abbiamo utilizzato indistintamente i termini 'suono' e 'rumore' per indicare gli eventi sonori nella finzione cinematografica e lo abbiamo fatto non a caso, ma con coscienza, visto che il confine che li separa è labile e soggettivo, perché, al di là di ogni possibile definizione fisica o estetica, a ben vedere, ogni suono (inteso come vibrazione periodica) possiede nel proprio attacco una componente di rumore (vibrazione non periodica).

Ma questa, in fondo, è un'altra storia...

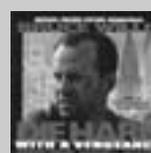
Kim Novak 'doppia' e James Stewart in *Vertigo*



Filmografia essenziale di Michael Kamen

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra (New York, 15 aprile 1948 - 18 novembre 2003)

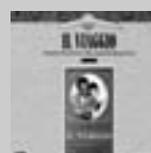
Anno	Titolo originale (Titolo italiano)	Regista
1976	The Next Man (Il prossimo uomo)	Richard C. Sarafian
1983	The Dead Zone (La zona morta)	David Cronenberg
1984	Brazil (id.)	Terry Gilliam
1985	Amazing Stories; ep. "Mirror Mirror" (Storie incredibili - serie TV)	Martin Scorsese
1986	Highlander (Highlander, l'ultimo immortale)	Russell Mulcahy
1987	Lethal Weapon (Arma letale)	Richard Donner
1987	Someone to Watch Over Me (Chi protegge il testimone)	Ridley Scott
1988	Die Hard (Trappola di cristallo)	John McTiernan
1989	Licence to Kill (007 - Vendetta privata)	John Glen
1989	Lethal Weapon 2 (Arma letale 2)	Richard Donner
1989	The Adventures of Baron Munchausen (Le avventure del Barone di Munchausen)	Terry Gilliam
1990	Die Hard 2: Die Harder (58 minuti per morire)	Renny Harlin
1990	Robin Hood, Prince of Thieves (Robin Hood, il principe dei ladri)	Kevin Reynolds
1991	Hudson Hawk (Hudson Hawk, il mago del furto)	Michael Lehmann
1991	The Last Boy Scout (L'ultimo boy scout)	Tony Scott
1992	Lethal Weapon 3 (Arma letale 3)	Richard Donner
1993	The Three Musketeers (I tre moschettieri)	Stephen Herek
1993	Last Action Hero (Last Action Hero - L'ultimo grande eroe)	John McTiernan
1995	Mr Holland's Opus (Goodbye, Mr. Holland)	Stephen Herek
1995	Don Juan De Marco (Don Juan De Marco maestro d'amore)	Jeremy Leven
1995	Die Hard With a Vengeance (Die Hard - Duri a morire)	John McTiernan
1997	The Winter Guest (L'ospite d'inverno)	Alan Rickman
1997	101 Dalmatians (La carica dei 101)	Stephen Herek
1998	Lethal Weapon 4 (Arma letale 4)	Richard Donner
1998	What Dreams May Come (Al di là dei sogni)	Vincent Ward
1999	The Iron Giant (Il gigante di ferro)	Brad Bird
2000	The X-Men (X-Men)	Bryan Singer
2000	Frequency (Frequency - Il futuro è in ascolto)	Gregory Hoblit
2001	Band of Brothers (Band of Brothers - Fratelli al fronte - serie TV)	Vari
2003	Open Range (id.)	Kevin Costner



Filmografia essenziale di Manuel De Sica

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra (Roma, 24 novembre 1949)

Anno	Titolo originale (Titolo italiano)	Regista
1968	Amanti	Vittorio De Sica
1969	Io e Dio	Pasquale Squitieri
1970	Il giardino dei Finzi Contini	Vittorio De Sica
1970	Le coppie (episodio "Il leone")	Vittorio De Sica, Mario Monicelli, Alberto Sordi
1971	I cavalieri di Malta (film TV)	Vittorio De Sica
1971	Cose di Cosa Nostra	Steno
1972	Camorra	Pasquale Squitieri
1972	Lo chiameremo Andrea	Vittorio De Sica
1972	Sette scialli di seta gialla	Sergio Pastore
1973	Una breve vacanza	Vittorio De Sica
1973	L'età di Cosimo De Medici (film TV)	Roberto Rossellini
1974	Il viaggio	Vittorio De Sica
1976	Folies bourgeoises (Pazzi borghesi)	Claude Chabrol
1980	Sunday lovers (I seduttori della domenica)	Bryan Forbes, Edouard Molinaro, Dino Risi, Gene Wilder
1985	Cuore (sceneggiato)	Luigi Comencini
1987	Soldati - 365 all'alba	Marco Risi
1988	Una botta di vita	Enrico Oldoini
1989	Ladri di saponette - Globo d'Oro	Maurizio Nichetti
1991	Volere volare	Guido Manuli & Maurizio Nichetti
1992	Al lupo al lupo - Nastro d'Argento	Carlo Verdone
1994	Dellamorte Dellamore	Michele Soavi
1996	Celluloide - David di Donatello	Carlo Lizzani
1996	Tre	Christian De Sica
1996	A spasso nel tempo	Carlo Vanzina
1997	A spasso nel tempo: l'avventura continua	Carlo Vanzina
1998	Un bugiardo in Paradiso	Enrico Oldoini
1998	Simpatici & antipatici	Christian De Sica
2002	Maria Josè, l'ultima regina (serie TV)	Carlo Lizzani
2002	Incompreso (film TV)	Enrico Oldoini



La rivista italiana sulla musica da film!



Per ordini e informazioni

www.colonnesonore.net

c/o Massimo Privitera • Tel. 347.4072349 • Fax 02.26681884 • Via Valvassori Peroni 55 int.2 - 20133 MILANO