

News • Recensioni • Reportage • Approfondimenti • Curiosità

COLONNE SONORE

IMMAGINI TRA LE NOTE

Anno II • Numero 5 • Marzo / Aprile 2004 • € 5,00

La Prima Rivista
Italiana sulla
Musica da Film



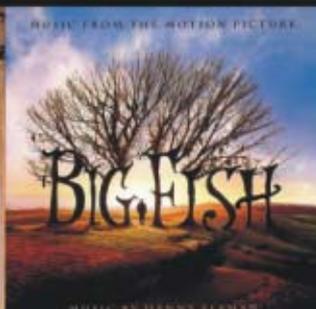
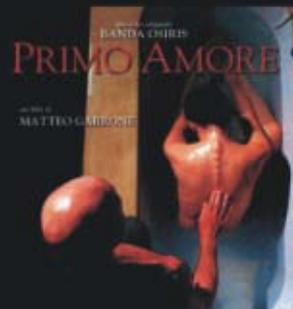
La Passione di Cristo

John Debney svela il lato musicale dell'evento cinematografico dell'anno

Carlo Rustichelli
Cinquant'anni di cinema

Banda Osiris
Trionfo a Berlino

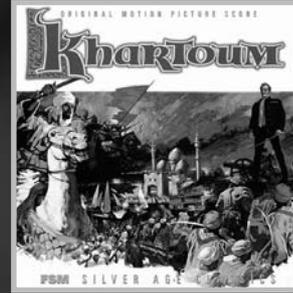
Fabio Liberatori
Verdone in musica



PI Speed In A.P. - D.L. 35/2003 (C.C.L. 27/02/04) art. 46) art. 10, 100/9 - Milano
©2003 Eagle Pictures

Le "Classic Soundtracks" di FSM su Compact Disc

\$19.95 USD più spese di spedizione



\$24.95 2-CD

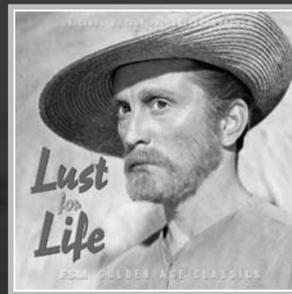
Jerry Goldsmith



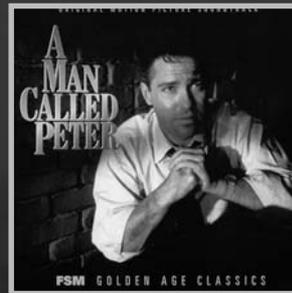
Bernard Herrmann



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 SCORE
MONTHLY™



In questo numero

Anno Secondo, Numero 5 • Marzo / Aprile 2004



- **Tutta l'Italia a tempo di musica** 4
di Anna Maria Asero



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



- **Carlo Rustichelli: un carpigiano all'inglese** 8
di Susanna Buffa



- **Un musicista per il cinema: recensione libro su Carlo Rustichelli** 9
di Pietro Rustichelli

- **Carlo Rustichelli, un carpigiano "d.o.c.": reportage del concerto di Carpi** 15
di Maurizio Caschetto

- **La passione secondo John Debney: intervista al compositore dell'ultimo film di Mel Gibson La passione di Cristo** 16
di Maurizio Caschetto

- **I giullari del terzo millennio: intervista alla Banda Osiris, vincitori dell'Orso d'Argento** 20
di Maurizio Caschetto, Massimo Privitera & Pietro Rustichelli

- **James Horner rides again: recensioni di The missing, Amore senza confini e La casa di sabbia e nebbia** 24
di Maurizio Caschetto

- **FictioNote: recensioni colonne sonore televisive** ... 27
di Massimo Privitera e Pietro Rustichelli

- **Il cinema di un musicista di frontiera: intervista a Fabio Liberatori su l'ultimo film di Carlo Verdone L'amore è eterno finché dura** 28
di Giuliano Tomassacci

- **Una finestra sul domani: lo stato dell'Arte made in USA** 32
di Gianni Bergamino

- **Insieme per caso: il backstage dell'evento bolognese all'ultimo Future Film Festival** 34
di Marco Spagnoli

- **Recensioni di CD vecchi e nuovi** 35

- **Mickeymousing, che passione!: quarta parte del dossier Cinema da ascoltare** 44
di Alessio Coatto

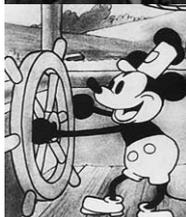
- **Filmografia essenziale di Carlo Rustichelli** 47

Le altre recensioni

- **Sedotta e abbandonata** 10
di Alessio Coatto
- **Signore e signori** 10
di Alessio Coatto
- **Alfredo Alfredo** 10
di Maurizio Caschetto
- **La gang del parigino** 11
di Maurizio Caschetto
- **Io, io, io...e gli altri** 11
di Massimo Privitera
- **La ragazza di Bube** 11
di Massimo Privitera
- **3 notti d'amore** 12
di Massimo Privitera
- **Mare matto** 12
di Massimo Privitera
- **L'uomo, l'orgoglio, la vendetta** .. 12
di Susanna Buffa
- **Carlo Rustichelli, ritratto di un autore** 13
di Pietro Rustichelli
- **La passione di Cristo** 19
di Maurizio Caschetto
- **L'imbalsamatore** 23
di Maurizio Caschetto
- **Primo amore** 23
di Massimo Privitera
- **Marcinelle** 27
di Massimo Privitera
- **Il bambino di Betlemme** 27
di Pietro Rustichelli
- **Le ali della vita** 27
di Massimo Privitera
- **Big fish** 35
di Maurizio Caschetto

- **L'ultimo samurai** 35
di Maurizio Caschetto
- **Ritorno a Cold Mountain** 35
di Fabrizio Campanelli
- **Mystic river** 35
di Maurizio Caschetto
- **Abbasso l'amore** 36
di Maurizio Caschetto
- **Calendar girls** 36
di Fabrizio Campanelli
- **In America** 36
di Massimo Privitera
- **The company** 36
di Massimo Privitera
- **La moglie di Frankenstein** 37
di Giuliano Tomassacci
- **Ultimatum alla terra** 37
di Giuliano Tomassacci
- **Dove osano le aquile & Operazione Crossbow** 37
di Alessio Coatto
- **Il covo dei contrabbandieri** 37
di Alessio Coatto
- **Focus** 38
di Pietro Rustichelli
- **Alexandria** 38
di Fabrizio Campanelli
- **La luz prodigiosa** 38
Alessandro Michelucci
- **Il cane e il suo generale** 38
di Stefano Sorice
- **Tutto può succedere** 39
di Massimo Privitera
- **Le divorce** 39
di Massimo Privitera

- **La giuria** 39
di Gianni Bergamino
- **Secret weapons over Normandy** 39
di Gianni Bergamino
- **Alias** 40
di Gianni Bergamino
- **Looney tunes: back in action** 40
di Gianni Bergamino
- **Jeepest Creepers 2** 40
di Gianni Bergamino
- **Peter Pan** 40
di Gianni Bergamino
- **Bollywood queen** 41
di Stefano Sorice
- **Anche se volessi lavorare che faccio?** 42
di Massimo Privitera
- **Mark il poliziotto** 42
di Stefano Sorice
- **Pirana paura** 42
di Gabrielle Lucantonio
- **La notte dei diavoli** 42
di Stefano Sorice
- **Un delitto poco comune** 43
di Gabrielle Lucantonio
- **L'anima gemella** 43
di Gabrielle Lucantonio
- **Maschera di cera** 43
di Alessio Coatto
- **Wizard of sound** 43
di Stefano Sorice



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.

Tutta l'Italia a tempo di musica

E' un'emozione scrivere sul numero cinque. Sì, siamo arrivati alla quinta uscita e, è proprio il caso di dirlo, la nostra avventura (editoriale) va avanti. Sicuramente il cammino è lungo, ma tutta la redazione vi assicura che per voi, cari lettori, abbiamo in serbo progetti e idee molto interessanti.

Nell'attesa di questi avvenimenti, abbiamo "sforato" quest'ultimo numero, a nostro avviso più che appassionante.

Se mi consentite una breve parentesi, desidero spendere qualche parola sul precedente numero, che è andato letteralmente a ruba. Non è rimasta neanche una copia, abbiamo fatto l'en plein di vendite. Una bella soddisfazione per noi tutti. Una ulteriore conferma che la nostra iniziativa editoriale sta piacendo sempre più.

Il richiamo de *Il signore degli anelli - il ritorno del re* è stato come quello di Circe per Ulisse, irresistibile. Un film che ha scatenato lunghissime file ai botteghini e ha sbancato tutti gli Oscar disponibili.

Anche in questo numero puntiamo su una pellicola, *La passione di Cristo*, di Mel Gibson, che ha infiammato gli animi. Almeno nei paesi dove è stata programmata (in Italia, mentre stiamo scrivendo, non è ancora uscita nelle sale cinematografiche), ha scatenato valanghe

di polemiche e discussioni. Focalizzeremo solo la musica di John Debney, analizzandola minuziosamente.

Altri argomenti di punta, di questo numero, sono la lunga monografia dedicata alla vita artistica del grande Maestro carpigiano Carlo Rustichelli, la vittoria dell'Orso d'Argento per la miglior colonna sonora del film *Primo amore* da parte della Banda Osiris, il sodalizio cinematografico tra Carlo Verdone e il compositore Fabio Liberatori.

Non mancheranno le sempre maggiori mini recensioni, alimento indispensabile per i divoratori di colonne sonore, che approfondiranno non solo le musiche dei film ma anche quelle delle fiction, sempre più in voga nei palinsesti televisivi.

Nella quarta parte del nostro dossier "Cinema da ascoltare" si parla di *mickeymousing*, quella tecnica che viene usata ogni qualvolta il compositore riproduce musicalmente una particolare azione o un rumore, in perfetta sincronia con le immagini, spiegata in maniera dettagliata.

A voi, cari lettori, questo eccezionale quinto numero (consentitemi questo ardire, ma ne siamo proprio soddisfatti).

Il Direttore



Anno Secondo, Numero 5
Marzo / Aprile 2004
Registrazione al tribunale di Milano
n.356 del 03/06/2003

Poste Italiane Spa
Spedizione in A.P. - DL. 353/2003
(Convertito in Legge 27/02/04 n° 46) art. 1
comma 1 DCB - Milano.

Abbonamento annuale per 6 numeri:
25.00 € + 3.00 € di spese postali

OttavaArte Edizioni
di Massimo Privitera
Via Wildt n.5 - 20131 MILANO
Tel. 347.4072349 - Fax 02.26681884
www.colonnesonore.net

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
Susanna Buffa
Fabrizio Campanelli
Gabrielle Lucantonio
Elio Lucantonio (Francia)
Alessandro Michelucci
Stefano Sorice
Marco Spagnoli
Giuliano Tomassacci

Un sentito ringraziamento a:
Lucas Kendall & Joe Sykoriak di "FSM"

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:
Sony Music® - Elektra/Warner® - Varèse Sarabande®
Radiofandango® - Eagle Pictures®

Dove trovate Colonne Sonore

la Feltrinelli

La rivista è reperibile o ordinabile
in tutte le librerie della catena nazionale
'la Feltrinelli' e nei seguenti punti vendita:

LOMBARDIA

CINEMA ANTEO - Libreria del Cinema - Via Milazzo 9 - MILANO
BLOODBUSTER SNC - Via P.Castaldi 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
MUSICARTE - Via Fabio Massimo, 35/37 - 00192 ROMA
SUPERNOVA RECORDS - Cinecittà Due - Via Palmiro Togliatti, 2 - 00175 ROMA

PUGLIA

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

SICILIA

'BROADWAY' LIBRERIA DELLO SPETTACOLO - Via Rosolino Pilo, 18 - 90139 PALERMO

Per ordini particolari, acquisti di copie singole o arretrate è sufficiente un bollettino di versamento su Conto Corrente Postale:

CCP N° 43457183 intestato: MASSIMO PRIVITERA - Via Wildt n.5 - 20131 MILANO
CAUSALE: RIVISTA "COLONNE SONORE"

indicando nel dettaglio la tipologia dell'ordine:

Copia singola numero attuale: 5€ - Copia singola arretrato* 10€ - Spese di spedizione 2€

* I numeri arretrati esauriti saranno inviati in copia cartacea digitale.



Notizie dal mondo della musica da film

NOVITA'

• DA PEE-WEE AL PC

Per gli amanti delle colonne sonore e dei videogiochi sono giunte delle notizie entusiasmanti su *Fable*, uno dei titoli più attesi del 2004, nato dal genio di Peter Molyneux e sviluppato dai Big Blue Box. La colonna sonora di *Fable* - che, per il mercato italiano, sarà interamente tradotta, sia nei dialoghi che nei testi a video - è stata affidata a Danny Elfman, celebre per i commenti musicali dei film di Tim Burton e la sigla d'apertura de *I Simpson*. Atteso per l'inizio dell'estate, *Fable* è un pionieristico gioco di ruolo e d'avventura in cui ogni azione del giocatore determina le sue abilità, l'aspetto fisico e la reputazione. Assoluta 'killer application', il gioco non potrà che trarre giovamento da una partitura epica e solenne come quelle che oggi giorno solo Elfman è capace di creare.

(Andrea Chirichelli)



Elfman

• TROY: L'ODISSEA DI GABRIEL YARED

Il compositore **Gabriel Yared** (Premio Oscar per la colonna sonora de *Il paziente inglese*), originariamente incaricato di comporre la partitura per il kolossal *La guerra di Troia* (Troy) diretto da Wolfgang Petersen e interpretato da Brad Pitt, Orlando Bloom e Peter O'Toole in uscita il prossimo maggio, è stato rimpiazzato da **James Horner**. La notizia è stata comunicata direttamente da Yared, che sul suo sito ufficiale ha pubblicato un lungo comunicato spiegando l'accaduto: Yared, dopo un anno di lavoro sulla partitura, è stato licenziato in seguito a commenti negativi sulla colonna sonora espressi dal pubblico campione invitato ad una proiezione preventiva della copia lavoro del film (i famigerati "test screenings"). Nel comunicato, il compositore lascia trapelare tutta la sua amarezza sulla vicenda, soprattutto perché si è trovato rimpiazzato nell'arco di 24 ore, senza possibilità di chiarimenti o recupero, nonostante regista e produzione fossero inizialmente entusiasti del suo lavoro. Yared aveva già registrato la partitura - una composizione per triplo coro, orchestra di 100 elementi, voci soliste e un set vastissimo di percussioni - lo scorso febbraio a Londra e viene definita da lui stesso come "la cosa migliore che abbia mai scritto". La trasparenza e la sincerità con le quali il compositore racconta l'accaduto fanno luce su una delle peggiori abitudini dell'industria hollywoodiana e sulla piaga del "rimpiazzo" - spesso a registrazione completata della partitura - dei compositori, che negli ultimi anni ha raggiunto livelli assurdi. Promettiamo di tornare sull'argomento con un articolo dedicato su uno dei prossimi numeri.



Yared

Potete leggere il comunicato di Gabriel Yared sul suo sito ufficiale:
www.gabrielyared.com

PREMI

• LA NOTTE DEL TRIONFO

Se tra di noi, membri della redazione di "Colonne Sonore", avessimo sondato le attese per la vittoria di Howard Shore nella corsa all'Oscar per la miglior partitura e per la miglior canzone del 2003, il risultato sarebbe stato scontato. È un po' banale cercare di stabilire precedenti, ma quasi d'istinto il pensiero ci riporta al premio consegnato nel 1977 a John Williams per *Guerre Stellari*. Se in quegli anni la straordinaria opera di Williams riuscì a rilanciare l'importanza dell'utilizzo nel cinema della grande musica sinfonica, con un impeto i cui effetti sono durati per molti lustri, viene istintivo augurarsi che oggi anche *Il ritorno del re* di Shore o, meglio ancora, l'imponente lavoro destinato all'intera trilogia de *Il Signore degli Anelli*, palesando una volta di più la valenza espressiva di un impianto melodico e sinfonico di ampio respiro, riesca a scuotere l'arte cinemusicale dal momento di ristagno creativo registrato negli ultimi anni.

La Redazione si rallegra dell'ultimo meritatissimo premio ricevuto da Shore, compositore per il quale abbiamo molto parteggiato negli scorsi numeri della nostra rivista.

Nella gioia che ci deriva per questo riconoscimento resta una traccia di rammarico per il premio che, con una concorrenza meno schiacciante, avrebbe verosimilmente ottenuto la delicata e sensibile partitura di Danny Elfman per *Big Fish*, senza dimenticare anche la freschezza del lavoro di Thomas Newman per *Alla ricerca di Nemo*.



Shore

CONCORSI

• CONCORSO "MUSICA ALLE IMMAGINI"

C'è tempo fino al 3 Maggio 2004 per iscriversi alla selezione di Colonne Sonore per Film del concorso "Musica alle Immagini" organizzato dalla Corbec di Plataci (Cosenza).

Tutte le informazioni e i bandi si possono trovare nell'apposita sezione del sito internet ufficiale:
www.corbec.it

CASE DISCOGRAFICHE: NUOVE INCISIONI E RIEDIZIONI DI GRANDI CLASSICI

a cura di Fabio D'Italia

Titolo originale	Titolo italiano / Note	Editore	Uscita
GATO BARBIERI Last Tango in Paris (ristampa)	Ultimo tango a Parigi	Varèse	11 maggio 2004
JOHN BARRY Dances With Wolves (edizione estesa)	Balla coi lupi (1990)	Sony	18 maggio 2004
The Chase (ristampa)	La caccia (1966)	Sony	18 maggio 2004
The John Barry Collection	edizione antologica	Columbia	18 maggio 2004
MARCO BELTRAMI Hellboy	id. (2004)	Varèse	disponibile
ELMER BERNSTEIN The Magnificent Seven (ristampa)	I magnifici sette (1960)	Varèse	disponibile
JIMMY BUFFETT Rancho Deluxe (ristampa)	Scandalo al ranch (1975)	Varèse	11 maggio 2004
DAVID BUTTOLPH Foxes of Harrow	La superba creola (1947)	Screen Archives	in preparazione
CARTER BURWELL The Alamo	Alamo (2004)	WEA	28 maggio 2004
FRANK CORDELL Khartoum + Mosquito squadron	id. (1966) – N/D	FSM	disponibile
ALEXANDER DESPLAT Girl With a Pearl Earring	La ragazza con l'orecchino di perla	Lions Gate	disponibile
GEORGES DELERUE A Walk With Love and Death	Di pari passo con l'amore e la morte	D. Cinemusique	giugno 2004
JERRY FIELDING Bring Me the Head of Alfredo Garcia + The Killer Elite	Voglio la testa di Garcia (1974) Killer Elite (1975)	Intrada	disponibile
RICHARD GIBBS Battlestar Galactica	N/D (remake serie TV anni '70)	La-La Land	disponibile
JERRY GOLDSMITH Basic Instinct (edizione estesa)	id.	Prometheus	in preparazione
The Great Train Robbery	1855: la prima grande rapina al treno	Varèse	in preparazione
Jerry Goldsmith at 20 th Century Fox (6 CD)	musiche per film prodotti dalla Fox	Varèse	disponibile
Timeline (commento musicale inedito)	id.	Varèse	in preparazione
BARRY GRAY Thunderbirds Vol. 2	Thunderbirds (serie TV)	Silva Screen	in preparazione
Space: 1999 Year One	Spazio: 1999 (serie TV; primo ciclo)	Silva Screen	in preparazione
JOE HARNELL The Bionic Woman	La donna bionica (serie TV)	Super Tracks	in preparazione
RICHARD HARTLEY The Lion in Winter	Il leone d'inverno (remake televisivo)	Varèse	11 maggio 2004
JAMES NEWTON HOWARD Hidalgo	Oceano di fuoco – Hidalgo (2004)	Hollywood	16 aprile 2004
MICHAEL KAMEN Open Range	Terra di confine (2004)	Warner	disponibile
FRED KARLIN Futureworld	Futureworld 2000 anni nel futuro (1976)	RMDU	in preparazione
The Ravagers	Gli sciacalli dell'anno 2000 (1979)	RMDU	in preparazione
HAROLD KLOSER The Day After Tomorrow	L'alba del giorno dopo (2003)	Varèse	18 maggio 2004
ERICH WOLFGANG KORNGOLD The Adventures of Robin Hood (DVD Audio)	La leggenda di Robin Hood (1938)	Marco Polo	disponibile
MICHEL LEGRAND The Thomas Crown Affair (ristampa)	Il caso Thomas Crown (1968)	Varèse	30 marzo 2004
HENRY MANCINI Midnight, Moonlight & Magic	antologia di 24 brani da film e serie TV	RCA/BMG	disponibile
The Thorn Birds (2 CD)	Uccelli di rovo (miniserie TV)	RCA/BMG	27 aprile 2004
The Ultimate Pink Panther	musiche da 6 film della Pantera Rosa	RCA/BMG	disponibile
VIC MIZZY The Ghost and Mr. Chicken	Sette giorni di fifa (1966)	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	Il carnevale dei ladri (1967)	Percepto	in preparazione
Vic Mizzy Suites & Themes Vol. 2	edizione antologica	Percepto	in preparazione
ANGELA MORLEY Watership Down	La collina dei conigli (1978)	Super Tracks	in preparazione



ALFRED NEWMAN			
The Black Swan	Il cigno nero (1942)	Screen Archives	disponibile
The Keys of the Kingdom (2 CD)	Le chiavi del paradiso (1944)	Screen Archives	in preparazione
The Prisoner of Zenda	Il prigioniero di Zenda (1952)	FSM	disponibile
Son of Fury	Il figlio della Furia (1942)	Screen Archives	in preparazione
DAVID NEWMAN			
The Brave Little Toaster	N/D	Percepto	in preparazione
JOEY NEWMAN			
Stealing Time	N/D	La-La Land	disponibile
BASIL POLEDOURIS			
Amerika	id. (miniserie TV)	Prometheus	in preparazione
TREVOR RABIN			
Texas Rangers	id. (2001)	Super Tracks	in preparazione
LAURENCE ROSENTHAL			
Logan's Run	La fuga di Logan (serie TV anni '70)	FSM	disponibile
MIKLOS ROZSA			
Diane (2 CD)	Diana la cortigiana (1956)	FSM	disponibile
Miklos Rozsa Conducts His Epic Film Scores	musiche per film storici	DRG	disponibile
LALO SCHIFRIN			
Dirty Harry (edizione integrale)	Ispettore Callaghan, il caso Scorpione è...	Aleph Records	in preparazione
JOHN SCOTT			
The People That Time Forgot	Gli uomini della terra dimenticata dal...	JOS Records	in preparazione
Shoot to Kill	Sulle tracce dell'assassino (1988)	JOS Records	in preparazione
EDWARD SHEARMUR			
Laws of Attraction	Le regole dell'attrazione (2003)	La-La Land	in preparazione
ALAN SILVESTRI			
Van Helsing	id.	Decca	4 maggio 2004
HERMAN STEIN			
This Island Earth	Cittadino dello spazio (1955)	MMM	in preparazione
MAX STEINER			
Battle Cry	Prima dell'uragano (1955)	Screen Archives	maggio 2004
BRIAN TYLER			
Godsend	id. (2003)	Varèse	27 aprile 2004
The Big Empty		La-La Land	in preparazione
Terror Tract		La-La Land	in preparazione
DIMITRI TIOMKIN			
The Big Sky	Il grande cielo (1952)	Screen Archives	in preparazione
The Essential Film Music Collection (4 CD)	antologia di 56 brani; 200' di musica	Silva Screen	21 giugno 2004
ROY WEBB			
Mighty Joe Young	Il re dell'Africa (1949)	MMM	in preparazione
JOHN WILLIAMS			
SpaceCamp	id. (1983)	Super Tracks	in preparazione
Harry Potter and the Prisoner of Azkaban	Harry Potter e il prigioniero di Azkaban	Warner Sunset	17 maggio 2004
CHRISTOPHER YOUNG			
The Tower		Intrada	disponibile
ARTISTI VARI			
Haunted Mansion	La casa stregata (2004)	WEA	disponibile
Kill Bill Vol. 2	Kill Bill - Volume 2 (2004)	WEA	disponibile
Laurel Canyon	id. (2004)	WEA	disponibile
The Longest Day (4 CD)	musiche per film di guerra (52 brani)	Silva Screen	maggio 2004
Scooby-Doo 2	Scooby-Doo 2: Mostri scatenati (2004)	WEA	disponibile



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@colonesonore.net

Carlo Rustichelli

Un carpigiano all'inglese

di Susanna Buffa



Rustichelli durante la tournée in Giappone nel '77

Raramente accade, nel mondo dello spettacolo, di imbattersi in personaggi dotati di gran talento e, al tempo stesso, di umanità, modestia, coscienza dei propri limiti, correttezza. È successo a chi scrive. I ripetuti incontri con il Maestro Carlo Rustichelli hanno, giorno dopo giorno, una domanda dopo l'altra, composto il variegato mosaico della sua personalità, mettendone in risalto le qualità umane e un modo di proporsi che ne ha condizionato fortemente la carriera e la qualità della produzione.

La musica di Carlo Rustichelli ha un valore, un peso nel nostro cinema che quella di altri compositori, più noti, più visibili, non potrà avere, non fosse che per l'aver attraversato cinquant'anni di cinema italiano giungendo incolume a toccare questo secolo.

Incolume, sì, nonostante le mille battaglie combattute con cineasti e produttori per l'affermazione di un equilibrio tra immagine e musica. Sta proprio in questo la difficoltà del

musicista di instaurare e mantenere un rapporto equilibrato con il regista il quale, in quanto autore del film, ha diritto di decidere arbitrariamente modalità e quantità degli interventi musicali in fase di missaggio. È nella capacità di gestire questi rapporti – spesso difficili, frustranti, talvolta più semplici e appaganti – la vera, grande forza dell'uomo e dell'artista.

Carlo Rustichelli si è dedicato con grande impegno a qualsiasi progetto. Mai respingendo alcuna proposta, mai negando la qualità del suo lavoro ai film in cui ha collaborato – che si trattasse di opere d'autore o di cinema di basso livello. La sua filmografia dice molto in proposito sebbene, scorrendo l'impressionante successione dei titoli, si sia portati a pensare a lui come ad un compositore poco selettivo circa le sue collaborazioni. In realtà egli ha imposto qualità anche a quei progetti filmici nei quali mancava, ha applicato musica d'alto contenuto artistico anche a pellicole che all'arte non hanno mai

aspirato. Servire il film ha spesso voluto significare, per Rustichelli, salvare il film: salvarlo da uno sviluppo narrativo scontato, dalla banalità, ma senza scordare che l'unico, vero autore del film rimane il regista. Giungere a questa conclusione, far proprio questo assunto fondamentale è qualcosa in cui molti altri compositori hanno fallito.

Di fronte a un numero imprecisato tra quattrocento e cinquecento colonne sonore realizzate è facile immaginare quale moltitudine di relazioni il musicista si sia trovato a intrecciare. La grande quantità di committenze, così diverse, unita al problema della competenza musicale dei cineasti deve aver dato filo da torcere al Nostro: "... Dovevo piacere a molti: al regista, al produttore, agli attori, al pubblico...". Rustichelli non ha fallito in questo suo intento grazie al suo talento di musicista ma, soprattutto, a quelle qualità umane che gli hanno permesso di comprendere le esigenze di ognuno dei suoi



interlocutori. Rispondendo con dignità, cortesia, correttezza – di qui la definizione, che si deve a Ermanno Comuzio, di carpigiano “all’inglese”.

Uno sguardo alla sua filmografia può fornire elementi utili a comprendere quali siano le difficoltà di un musicista per il cinema che si cimenti con tanti generi diversi: la commedia comica di Totò, il film d’azione del primo Germi, le pellicole di argomento storico o mitologico, il neorealismo, i film musicali, le opere sentimentali di Costa, le commedie all’italiana, il neorealismo “rosa”, l’horror di Bava... È l’intensità di questa attività a suscitare degli interrogativi. Come riuscire, in così poco tempo, a realizzare tanti lavori? Come salvaguardarsi dal rischio di trascurare la qualità? Come muoversi da un genere all’altro in poco tempo rispondendo alle esigenze di registi così diversi? Per un musicista come Rustichelli, per il quale tutti i lavori sono egualmente degni e importanti, si è reso necessario trovare un equilibrio e una metodologia di lavoro. Prassi ed equilibrio vengono costruiti in cinque decenni di attività, attraverso una costante, continua evoluzione: una carriera lunga e costellata di incontri che ha avuto origine in maniera non certo eclatante, quasi per caso.

Carlo Rustichelli nasce a Carpi, in provincia di Modena, il 24 dicembre del 1916 e con il suo paese natale conserva un legame indissolubile. Questo resta un punto saldo della sua vita, della sua carriera, persino un riferimento per il suo stile compositivo soprattutto dagli anni Sessanta in poi.

La passione per la musica non si rivela molto presto: il musicista ama raccontare di aver provato, da giovane, innanzitutto una grande passione per il calcio; l’amore per la sua squadra, la Juventus, è accompagnato da un serio interesse per le norme del calcio giocato: la sua nota avversione per la regola del fuorigioco lo induce addirittura ad esercitare pressioni sulle autorità competenti affinché sia abolita, pur senza ottenere il successo sperato.

Ad avvicinarlo concretamente a quest’arte saranno la passione dei suoi genitori, che ascoltano per lo più musica operistica, e la necessità di trovare un pianoforte di accompagnamento per il fratello Umberto, che studia violino e diverrà uno dei più talentuosi strumentisti dell’orchestra Rai. Grazie ad un modesto piano verticale, Carlo inizia ad entrare in contatto col mondo della

musica. Si diploma in pianoforte all’Accademia Filarmonica di Bologna e si trasferisce a Roma, dove sua sorella Jolanda vive e lavora (è nel coro del Teatro dell’Opera) e dove egli stesso si diploma in composizione con il Maestro Dobici, presso il conservatorio di Santa Cecilia.

Così, dalla provincia modenese Rustichelli si stabilisce nella capitale agli inizi degli anni Quaranta e con la guerra alle porte. Roma gli offre opportunità diverse: quella di suonare con una piccola orchestra negli alberghi più eleganti e nelle sale da tè, con un repertorio per lo più composto da standard jazz americani; quella di conoscere la soprano Elvira Zecchino, che diverrà sua moglie; soprattutto quella di frequentare, anche se solo come uditore, il primo corso specialistico di musica per cinematografia tenuto a Santa Cecilia da Enzo Masetti.

Il nome di Masetti non risulterà nuovo a coloro che conoscono l’evoluzione della musica applicata in Italia essendo il suo, di fatto, il primo tentativo di fornire degli strumenti di lavoro ai musicisti che si accostano al cinema.

Di certo, l’influenza della scuola statunitense in Italia e nella metodologia di insegnamento adottata da Masetti è fortissima; a tal proposito il musicista ricorda come ci si dedicatesse soprattutto alla ricerca dei temi e come, invece, si sorvolasse sull’analisi del rapporto tra musica e immagine.

Questa esperienza si rivela fondamentale per il giovane compositore, presto notato da Masetti il quale lo incoraggia a lavorare per il cinema. Segue un fortuito incontro con il Maestro Ezio Carabella che lo invita a collaborare con lui alla realizzazione delle colonne sonore di due film di Marco Elter: *Gli ultimi filibustieri* e *Il figlio del corsaro rosso*. Sebbene siamo di fronte alle prime composizioni di Rustichelli per il cinema, quello con Carabella non può dirsi un vero e proprio debutto se si considera che spesso, in gioventù, il compositore carpigiano sedeva al piano, nel buio di una sala cinematografica, seguendo le immagini di qualche film e assecondando lo svolgersi degli eventi con musica di repertorio. In ogni caso, le due pellicole di Elter sono le prime per le quali scrive brani originali.

Apparentemente la vita professionale di Carlo non subisce cambiamenti radicali dopo queste prime composizioni per il cinema. Egli continua infatti a svolgere la sua attività

Il Libro



Susanna Buffa Un musicista per il cinema

Carlo Rustichelli, un profilo artistico

Prefazione di Sergio Miceli

128 pagine bianco e nero

cm 15 x 22 – rilegato brossura

Euro 13,20

Isbn 88-430-2851-0

2003 - Ed. Carocci (www.carocci.it)

Mai prima d’ora l’editoria italiana aveva trattato così da vicino e in modo approfondito la carriera di un compositore di musica per l’immagine, ed è un vero piacere che questo privilegio sia toccato al M° Rustichelli. Se la struttura un po’ schematica del libro ne tradisce l’origine accademica (nasce infatti come tesi di laurea) è presto chiaro che tale organizzazione dei contenuti è forse l’unica soluzione per affrontare la mole di cinquant’anni di carriera musicale e storia del cinema, e lo stile di Susanna Buffa riesce ad equilibrare la dovuta tecnicità con l’evidente passione per l’argomento e una splendida proprietà di linguaggio, tale da rendere l’opera fruibile sia all’addetto ai lavori che al semplice interessato.

Partendo da uno sguardo storico sui rapporti tra registi e compositori, l’autrice affronta la formazione culturale e musicale del Maestro, per poi scandagliare mezzo secolo di lavoro. In un primo capitolo sono prese in esame le pellicole di artisti come Totò, Monicelli, Pontecorvo, Wilder; successivamente ci si addentra nel meraviglioso e complesso rapporto tra Rustichelli e Germi, proseguendo con l’analisi della storica collaborazione con il primo Pasolini. Le numerose e chiare schede dei film permettono di prepararsi alla visione delle pellicole in modo completo e approfondito.

Una lunga e interessantissima chiacchierata tra Susanna Buffa e Carlo Rustichelli è il degno sigillo di un libro importante e necessario. Un plauso anche all’amministrazione comunale di Carpi che ha avuto la lungimiranza di permetterne la pubblicazione nell’ambito delle belle iniziative del gennaio scorso.

Pietro Rustichelli



Il Maestro Rustichelli al lavoro nel suo studio

principale, che per ora gli permette di mantenersi: quella di direttore d'orchestra. Ancora oggi non nasconde il suo rimpianto per aver lasciato il podio, i suoi teatri, la musica operistica. Continua a tenere concerti anche con sua moglie, almeno fino alla nascita della prima figlia, Alida; in seguito la soprano decide di abbandonare il canto per dedicarsi totalmente alla famiglia.

Durante una rappresentazione della *Tosca* al Teatro Comunale di Terni, nel 1947, avviene un altro incontro, forse il più importante. Il produttore Luigi Rovere e il giovane regista Pietro Germi si presentano nel camerino di Rustichelli: vogliono che sia lui a comporre la musica per il secondo film del regista genovese, *Gioventù perduta* (la colonna sonora del primo lavoro di Germi, *Il testimone*, era stata composta da Masetti). Rustichelli accetta e si costituisce così un sodalizio che avrà fine soltanto con la morte del regista, nel 1974, ma che idealmente proseguirà con il primo atto di *Amici miei*, film che Germi scrive e poi affida

a Monicelli. La collaborazione con Germi segna anche l'inizio di un'attività a dir poco frenetica che porta il compositore a lavorare alacremente arrivando, negli anni Sessanta, alla realizzazione di trenta colonne sonore l'anno. A partire da questo incontro, la vita dell'uomo e la carriera del musicista divengono sovrapponibili e indistinguibili.

In principio Rustichelli si riferisce senza dubbio ai principi della scuola americana: commento sonoro prolungato o continuo, insistente, a volte invadente rispetto alla colonna dialoghi fino ad interferire con la chiarezza degli enunciati. Negli anni Cinquanta, infatti, quel che genericamente viene chiesto ai musicisti che lavorano per il cinema è appunto un "commento" alle immagini – termine detestato dai grandi autori colti che si accostano alla Settima Arte e che ricercano una dignità per il loro lavoro perennemente in ombra. Il compositore asseconda quindi questa tendenza, sebbene riscontrabile più di

frequente in musicisti non preparati professionalmente.

Sono in molti a trovarsi bene con questo talentuoso e umile compositore, in grado di calarsi velocemente in qualsiasi contesto. Giungono proposte di collaborazione sempre più importanti e, dalla fine degli anni Cinquanta, arrivano anche i primi ingaggi dall'estero che danno inizio a una produzione vasta, comprendente numerose coproduzioni e collaborazioni con registi stranieri che non verranno mai catalogate e di cui si perderà per la maggior parte traccia, fatta eccezione per alcuni film di autori famosi: *Il vendicatore* di William Dieterle (1959), *Il cavaliere della vendetta* di Carlos Saura (1964), *Guerra, amore e fuga* di Jack Smith con Paul Newman (1968) e *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* di Billy Wilder (1972), per la cui colonna sonora Rustichelli si è aggiudicato una nomination agli Oscar.

Carlo Rustichelli fa parte di una generazione di compositori che nel corso della loro carriera si sono dedicati al cinema (Masetti, Lavagnino, Savina, Cicognini ecc.) ma non hanno anche disdegnato la musica assoluta, quella cioè libera dai logici condizionamenti dell'immagine cinematografica. Come non ricordare di Carlo il tema de L'uomo di paglia, del Ferroviere e tanti altri temi che mi hanno attratto per la loro assoluta bellezza, purezza, cantabilità...

Carlo è stato un Maestro anche per le generazioni successive.

Ennio Morricone

Con alcuni cineasti italiani la relazione si fa stretta, l'incontro ricorrente; con Steno e Monicelli, ad esempio, nasce immediatamente un'intesa che perdurerà nel tempo, a cominciare dai film *Totò cerca casa* (1949) e *Totò e le donne* (1952): due



Sedotta e abbandonata

(1964)
CAM CSE 084
17 brani – Durata: 27'27"



Un altro film ambientato da Germi in Sicilia, dopo il grande successo internazionale di *Divorzio all'italiana*.

E, ancora una volta, una commedia farsesca sulle contraddizioni di un mondo fuori dal tempo, le cui abbacinanti geometrie richiamano i western di John Ford. La musica di Rustichelli, composta e frammentata, sottolinea proprio il lato grottesco e anacronistico della vicenda, intrecciando minuetti, canzoni dialettali, il celebre "Deguello" di morriconiana memoria, citazioni classiche e ballabili (rumba, twist, rock'n'roll).

Alessio Coatto



Signore e signori

(1966)
CAM 493455-2
13 brani – Durata: 37'32"



Per questa storia di tradimenti e squallore ambientata da Germi nella Treviso del boom economico, Rustichelli ricorre ad una scrittura sapida e ironica, a partire dal tema portante di "Chiacchiere": una marcia per chitarra elettrica e organetto che provvede a relazionare i tre episodi in cui si articola la trama del film.

Il tema romantico di "Se è vero amore" illumina brevemente di compassione e partecipazione questo ritratto altrimenti impietoso delle debolezze umane.

AC



Alfredo Alfredo

(1972)
CAM CSE 107
29 brani – Durata: 39'28"



La commedia grottesca con Dustin Hoffman, ultimo film firmato da Pietro Germi, presenta una partitura dominata da influenze rotiane evidenti soprattutto nel tema principale ("Flagranza", "Verso il campanile"), un saltellante motivetto in 2/4 affidato a chitarre, tastiere ed archi. Con esso fa il paio un altro tema simile ("Moglie che va...") per struttura e orchestrazione. La melodia esposta in "La serra", invece, è un valzer sognante affidato alla sonorità pastosa degli archi, che ben raffigura il mondo onirico del protagonista. Chiude il CD la canzone "Sponsali", nella quale il testo amaro scritto da Germi ha il sapore di un malinconico commiato lasciatici dal grande regista. Maurizio Caschetto



Il regista e attore Pietro Germi

opere dalla comicità immediata e irresistibile che molto devono alla musica di Rustichelli. Il compositore ha assorbito il modello musicale americano del *mickeymousing* che adegua facilmente alle esigenze della commedia comica, con sincroni e onomatopée che seguono il ritmo narrativo, con uno sviluppo tematico talvolta scarso e una tendenza a riempire i vuoti della colonna dialoghi con interventi musicali brevi e spesso irrisolti.

Lo stesso approccio il musicista lo riserva anche a pellicole d'altro genere, come le prime realizzate da Germi. La Sicilia polverosa, arsa da un sole accecante e percorsa da briganti e cavalli al galoppo è descritta da regista e musicista alla maniera di John Ford (*In nome della legge*, 1949; *Gelosia*, 1953); allo stesso modo l'ambiente degradato della periferia urbana (*Gioventù perduta*, 1948) è dipinto con interventi musicali ispirati al gangster film statunitense, con temi che seguono la scansione ritmica del montaggio. La

colonna sonora è una successione di frasi irrisolte, di interventi frammentati che si fermano ad uno stadio superficiale di relazione con le immagini.

Dunque l'attività degli anni Cinquanta segue più o meno questi canoni: è una fase in cui il musicista resta fortemente legato al modello americano, perché i registi con cui lavora più assiduamente si mostrano anch'essi alquanto dipendenti da quel modello; ci si riferisce in particolare a Germi, che costella di citazioni di John Ford le sue prime fatiche, e a tutte le opere collocabili nel filone del film d'azione o d'avventura. Siamo ancora nell'era della musica di accompagnamento tout court, anche se dalla funzionalità indiscutibile. Tra le poche eccezioni vanno segnalate le collaborazioni con Domenico Paolella (*Canzoni di mezzo secolo*, 1952, *Canzoni, canzoni, canzoni*, 1953; *Gran Varietà*, 1954; *Destinazione Sanremo*, 1959), in cui Rustichelli esplora il repertorio canzonettistico italiano.

Negli anni Sessanta la produzione del compositore carpigiano si intensifica e, con l'aumentare degli incarichi e il diversificarsi dei generi trattati, il modello statunitense si mostra insufficiente e poco duttile. Il passo successivo è quello di riferirsi alla propria formazione, ai grandi autori sinfonici del passato e al melodramma, sebbene i ritmi di lavoro non lascino spazio alla complessità concettuale tipica degli autori colti. Inoltre, tra le motivazioni che spingono il compositore a lavorare così freneticamente c'è senza dubbio il bisogno di guadagnare, di trarre sostentamento da questa attività. Per lavorare celermente il musicista rintraccia dei punti saldi cui ricorrere in

fase di composizione; fa della musica di Bach e Wagner un riferimento ricorrente e non a caso l'opera della svolta è *Kapò* di Gillo Pontecorvo (1960): un lavoro impegnativo perché realizzato in collaborazione con un regista musicalmente preparato e competente, che di solito partecipa alla composizione delle colonne sonore dei suoi film. Per *Kapò* Rustichelli compone una sonata che persino l'editore Ricordi scambia per un frammento di Bach: è il tema dei titoli di testa, uno dei più riusciti, funzionali e di maggior impatto emotivo della sua intera produzione.

I lavori del musicista iniziano a descrivere con realismo e precisione situazioni ambientali e stati d'animo: l'approccio alla sceneggiatura è ormai cambiato, il modello americano superato. La ricerca di un equilibrio nel rapporto musica-immagine continuerà, d'ora in poi, senza sosta e il compositore riuscirà gradualmente a imporre il suo punto di vista circa la necessità di ricorrere saltuariamente al silenzio, la cui importanza egli tiene in

*Il M^o Carlo Rustichelli,
un principe della colonna sonora,
un gentiluomo raro,
un esempio per i giovani compositori di oggi,
un vero amico da amare e rispettare.*
Armando Trovajoli

grande considerazione. In virtù di questa alternanza di musica e silenzio, il suo approccio al soggetto del film ricorda quello al libretto di un'opera, con ampio margine per sequenze prive di commento sonoro (il recitativo), sebbene il musicista si trovi spesso a dover gestire interferenze da parte di alcuni registi – non ultimo lo stesso Germi, il quale in sede di messaggio fa



La Gang del Parigi

(*Le Gang* - 1977)
CAM CSE 062
2 brani - Durata: 29'16"



Il film di Jacques Deray interpretato da Alain Delon, realizzato sulla scia dei 'noir français' come *Borsalino*, si avvale di un commento musicale brioso e scanzonato. La vena popolare e irriverente del Maestro carpigiano è messa in evidenza anche qui, in questo caso divertendosi a sbeffeggiare i cliché della cosiddetta musica "parigina". Il tema principale ("Le Gang"), viene esposto e modulato da pianoforte, Moog, fisarmoniche e archi con un chiaro intento burlesco. Nella seconda parte della partitura ("Le Dernier Cadeau") il tema viene invece proposto in forma rallentata e in tempo ternario, diventando così una sorta di ballata agrodolce ritmata sulle vicende tragicomiche della squinternata banda di "onesti" rapinatori. MC



Io, lo, lo... e gli altri

(1965)
CAM CSE 071
14 brani - Durata: 31'38"



Il fior fiore degli attori della Golden Age italiana (De Sica, Mastroianni, Manfredi, Lollobrigida, Chiari e Mangano) in una commedia satirica dell'arguto Alessandro Blasetti, accompagnata dalle vivaci musiche del Maestro Rustichelli, dirette da Bruno Nicolai. Un mix di frizzante lounge, languido jazz, ironiche filastrocche e balli popolari anni '60 che, anche se datati, dimostrano la notevole versatilità del compositore carpigiano. Davvero deliziosi i brani "Cocktail", "Il mio paradiso" (una ninnananna per fare sogni d'oro), "Unico incontro" e "Tu...tu...soltanto tu". Un CD imperdibile per gli estimatori di Carlo Rustichelli. Massimo Privitera



La ragazza di Bube

(1963)
CAM CSE 083
20 brani - Durata: 40'20"



Un'appassionante e dolorosa storia d'amore, con protagonista la splendida Claudia Cardinale, ambientata nella Toscana del dopoguerra, musicata dal Maestro Carlo Rustichelli.

Una colonna sonora di matrice classica, con spruzzate di jazz, twist e temi popolari tanto cari al compositore carpigiano. Belli e struggenti i brani "Bube", con quella tromba lontana memore di tanti attimi di passione indimenticabili, "Stefano", per piano e sax sospesi tra malinconia e dolcezza, "Desiderio spento", tristemente leggiadro nei suoi accordi per chitarra e archi. Un Rustichelli d'annata vivamente consigliato! MP



Enrico Maria Salerno intona "Vade retro, Satàn!" ne *L'armata Brancaleone*

un uso arbitrario e talvolta poco equilibrato degli interventi musicali.

Già nell'opera di debutto di Florestano Vancini, *La lunga notte del '43* (1960, Premio Opera Prima alla Mostra del Cinema di Venezia), i temi portanti vengono utilizzati come veri e propri *leit-motiv* e le sequenze con musica applicata si alternano ad altre prive di commento sonoro: la riuscita di quest'opera di Vancini deve molto proprio a questo equilibrio tra silenzio, sequenze con musica originale, canzoni dell'era fascista e musica di repertorio.

Nello stesso periodo si fa evidente il consolidamento di una metodologia di composizione e strutturazione della colonna sonora che segue il bitematismo. È una prassi già seguita con Germi ma che si afferma nel corso di questo decennio, come conseguenza di un distacco definitivo dal frammentario commento sonoro all'americana.

Questo legame tra film e melodramma si afferma soprattutto quando Rustichelli inizia a ricorrere alla

forma-canzone con l'intento di favorire una pausa nello sviluppo diegetico e conferendo alla canzone stessa una funzione equiparabile a quella dell'aria in ambito operistico. La canzone può considerarsi un nucleo autonomo se confrontato con i restanti temi della colonna sonora, fruibile anche al di fuori del film sebbene inserito nella diegesi, proprio come l'aria per i grandi autori operistici italiani. Rustichelli ha spesso utilizzato anche canzoni non originali integrandole con i temi portanti, sebbene siano da citare, soprattutto, quelle originali composte sin dal 1959 per i film di Germi: la bellissima *Sinnò me moro* (da *Un maledetto imbroglio*), cantata dalla figlia di Rustichelli, Alida, e le più note composte per le commedie "della cattiveria" - *Canto d'amore* (*Divorzio all'italiana*), *Sponsali* (*Alfredo, Alfredo*), *L'onuri di l'Ascaluni* (*Sedotta e abbandonata*), *La canzone di Serafino* (*Serafino*). Certamente Germi ha fornito al musicista più di uno spunto per accostarsi al progetto filmico con

queste modalità. Anche le numerose collaborazioni con Mario Monicelli hanno dato modo al compositore di riferirsi alla sua formazione colta e di esternare il suo amore per il melodramma e per la forma-canzone, sebbene distanziandosi dalla consuetudine del bitematismo. La colonna sonora de *I compagni* (1963) rappresenta un ulteriore punto di svolta nella carriera del musicista, grazie all'utilizzo appropriato di canti di lavoro e di protesta, espressione di un punto di vista collettivo, e ad una struttura scarna che lascia ampio spazio al silenzio.

Contemporaneamente, inizia a farsi strada un uso parco e discreto di elementi popolareschi, retaggio della musica ascoltata in gioventù e di un legame ancora solido con la provincia modenese. Il legame con la gente della sua terra emerge, quindi, in una situazione di consolidata prassi, condizione in cui ogni eventuale pudore può finalmente essere messo da parte in virtù dell'affermazione del mestiere.

Le musiche cinematografiche del Maestro Rustichelli, con le loro vene, arterie e capillari radicalmente italiani, con l'araldica della marcetta popolare, rappresentavano un solido punto di riferimento per me ragazzo studente di musica e di cinema.

La musica di Rustichelli stava alla musica hollywoodiana come il Lambrusco alla Coca Cola.

Nicola Piovani

L'utilizzo dell'elemento popolare implica anche un riferimento ad altri autori di musica da film, in particolare a Nino Rota nei confronti del quale Rustichelli ha più volte espresso incondizionata ammirazione. È proprio esplorando il legame con la provincia che emerge l'originalità con cui il

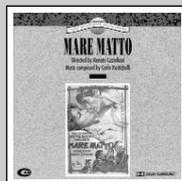


3 notti d'amore

(1964 - con Giovanni Fusco & Piero Piccioni)
CAM CSE 112
15 brani - Durata: 40'03"



Pellicola in tre episodi con altrettanti compositori all'opera: il primo, *La vedova*, con musiche di Fusco, il secondo, *Fatebenefratelli*, con la partitura di Rustichelli, il terzo, *La moglie bambina*, con la colonna sonora di Piccioni. La parte del leone, sul CD, la fanno Fusco e Piccioni (ben quattro il primo e nove il secondo), mentre Rustichelli offre due soli brani, "Nelle tue braccia" e "Mistico amore", per un totale di 6'49". Il Maestro ci regala in ambedue i pezzi un tema sensuale, dalla ritmica tribale, con una voce femminile sospirante e l'intervento di un sax a rappresentare la seduzione del novizio J.P. Law da parte di C. Spaak, protagonista dell'episodio, ricoverata nell'ospedale di un convento dopo un incidente. I restanti brani sono euforia e dramma di stampo mediterraneo (Fusco) e sonorità in bilico tra jazz e samba (Piccioni). MP



Mare matto

(1963)
CAM CSE 082
12 brani - Durata: 27'18"



Una commedia di Renato Castellani che racconta la vita della gente di mare in maniera scanzonata e dura a un tempo, con protagonisti Jean-Paul Belmondo, Gina Lollobrigida e Tomas Milian.

Nelle musiche composte da Rustichelli convergono malinconiche venature jazz, accattivanti blues, valzer di stampo straussiano e un trascinate twist finale. Il tema principale, "Unni si", che richiama alla mente le sonorità di *Divorzio all'italiana*, dello stesso Rustichelli, è variato e arrangiato in molti brani del disco, quali "Mare matto (Titoli di testa)", "Blues Margherita" e "Serenata jazz". MP

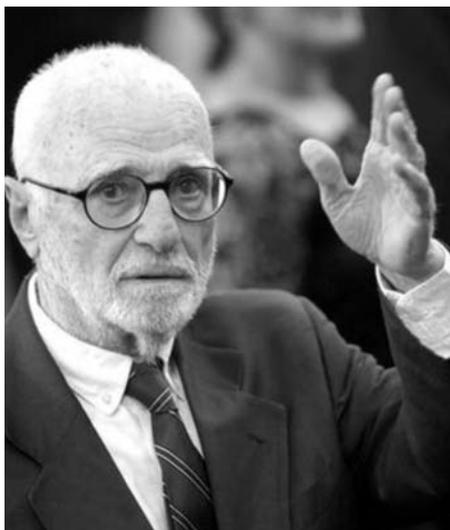


L'uomo, l'orgoglio, la vendetta

(1967/1992)
CAM CSE 086
14 brani - Durata: 35'16"



In questo lavoro per il film di Luigi Bazzoni, pur raccogliendo gli inevitabili richiami alla *Carmen* di Bizet, Rustichelli aggira il rischio di uno sviluppo scontatamente legato alla tendenza del western all'italiana per riferirsi solo tangenzialmente ad atmosfere di impianto ispanico. Brani costruiti per un organico orchestrale molto esteso, prolungati e senza apparente risoluzione, si alternano a composizioni ispirate alla tradizione tzigana e ad altre per chitarra solista. Una riuscitissima mediazione del compositore tra le aspettative di un pubblico ormai più che avvezzo al genere d'avventura e le esigenze psicologiche della sceneggiatura. Susanna Buffa



Il regista Mario Monicelli

musicista è ricorso all'uso di canoni popolaeschi per l'elaborazione di alcuni suoi temi, anche se di rado si evidenzia quanto gli autori contemporanei di musica da film si siano ispirati al suo lavoro. C'è un filo rosso che lega la musica per *Signore e signori* di Germi (1966) a quella di Rota per *Amarcord* di Fellini (1973), le passeggiate e le chiacchiere nel centro di Treviso e quelle dei quadri riminesi di Fellini, così come innegabile è il debito che Rustichelli stesso sente di avere nei confronti del collega Rota e che esplicita in un omaggio all'interno della colonna sonora di *Sedotta e abbandonata* (1964), nella sequenza della proiezione de *La dolce vita* (1963). Ancora, in un ulteriore tributo a Rota e Fellini, Rustichelli inserisce il tema di Gelsomina de *La strada* (1954) in un'altra inquadratura all'interno di un cinema nel film *Io, io, io... e gli altri* di Alessandro Blasetti (1966).

Nel decennio Sessanta, il più prolifico, si concentrano quindi tutti gli aspetti e le matrici della multiforme

creatività del musicista: il melodramma, la musica sinfonica tedesca e quella operistica italiana, la tradizione popolare, l'uso leitmotivico dei temi conduttori, il ricorso agli strumenti elettrici. La produzione di questo periodo è una summa degli elementi che hanno concorso alla sua formazione di musicista: le sue colonne sonore sono costellate di citazioni dal *Tannhäuser* di Wagner, di riferimenti espliciti a Bach, di richiami a Rossini, alla *Tosca* di Puccini. Ma non basta: Rustichelli estende coraggiosamente i suoi interessi oltre i rassicuranti confini della musica colta; ricorre al jazz e alle canzoni dell'epoca per le ambientazioni urbane e per contestualizzare in un'area temporale circoscritta le azioni descritte dal regista (se Peppino, il protagonista di *Sedotta e abbandonata*, non avesse ascoltato alla radio il twist di Edoardo Vianello sarebbe stato più difficile collocare la vicenda nell'era contemporanea).

Talvolta, il compositore abbandona la prassi del bitematismo. È il caso del citato *I compagni* di Mario Monicelli ma soprattutto de *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy (1962); questo è tra i suoi lavori più celebrati, con un solo motivo conduttore – la famosa tarantella – che si sviluppa come espressione di un unico e corale punto di vista, quello del popolo napoletano alla fine del secondo conflitto mondiale. Anche in questo caso Rustichelli, riferendosi nuovamente alla tradizione del sinfonismo e alla sua formazione classica, ricorre a differenti strumentazioni del tema da adattare alle sequenze secondo le necessità di sceneggiatura.

La solidità della sua ormai grande esperienza, unita ad un'approfondita frequentazione dei grandi autori

sinfonici, gli permette di ottenere pregevoli risultati anche come adattatore di musica di repertorio. Emblematica la sua collaborazione con Pier Paolo Pasolini per i suoi primi tre film: *Accattone* (1961), con musica di Bach, *Mamma Roma* (1962), con brani di Vivaldi, e *La ricotta*, uno dei quattro episodi del film *RoGoPaG* (1963), in cui sono adattati brani di Verdi e Tommaso da Celano. L'accostamento di questa sublime musica ad immagini violente e crude quali quelle costruite da Pasolini genera scarto, sconvolge, destabilizza: è questo il risultato cui il regista mirava ed è un risultato ottenuto grazie alla sensibilità del musicista.

Con molto piacere desidero esternare la mia ammirazione e stima per l'amico Maestro Carlo Rustichelli compositore di grande talento e personalità.

E' l'unico musicista italiano che possa vantare una produzione cinematografica immensa ed importante ed una longeva collaborazione con i più grandi registi italiani, film indimenticabili che ci hanno regalato pagine musicali bellissime con un Suo stile inconfondibile.

Sono felice di poter esprimere questo mio sentimento di affetto e stima e porgo un caloroso abbraccio al Maestro Rustichelli che è un grande esempio per tutti noi.

Riz Ortolani

Ormai molto più famoso di quanto egli stesso, nella sua modestia, riesca a percepire, nella seconda metà del decennio Rustichelli compone la colonna sonora che gli procura immensa popolarità: quella per *L'Armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966).

Certamente il suo talento concorre alla riuscita di altre grandi opere, come il capolavoro di Germi *Signore e signori* (1966), e al successo di sceneggiati per la televisione (*L'Odissea* di Franco Rossi, 1968), ma *L'Armata Brancaleone* non



Carlo Rustichelli, Ritratto di un autore (2001)

CAM 501636-2

22 brani – Durata: 58'44"



A tributo di uno dei più grandi musicisti del nostro cinema la Cam rispolvera dai propri immensi archivi 22 tracce che ben delineano la dattilità e l'arte del Maestro Rustichelli (non solo "alto artigianato" come anche lui stesso, sempre modestissimo, lo definiva).

La preziosità della raccolta risiede in una scelta di brani che, pur non dimenticando alcuni celeberrimi temi come "Divorzio all'italiana" o "Sedotta e abbandonata", propone momenti a volte stupefacenti da pellicole dimenticate, da "Antinea l'amante della città sepolta" a "...Dai nemici mi guardo io" o "I giovedì della signora Giulia",

termometro di una stagione del cinema italiano in cui il compositore usciva a testa alta sia da commedie o improbabili pellicole storiche ("Il figlio di Cleopatra") che da film drammatici e importanti ("La lunga notte del '43"), mantenendo sempre un'elevata e genuina dignità musicale.

Vere perle del disco (finora introvabili) la lunga suite da "Le quattro giornate di Napoli" (con l'esposizione completa della celebre "Tarantella della liberazione") e l'afflato rachmaninoviano del "Windsor Concerto" (dall'obliato "La frusta e il corpo") in cui riecheggia l'amore per i grandi classici.

Oltre allo stesso Rustichelli, celebri direttori come Ferrara, Nicolai e Plenizio si alternano in questo notevole disco che, nonostante l'obiettivo povertà tecnica di alcune riprese (dovuta anche all'età dei master originali) e la brevità di molti brani, apre una bella finestra sull'arte del Maestro della Colonna Sonora.

Pietro Rustichelli



Il Maestro in una recente foto di Pietro Rustichelli



Un bel ritratto di Carlo Rustichelli

potrebbe esistere senza quella musica e la stessa colonna sonora non avrebbe ragion d'essere al di fuori di quel contrappunto tra musica e dialoghi, di quel miscuglio miracoloso di idioma umbro-laziale e latino medioevale, di ironia e senso della morte. L'interazione della colonna rumori con i fischi e i colpi di grancassa della celeberrima canzone condizionano le azioni fisiche dei personaggi, la cui andatura non può ignorare il ritmo della canzone. Si è di fronte ad un'opera che è una reale fusione di molte arti, in cui ognuna vive della relazione con le altre in un ideale contrappunto che resta ineguagliato nel nostro cinema.

Carlo Rustichelli, incurante di un trionfo che gli è conferito unanimemente, continua a lavorare con i medesimi, incalzanti ritmi di sempre. La necessità economica non è più alla base delle sue motivazioni ma resta in lui il desiderio di servire il cinema, di concorrere alla riuscita dei film. Gli anni Settanta si aprono con il sequel, affatto scontato, *Brancaleone alle crociate* e con un'opera mediocre, *Le castagne sono buone* di Pietro Germi: un film che ha comunque un buon successo sebbene sia il peggior regista genovese. Continuano le produzioni per la TV ma arriva anche l'ultima fatica di Germi, *Alfredo, Alfredo* (1972): un'opera aspra ma pregevole, una sorta di testamento spirituale la cui amarezza condiziona anche il lavoro del musicista (vedi il testo della canzone *Sponsali*) con il risultato di una musica intrisa di malinconia e slanci. Tra queste due opere si pone l'impegno sociale di un agguerrito Dino Risi con *In nome del popolo italiano* (1971). Rustichelli è travolto dall'ossessivo clima urbano dipinto dal regista e realizza un unico,

martellante motivo conduttore che scandisce il ritmo del montaggio adattandosi alle situazioni più grottesche e deprimenti. Basi ritmiche ispirate alla musica sudamericana, strumenti elettrici, dissonanze, accelerazioni, interventi di musica di repertorio provenienti da fonti interne alle inquadrature: ci sono tutti gli elementi che ricorreranno nella produzione di questo decennio. Musica preesistente (sei famose canzoni italiane arrangiate e strumentate) nella citata pellicola di Billy Wilder; lunghe sequenze prive di interventi musicali, struggenti e malinconici temi in 3/4 e canzoni della tradizione popolare mediterranea in *Delitto d'amore* di Comencini (1974); l'adattamento di Giuseppe Verdi nella riuscitissima colonna sonora di *Amici miei*, ancora insieme a Mario Monicelli (1974). È questo un enorme successo, equiparabile a quello de *L'Armata Brancaleone* ed anch'esso risultato di una fruttuosa intesa tra regista e musicista: un'altra miracolosa miscellanea di dialoghi e cantate verdiane, una successione di interventi musicali che si spostano continuamente dall'interno all'esterno dell'inquadratura con un dichiarato intento dissacratorio nei confronti di un'opera immortale come il *Rigoletto*. Questo film è nato da un'idea di Germi, il quale muore dopo il primo giorno di lavorazione. Rustichelli raccoglie la sua eredità, dedicandosi con passione e perizia alla realizzazione di una colonna sonora che resta tra le più riuscite della sua intera filmografia. I due sequel non saranno all'altezza del primo atto di *Amici miei*, sebbene la musica risulti comunque valida e funzionale, soprattutto nell'*Atto II*.

A partire dal 1974 la produzione di Rustichelli si fa meno intensa; egli si dedica più frequentemente alla composizione di colonne sonore per film e documentari TV, a produzioni straniere, a collaborazioni con il figlio Paolo, anch'egli musicista.

Unitamente ai lavori per il cinema, si dedica alla composizione della sua unica opera, *Savonarola e Borgia*, terminata recentemente e non ancora rappresentata.

La sua ultima colonna sonora risale al 1991 e da allora il suo nome cade, per un breve periodo, in una sorta di immotivato oblio. Ciò fino al 1996, anno in cui il Comune di Spoleto gli dedica un tributo e una retrospettiva in occasione del suo ottantesimo compleanno. Seguono alcune iniziative promosse dal Comune di Carpi, nel 1997 e nello scorso mese di gennaio,

grazie alle quali la sua immensa opera torna ad essere rivalutata.

Carlo Rustichelli è stato definito in molti modi, tutti alquanto riduttivi: melodista all'italiana, uomo "delle marcette", musicista nazional-popolare, artigiano del cinema. I suoi colleghi più giovani lo ricordano con devozione e, in qualche raro caso, con gratitudine ma solo se opportunamente sollecitati.

Eppure la sua musica, sebbene accessibile, conserva una propria dignità (quella che Pasolini auspicava avesse un buon musicista per il cinema). La musica applicata è, a tutti gli effetti, una forma d'arte della nostra era, che nulla ha da invidiare alla cosiddetta musica "colta" o "assoluta" e che, in quanto tale, è espressione di valori, sentimenti, aspirazioni e impegno sociale di una società del ventesimo secolo.

Carlo Rustichelli è uno di quei compositori che pur essendo stati protagonisti nella musica per le immagini per numerosi decenni rimangono dietro le quinte, spesso in disparte, a volte dimenticati, soprattutto perché considerati "del passato". Ho conosciuto Rustichelli solo in questi ultimi anni e me ne rammarico perché avrei avuto più occasioni di parlare con lui e di farmi insegnare quell'arte sottile e inimitabile della discrezione in musica e dell'efficacia nella semplicità. Nelle mie orecchie, come in quelle di tanti miei coetanei, ci sono le melodie di tanti film e anche di tante canzoni che hanno fatto epoca e sono diventate patrimonio del nostro cinema italiano, così poco conosciuto, ahimè, dai giovani di oggi.

Non posso non ammirare ancora l'appassionata semplicità della sua musica e anche la profondità delle sue intuizioni, esempio folgorante di quella grande professionalità dei nostri musicisti per il cinema che hanno sempre saputo coniugare cultura musicale e servizio all'immagine. Vorrei augurare a Carlo Rustichelli una giovinezza perenne, soprattutto per venire in aiuto a noi giovani a cui spesso manca quella freschezza che ritroviamo in lui.

Mons. Marco Frisina

Un compositore di musica da film è un artista. Soprattutto se con cinquant'anni di attività alle spalle, se valido collaboratore dei più grandi registi e se in grado di accostarsi a qualsiasi genere cinematografico. Un artista di valore deve, a parere di chi scrive, essere anche un uomo di valore.

Tutto questo Carlo Rustichelli è stato ed è. Ancora oggi.

Susanna Buffa, dottoressa in lettere e critica cinematografica, si è laureata con una tesi su Carlo Rustichelli recentemente pubblicata da Carocci Editore (vedi pag.9). Oltre a collaborare con Colonne Sonore è giornalista per diverse testate tra cui Raro!, periodico di collezionismo discografico.



Carlo Rustichelli, un carpigiano "d.o.c"

di Maurizio Caschetto

Sabato 31 gennaio 2004, una giornata memorabile per la città di Carpi. Un doveroso e sentito tributo dedicato a uno dei suoi più illustri concittadini: il Maestro Carlo Rustichelli, uno dei pochi, veri artisti della musica cinematografica italiana.

Le celebrazioni si sono aperte nel pomeriggio, nella Sala dei Cimieri del Comune, con la presentazione dell'ottimo libro di Susanna Buffa "Carlo Rustichelli: un musicista per il cinema", a cui era presente anche l'autrice. La festa è proseguita poi alla Sala ex Poste, dove è stata inaugurata la bellissima mostra "Rustichelli, ricordi di una vita per la musica", una suggestiva carrellata composta da storiche locandine di film musicati dal compositore carpigiano, copertine di album di colonne sonore e rare foto di famiglia.

Il culmine di questo importante omaggio si è raggiunto nella serata, con il concerto "Tributo a Carlo Rustichelli". Nella suggestiva cornice del bellissimo Teatro Comunale di Carpi, l'orchestra da camera "Collegium Musicum" di Bari diretta da Rino Marrone, ha eseguito un programma tutto incentrato sullo storico rapporto artistico tra il compositore e il regista Pietro Germi.

Grazie alla pregevole esecuzione dell'organico barese, abbiamo così potuto ascoltare una serie di suite per orchestra da camera tratte da alcune delle più belle e indimenticabili partiture di Rustichelli.

Il concerto si è aperto con *In nome della legge* (1948), opera moderna e melodrammatica, a cui sono seguite *Il ferroviere* (1955), dominata da un tema lirico e struggente e da un bellissimo ostinato ritmico che ben raffigura il moto della locomotiva e i tormenti del protagonista, e *Un maledetto imbroglione* (1959), frizzante e divertentissima. La

seconda parte è cominciata su una momentanea divagazione dal cinema di Germi con la presentazione del "Windsor Concerto", meraviglioso esercizio di stile alla maniera dei concerti pianistici della scuola russa, tratto dalla colonna sonora del misconosciuto *La frusta e il corpo* (1963, di Mario Bava). Grazie all'ottima esecuzione del pianista Carlo Guaitoli, questo "concertino" rende giustizia alla bravura compositiva e alla raffinata scrittura del Maestro carpigiano. Il concerto è poi proseguito con i pezzi più noti dell'accoppiata Germi/Rustichelli: le suite tratte da *Divorzio all'italiana* (1961) e *Sedotta e abbandonata* (1963), due veri capolavori del cinema italiano. In queste partiture troviamo il lato "nazionalpopolare" e più marcatamente italiano del compositore, grazie a gustosissime invenzioni ritmico-timbriche che rimangono tuttavia incredibilmente moderne. Alla divertente e scanzonata suite tratta da *Alfredo Alfredo* (1972, ultima opera di Germi) invece è toccato l'onore di chiudere questo omaggio.

Alla serata ha presenziato, nonostante l'avanzata età e le precarie condizioni di salute, il Maestro Rustichelli in persona, accompagnato dalla moglie Elvira e dal nipote Simone Annichiarico. E' stato davvero commovente vedere questo anziano signore poter finalmente assistere alla celebrazione della sua musica in una maniera così sincera e appassionata.

Come ha ricordato l'organizzatore Ermanno Sgarbi, uno dei più grandi sogni del compositore era di poter ascoltare un giorno la propria musica nel "suo" bellissimo Teatro Comunale di Carpi. Ed è stato emozionante anche per noi essere stati testimoni di un tale evento.



Lo splendido scenario del Teatro Comunale di Carpi



Il Maestro tra la moglie Elvira e il Sindaco Malavasi



Il nipote Annichiarico, Rustichelli, l'organizzatore Sgarbi, il Sindaco Malavasi e il pianista Guaitoli nel momento ufficiale della serata



Il Collegium Musicum diretto dal M° Rino Marrone



Il M° Rustichelli con Susanna Buffa



La Passione secondo John Debney

di Maurizio Caschetto

Il compositore parla del suo impegnativo e ispirato lavoro per il film più discusso del momento: La Passione di Cristo di Mel Gibson

Pochi film recenti hanno suscitato clamore, discussioni e polemiche come *La Passione di Cristo*. La pellicola, diretta dalla superstar Mel Gibson, si concentra sulle ultime 12 ore di vita di Gesù – la Passione, appunto – dalla cattura nell’Orto degli Ulivi sino alla morte sulla Croce, con un epilogo finale dedicato alla Resurrezione. Il regista ha voluto concentrarsi sull’autenticità: il film è stato girato nel linguaggio d’origine (Latino e Aramaico), rispettando fedelmente la scansione narrativa evangelica. Gibson ha inoltre voluto rappresentare con estrema e scioccante brutalità le sofferenze e le torture subite dal Nazareno. Infatti le sequenze della flagellazione e della crocifissione sono intrise di tanto,

tantissimo sangue e nessun dettaglio ci è risparmiato. Il film ha generato accese discussioni ben prima della sua data d’uscita sugli schermi americani (lo scorso 25 febbraio), sollevate soprattutto da fazioni culturali ebraiche, timorose che la pellicola riaprisse vecchie ferite e fomentasse una nuova ondata di antisemitismo. Il pubblico americano sembra aver accolto la Buona Novella secondo Gibson in maniera devota e incondizionata: *La Passione di Cristo* ha totalizzato, in tre settimane di programmazione, la cifra record di 270 milioni di dollari. Un vero primato, considerando che il film è costato ‘appena’ 30 milioni di dollari e che è stato finanziato in maniera indipendente, cioè senza nessuna

major o grosso studio alle spalle (si dice che Gibson abbia messo il denaro direttamente di tasca sua).

Sebbene su un piano radicalmente più dimensionato, anche la parte musicale ha suscitato discussioni e clamore. Per mesi si è cercato di sapere a chi sarebbe stato affidato l’incarico di scrivere la partitura per questo film. Le voci iniziali confermavano la presenza di James Horner nel ruolo di compositore, soprattutto per via delle sue precedenti collaborazioni con Mel Gibson, *L’uomo senza volto* e *Braveheart - Cuore impavido*. In realtà, Horner non ha mai ricevuto l’incarico – pare che Gibson glielo abbia chiesto ma che lui abbia glissato. Le incontrollate voci che circolarono in



seguito davano per certa la presenza della celebre vocalist Lisa Gerrard (ex membro del gruppo Dead Can Dance e co-autrice con Hans Zimmer della colonna sonora de *Il gladiatore*) come autrice del commento, insieme a Rachel Portman e Patrick Cassidy. E infine, lo scorso gennaio, la conferma definitiva: *La Passione di Cristo* avrebbe avuto una colonna sonora composta da John Debney. La notizia causò sorpresa e sgomento. Debney è un autore prevalentemente noto come compositore di partiture per commedie (*Una settimana da Dio*, *Pretty Princess*, *Come cani e gatti*, *Spy Kids 2*), roboanti film d'azione (*Giorni contati*, *Corsari*, *Il re scorpione*) e film d'animazione (*Le follie dell'imperatore della Disney*). Effettivamente, considerato il suo curriculum, era ben difficile poter immaginare un compositore come Debney associato a un film come *La Passione*. Ma in realtà, il primo ad essere sorpreso è proprio Debney: "Stento ancora a crederci... Non credo proprio che avessero in mente sin dal principio di chiederlo a me. E' capitato tutto per caso. Io e Stephen McEveety [il produttore del film - N.d.R.] eravamo compagni di scuola e vicini di casa quando eravamo entrambi più giovani.



John Debney

Nonostante fossero parecchi anni che non ci frequentavamo, lo scorso ottobre Stephen mi chiamò dicendomi che era al lavoro su un film e che avevano alcuni problemi di carattere musicale. Non mi disse subito di che film si trattava, ma mi chiese se potevo aiutarli. E quando mi rivelò che si trattava de *La Passione di*



Rosalinda Celentano nei panni di Satana

Cristo, io per poco non caddi dalla sedia!"

Su commissione della Icon Productions, Debney compose immediatamente una serie di temi e passaggi musicali sulle immagini del trailer. Mel Gibson rimase positivamente impressionato dal risultato e affidò a Debney l'incarico di scrivere l'intera colonna sonora. "Ovviamente ero entusiasta. Ma è stato un percorso lungo e difficile arrivare sino in fondo. Ci sono stati momenti molto duri, poiché è stato davvero impegnativo affrontare alcune sequenze" dice ancora Debney, che considera questa esperienza anche come un momento importante per la propria fede religiosa. "Sono da sempre cattolico praticante e ciò che il film racconta coincide con il mio sistema di valori e credenze. Considero il mio lavoro per questo film un atto di fede molto personale e mi sento onorato di farne parte."

L'intento dei realizzatori del film fu sin dal principio di stare lontani dai cliché e dalle convenzioni musicali associate a questo tipo di storie. "Mel desiderava un approccio moderno, anticonvenzionale, persino bizzarro. Continuava a ripetermi: "John, non voglio musica 'divina'". E credo che avesse ragione" dice Debney. "Tuttavia, in alcune scene, la musica diventa molto aulica ed evocativa. Io mi

preoccupai e chiesi a Mel se gli sembrava troppo tradizionale. E la sua risposta fu: "No, perché in questo punto ce la siamo guadagnata una musica del genere". Gibson è stato sempre molto propositivo, un grande collaboratore e un'immensa fonte di ispirazione. Durante le sessioni di registrazione a Londra si è spesso trattenuto coi musicisti per spiegar loro l'intenzione e l'emotività delle sequenze, cosa davvero rara da vedere."

Il modello delle colonne sonore di film di argomento biblico-religioso – perlomeno di quelli hollywoodiani – è sempre stato quello sinfonico, denso e magniloquente, di partiture come *La tunica* (1953) e *La più grande storia mai raccontata* (1965) di Alfred Newman, *Ben-Hur* (1959) e *Il re dei re* (1961) di Miklòs Ròzsa. Tuttavia, in tempi più recenti sono stati utilizzati con molta efficacia anche approcci ricchi di influenze etniche e moderne, come ha dimostrato Peter Gabriel nella colonna sonora de *L'ultima tentazione di Cristo* (1988) di Martin Scorsese. La partitura di John Debney sembra essere una miscela di questi due differenti modelli. Racconta il compositore: "Non avevo nessuna nozione preconcepita di come sarebbe dovuta essere la partitura. Sapevo che i realizzatori desideravano un approccio



Una bella immagine del regista Mel Gibson sul set di Matera

eclettico e che volevano stare lontani da qualcosa di troppo letterale. Trovo che il risultato sia una riuscita commistione di musica tradizionale e di pagine etniche contemporanee. E' tradizionale e moderna allo stesso tempo. Da un certo punto di vista, è la combinazione di musica liturgica e world music. E' un approccio molto aperto e libero. Sono convinto che la musica debba essere un accompagnamento elegante alle immagini. La chiave di questo film è l'austerità, cosicché quando la musica raggiunge un culmine lirico è una sublimazione, un traguardo."

Debney ha aggiunto alla tavolozza tradizionale dell'orchestra anche ampie parti corali e una vasta gamma di strumenti etnici. "Il coro canta in Aramaico e la sua presenza è come quella di una costante preghiera. Molti musicisti internazionali hanno collaborato alla parte etnica. Ci sono Shankar e Gingger al violino doppio. Shankar ha contribuito con alcune incredibili improvvisazioni vocali. Chris Bleth suona il duduk, una sorta di clarinetto di origine armena, mentre molti assoli vocali sono opera di Tanya Tsarouka. Alcuni di questi straordinari

musicisti hanno collaborato con Peter Gabriel ne L'ultima tentazione di Cristo. Ci sono poi parti per Oud, una chitarra di origine turca e moltissimi strumenti a fiato etnici e una ampia sezione di percussioni."

Debney racconta che uno dei momenti più intensi è stato la composizione del tema dedicato a Maria, la madre di Cristo. "E' stata la cosa più difficile da tradurre in musica. Io e Mel non eravamo molto soddisfatti del tema che avevo composto. Poi pensai che doveva essere qualcosa di simile a una ninna nanna, poiché il tema rappresenta anche il profondo legame tra Maria e suo figlio."

La figura di Maria ha portato Debney a comporre uno dei momenti più lirici e sinceramente ispirati della partitura. "Ho sentito sin dall'inizio che questo era un momento chiave del film. Attraverso gli occhi di Maria vediamo il mondo che cambia. E' stato cruciale trovare il suo tema. Ho pregato molto per avere una forte ispirazione. E credo che Maria mi abbia davvero dato una mano. E' un piccolo miracolo personale" ammette Debney, che rivela di essere stato guidato dalla fede durante tutto il percorso della

creazione della colonna sonora. "E' una questione molto personale, ma questo film mi ha aiutato a ritrovare una fede più forte. Credo che i momenti più ispirati della mia musica siano arrivati grazie alla preghiera. Partecipare a questo film è il dono più grande che mi si potesse fare come artista e ringrazio Dio per questo."

Con grande modestia, Debney conclude: "Non sono in grado di giudicare il mio lavoro e non so se quel che ho fatto è qualcosa di buono. E' troppo personale. Spero che tocchi i sentimenti delle persone, in un modo o in un altro. Io credo di aver fatto del mio meglio. Lascio agli altri il compito di giudicare."

Dichiarazioni raccolte dalle interviste di Mikael Carlsson (*Music From The Movies*) e John Mullin (*CineMusic.net*).

Potete trovare il testo integrale su:



Risorse Web - Info in rete

www.musicfromthemovies.com
www.cinemusic.net

E
R
E

John Debney The Passion of the Christ

(La Passione di Cristo, 2004)

Sony Music/Integrity Music SK 92046

15 brani – Durata: 54'09"



Debney, Gibson, tecnici e musicisti durante le sessioni di registrazione. Fonte: www.johndebney.com

Il discusso e controverso film di Mel Gibson sulla Passione di Gesù Cristo riporta in primo piano la 'questione' della rappresentazione artistica di soggetti religiosi.

Affrontando una nuova versione di questa vicenda, il regista sceglie da una parte di rispettare rigorosamente la narrazione evangelica e dall'altra di insistere su registri scioccanti e brutali, soprattutto nelle sequenze violente e sanguinose del martirio e della sofferenza del Nazareno.

Ben consapevole che è quindi l'apparato visivo a dominare le sensazioni dello spettatore, Gibson lascia alla parte musicale un ruolo di 'commento esterno', di voce proveniente da una dimensione parallela e 'altra'.

John Debney – compositore hollywoodiano finora relegato alla stesura di commenti musicali per commedie vaporose o anonimi film d'azione – si è così visto affidare il difficile compito di creare un tessuto musicale che mescolasse le debite influenze 'geografiche' a momenti di riflessione misticheggiante.

L'intenzione del regista di allontanarsi dalla magniloquenza sinfonica e dai cliché cinemusicali associati ai soggetti religiosi, ha portato il compositore a ricercare soluzioni sonore insolitamente moderne e trasversali, perlomeno per un film di questo genere e argomento.

Debney dipinge un panorama musicale livido e sofferto, che lavora sulla sottrazione dei materiali sonori piuttosto che sull'accumulo. La partitura è immersa soprattutto in cupe sonorità etnico-elettroniche ("The Olive Garden", "Jesus Arrested", "The Stoning"), dominate da assoli di strumenti di estrazione locale (come il duduk, il flauto di bambù, l'ehru e l'oud) e da vocalizzi d'ispirazione mediorientale (tra i solisti citiamo Shankar e Tanya Tsarouka), che creano una tela impressionistica a tratti angosciante e allucinata, stemperata talora da brevi inserti melodici come l'assolo di violoncello in "Disciples". La strumentazione etnica è supportata da elaborati tappeti dei *synth*, varie manipolazioni elettroniche, una forte componente percussiva e la presenza di un grande coro misto (eseguono le London Voices e il

Coro Filarmonico della Transilvania). L'approccio ricorda un po' quello ormai abituale di compositori come James Horner e Hans Zimmer, ma forse il precedente più illustre è, guarda caso, il Peter Gabriel di "Passion", la colonna sonora de *L'ultima tentazione di Cristo* (1988) di Martin Scorsese.

Tuttavia, Debney non sceglie di sottolineare la crudezza delle immagini ma piuttosto di lavorare contro di essa. Le pagine della Via Crucis e della crocifissione ("Bearing the Cross", "Crucifixion", "Raising the Cross") sono una lunga e sofferta processione musicale, commentata da imperiose parti corali in aramaico, improvvisi squarci di potenza orchestrale e sospensioni di intenso lirismo. Molto efficace, in questo senso, il lungo adagio per archi in "Crucifixion", a metà strada tra Samuel Barber e Morricone.

Curiosamente, Debney appare più convincente proprio quando l'assetto è maggiormente tradizionale: "Mary Goes to Jesus" è una pagina di abbacinante bellezza, dominata da un tema commovente per voce solista e archi. Purtroppo questo ispirato disegno melodico non trova ulteriori sviluppi nel corso della composizione.

L'unica concessione alla *grandeur* orchestrale è riservata al brano finale ("Resurrection"): su un martellante incedere delle percussioni, orchestra e coro modulano una progressione armonica ascendente che raggiunge il climax e infine si sfarina in un momento di meditazione affidato agli archi e ai bei vocalizzi di Tanya Tsarouka, sui quali si chiude la partitura.

Le battute finali arrivano come una conquista dovuta, un traguardo che John Debney raggiunge in maniera convincente, soprattutto per il modo in cui dimostra di saper gestire complesse architetture sonore.

Nonostante qualche concessione di troppo a stilemi un po' *à la page* (la 'formula Zimmer' è sempre dietro l'angolo), *The Passion of the Christ* è una partitura interessante e sicuramente efficace. E considerato anche l'incredibile successo del film, non abbiamo dubbi che porterà prestigio e nuova linfa alla carriera di John Debney.

Maurizio Caschetto



I giullari del terzo millennio

Intervista realizzata da
Maurizio Caschetto, Massimo
Privitera e Pietro Rustichelli

Una divertente chiacchierata per conoscere la Banda Osiris (prof. Berti, Carlone, Carlone Jr e Macri), gruppo di musicisti-comici ambulanti e autodidatti, vincitori dell'Orso d'Argento alla 54^a edizione del Festival Internazionale di Berlino per il commento musicale del film *Primo amore* di Matteo Garrone.

Che sensazione si prova ad aggiudicarsi un riconoscimento importante come l'Orso d'Argento alla quinta esperienza nel campo delle colonne sonore?

Noi avevamo già vinto nel 1998, con la nostra prima collaborazione per il regista Matteo Garrone, il premio AGIS SIAE per la colonna sonora del film *Ospiti* al Festival del Cinema di Venezia. Dopo *Estate romana* del 2000, sempre di Garrone, e *Amore con la "S" maiuscola* di Paolo Costella nel 2001, abbiamo composto la partitura, candidata come miglior colonna sonora al David di Donatello, per *L'imbalsamatore* (Matteo Garrone, 2002), presentato al Festival del Cinema di Cannes nella sezione della Quinzaine. Al Festival Internazionale del Cinema di Berlino è stata davvero una sorpresa per noi ricevere l'Orso d'Argento per *Primo amore*, anche perché non ce lo aspettavamo, e non sapevamo che esistesse il premio per la categoria miglior

colonna sonora. E' ancor più strano, perché mancano i riconoscimenti classici come quelli per la sceneggiatura e il montaggio. Comunque, ben venga questo premio internazionale che ha gratificato maggiormente il nostro lavoro.

Com'è andata la premiazione?

E' stato davvero divertente essere lì sul palco a ritirare il premio. Il direttore ci ha preso alla sprovvista chiedendoci "Sing, sing a song", e ci siamo trovati a cantare, all'improvviso, "Caravan Petrol" di Carosone, pezzo inserito nel nostro ultimo spettacolo. Adesso vediamo cosa ci porterà questo riconoscimento, perché più del premio in sé, quello che c'interessa veramente è aver capito che con questo lavoro stiamo andando nella direzione giusta. Nel caso del David di Donatello 2003, che ha vinto Andrea Guerra con *La finestra di fronte*, noi non ci eravamo aggiudicati il premio per uno scarto di due punti (a detta dello stesso Guerra, che ha

visionato l'elenco delle votazioni). Stavolta abbiamo vinto l'Orso d'Argento, un motivo in più che ci sprona ad andare avanti, visto che in Italia ci sono molti giovani compositori di musica da film, anche se la gente conosce sempre e soltanto i soliti nomi importanti: Morricone, Piovani, Ortolani. Per carità, tanto di cappello, però c'è tanta nuova produzione, e questo premio ne è un segnale, per dimostrare che vi è un buon lavoro alle spalle.

Da sempre siete riconosciuti come veri Clown della musica, dissacratori e cabarettisti, mentre nei vostri lavori per Matteo Garrone avete sfoggiato una vena drammatica assolutamente inedita. Sono due facce della stessa medaglia o due mondi distinti?

A noi piace dire che è un po' il "Dark Side" della Banda Osiris, il nostro lato oscuro. Forse dipende più da Gianluigi Carlone [il musicista della Banda che segue



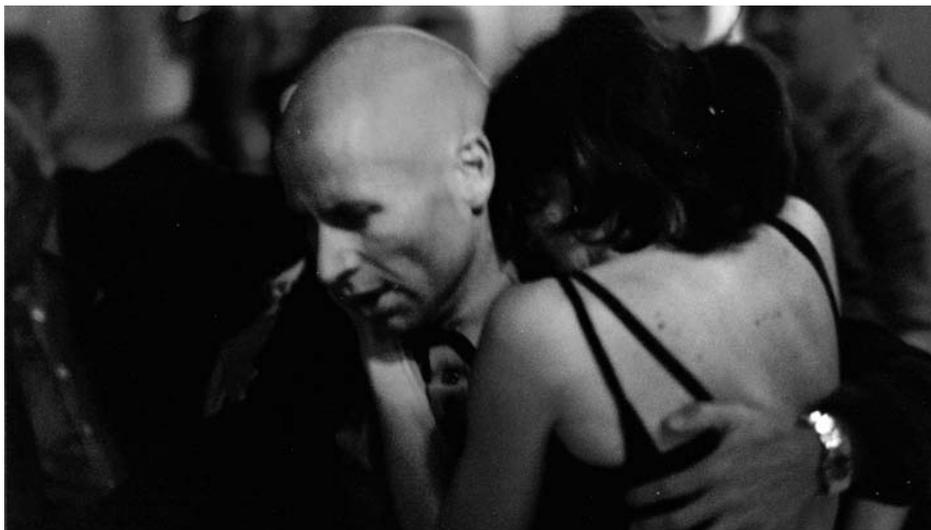
maggiormente il lavoro di composizione del gruppo, soprattutto quello delle colonne sonore – N.d.R.] che ha sempre avuto la tendenza verso una parte più buia della musica. A noi piace affrontare qualsiasi ambiente e settore musicale. I nostri spettacoli sono sicuramente più comici e satirici; tra gli altri vorremmo citare quello nuovo che facciamo adesso, un omaggio a Fred Buscaglione intitolato "Guarda che luna", con Enrico Rava, Gianmaria Testa e Stefano Bollani: una rappresentazione sì comica, ma anche poetica. Inoltre portiamo in giro con l'orchestra uno show molto divertente, basato sulla musica classica, che riscriviamo del tutto, dal Guglielmo Tell a Beethoven. Lo facciamo in particolar modo all'estero, ad esempio Lisbona, Bruxelles, dove ce lo richiedono, con le orchestre giovanili del posto. Gli mandiamo le partiture, poi andiamo là per quattro giorni e insieme a loro allestiamo lo spettacolo. E' un progetto che alla nostra maniera dissacrante affronta linguaggi differenti legati alla musica. Come nel caso del cortometraggio in bianco e nero che abbiamo girato molto tempo fa, un po' dark, nel quale c'era una macchina, una vecchia Mercedes, che in pieno inverno passava attraverso le risaie del vercellese, visto che nasciamo come gruppo di musicisti comici ambulanti e autodidatti in quelle zone. Lo proiettavamo durante alcune nostre esibizioni, sonorizzandolo dal vivo con rumori e musica, tanto da sembrare un thriller tendente all'horror. Arrivati ai titoli di coda lo rimandavamo tutto indietro, e con una musica romantica lo proiettavamo di nuovo facendolo apparire come una storia d'amore. Tutto ciò per far comprendere meglio quanto sia importante la musica per le immagini. Nessuna pretesa didattica, soltanto la voglia di far divertire e comunicare la significativa differenza tra diversi tipi di sonorizzazione. Una cosa che ci piacerebbe fare, giusto per riderci su, sarebbe quella di prendere alcuni film famosi e cambiargli la musica, o fare altrettanto con pellicole brutte, come nel caso di *Giallo napoletano* di Sergio Corbucci: un film bellissimo, ma con una partitura orrenda. Idem per i film muti!

Che differenza di approccio, anche tecnico, avete nei riguardi della musica da film?

Il lavoro di scrittura delle colonne sonore viene svolto tutto a casa davanti al computer, mentre per i pezzi che facciamo durante gli spettacoli si ragiona in un altro modo, dato che sono brani eseguiti dal vivo. Per la musica da film, in un secondo tempo, appena composti i temi, si pensa a chi contattare per suonarli. In *Primo amore* ci sono gli archi e, in alcuni momenti, il sax, mentre per il resto c'è una predominanza

del piano. Con Matteo Garrone, che gira film molto particolari, abbiamo seguito il progetto dalla stesura della sceneggiatura fino al montaggio. In Puglia, nell'arco di due settimane, in una casa presa in affitto dal regista come sede per montare la pellicola, abbiamo composto la musica al computer verificando di volta in volta con Garrone se i brani funzionavano o meno con le immagini. Abbiamo svolto principalmente un lavoro di sottrazione; infatti nella prima versione del film c'era molta più ritmica e strumenti. *Primo amore* andava nella

musica è lo stesso, perché è un rapporto di ricerca e curiosità verso un mezzo che a noi piace tanto da vent'anni. Ci adeguiamo ad esso così da poter spaziare con la creatività. Come ci accade lavorando in radio e, in special modo, con i radiodrammi dove puoi far credere alla gente di essere in qualsiasi posto. Al Cinema è lo stesso, perché con la musica dai una lettura dell'immagine, cosa che non riesci a fare con la televisione. Infatti non lavoriamo quasi mai in TV: per come è strutturata adesso, tutto risulta più piatto.



Vittorio (Vitaliano Trevisan) e Sonia (Michela Cescon) in *Primo Amore*

direzione dell'anoressia, dell'essenza, e c'era il discorso dell'oro, della sua fusione, abbiamo tolto dalle musiche tutto ciò che era superfluo, facendo rimanere solo gli archi e il pianoforte. Ciononostante sullo sfondo si percepisce una base di suoni elettronici e ogni tanto qualche breve ritmica. Per *L'imbalsamatore* il discorso è stato l'opposto. Siamo partiti dall'idea dei rumori, da quella percezione distorta che il protagonista, Peppino il nano, ha dei suoni. Come se i rumori fossero molto più fuori rispetto alla musica e a quello che normalmente si percepisce. Infatti, Garrone, per comprendere appieno questa strana caratteristica di Peppino, ci ha fatto vedere tutti i film di David Lynch, soprattutto *Eraserhead* – *La mente che cancella*, visto che lavora con rumori esasperati, esageratamente sopra la normalità. Quindi abbiamo lavorato sulla musica mutuata dal rumore. Ma non seguendo l'esempio della pellicola *Dancer in the Dark* dove la ritmica dei suoni delle presse, del treno, faceva partire la musica di Bjork: parliamo proprio di pulsioni sotterranee che scaturiscono dal rumore. Questa è la cosa bella di lavorare con Matteo, perché ti dà degli stimoli che, almeno per noi che giungiamo dal teatro, che giochiamo molto con la fantasia, l'immaginazione, sono necessari. Che rapporto ci può essere tra la musica "seria" di Garrone e noi che siamo dei comici e suoniamo per far ridere? L'approccio alla

Com'è nato il vostro sodalizio con Matteo Garrone?

Abbiamo fatto quattro film e un documentario, *Oreste Pipolo fotografo di matrimoni*. Garrone venne a vedere un nostro spettacolo a Firenze e ci trovammo a cenare insieme. Aveva girato il suo primo film, dopo la pellicola *Terra di mezzo*, che conteneva una serie di cortometraggi, tra cui il suo, di diversi registi, e cercava chi gli componesse la colonna sonora. Noi non sapevamo assolutamente chi fosse, e ci disse che voleva affidare a noi le musiche: proposta che ci parve alquanto strana, soprattutto perché a chi viene a vedere i nostri spettacoli comici, mai verrebbe in mente di affidarci la colonna sonora per un film. Chissà perché, si è fidato di noi, magari possedendo un eccezionale istinto, e la cosa è stata parecchio stimolante. E adesso lavorare con lui lo è anche di più. Ora che conosciamo in profondità la sua bravura come regista e l'immensa bellezza delle sue immagini, come per magia riusciamo subito a scrivere delle musiche che ben si adattano ai suoi film. Non capita mai che una cosa che componiamo per Matteo non vada bene e quindi ci tocchi rifarla. Finora è filato tutto sempre liscio!

In che modo interviene Garrone nella parte compositiva del vostro lavoro?

Si discute sempre insieme e si capisce

in che direzione andare. Chiaramente la musica è al servizio delle esigenze del regista, quindi noi ci dobbiamo adattare alle sue richieste. Garrone, fortunatamente, non ha le pretese di essere una persona che conosce la musica, a differenza di altri registi che si credono dei profondi conoscitori della materia, dicendo delle cose allucinanti e instaurando così un rapporto col compositore deleterio per entrambi. Questa è una grossa pecca del cinema nostrano; infatti in Francia stanno facendo dei seminari sulla musica da film per i registi, in modo da fargli veramente capire cosa vuol dire comporre una colonna sonora. E sono frequentati da autori molto importanti! Noi compositori non pretendiamo di dire al regista come fare le inquadrature, lui di conseguenza non ci deve dire come fare la musica! Devono, giustamente, darci delle indicazioni su ciò che vorrebbero musicalmente. La cosa

autore di colonne sonore stai attento che nessun altro possa disturbare il tuo rapporto con chi firma la pellicola. Te lo tieni ben stretto, perché ci vivi con quel regista, riesci a far musica! Quanti nel nostro paese hanno la libertà di poter scegliere con chi fare film? Pochi, veramente pochi! Tanto per nominare sempre i soliti noti, Morricone e adesso Guerra, perché è diventato famoso; gli altri invece hanno uno o due registi e lavorano sempre con quelli! Di conseguenza, cosa ti consoci a fare se hai un campo ristretto per poter fare il tuo lavoro? Per forza dici sì a tutto quello che ti propongono, anche perché con la musica ci devi vivere! Non è così facile. C'è anche da dire che oggi ci sono tanti nuovi compositori italiani emergenti di musica da film, che stanno ravvivando il campo in maniera positiva. E questo fa ben sperare in una rivalutazione del settore italiano delle colonne sonore.

alle immagini con creatività, seguendo sempre le indicazioni del regista. Infatti, normalmente, è difficile ascoltare per intero il disco di una colonna sonora, tranne nel caso di quei compositori che riarrangiano la musica per il CD allo scopo di renderla più fruibile. Per il nostro compact disc di *Primo amore* abbiamo inserito alcuni brani da *Limbalsamatore*, perché non c'era abbastanza materiale per ricavarne un CD che durasse più di venticinque minuti, dato che ci facciamo lo scrupolo, per coloro che spendono più di 20 euro, di ottenere un prodotto che vale la pena comprare.

Nei vostri spettacoli siete soliti suonare tutti gli strumenti che potete. Nelle vostre colonne sonore fate tutto voi quattro? E se così non è, che tipo di organico utilizzate?

Normalmente usiamo un quartetto d'archi che ha fatto con noi uno spettacolo. Sono delle musiciste molto brave che quasi sempre ritornano nell'organico con cui realizziamo le colonne sonore. Poi, a seconda di ciò che crediamo sia necessario, come nel caso de *Limbalsamatore* dove c'era il grande Enrico Rava alla tromba, richiediamo la presenza di qualche solista importante. Altrimenti suoniamo tutto noi, attraverso l'utilizzo del computer, la programmazione e gli strumenti veri. Tendenzialmente cerchiamo sempre di inserire i fiati, anche se con Garrone, ultimamente, è sempre più difficile, perché il tipo di film non lo consente. Soprattutto col passaggio a *Limbalsamatore* rispetto ai primi suoi due film, *Ospiti* e *Estate romana*, in cui utilizzavamo molti fiati, creando musica che tutti trovavano somigliante a quella composta da Goran Bregovic nel suo momento di massima popolarità. C'è da dire che da una vita facciamo musica di quel tipo: basta aver presente la nostra sigla del programma radiofonico su RadiodueRai, *Caterpillar*, un pezzo per banda con le percussioni dance. In Italia c'è sempre il rischio di essere scambiati musicalmente per qualcun altro, quando questi diventa famoso! E poi noi non siamo balcanici, anche se le influenze che assorbiamo dalla musica sono di tutti i tipi, dalla tarantella a quella popolare piemontese, dal jazz alla classica. Ascoltiamo veramente di tutto! In *Amore con la "S" maiuscola* la musica che avevamo composto era tutta per fiati, con una minima presenza degli archi, e suonarla è stato come partecipare a una festa goliardica. Il film è un'allegria commedia senza troppe pretese, ma con parecchia musica dentro.

Nei vostri innumerevoli spettacoli eseguite anche brani tratti dai lavori per il cinema?



Un'immagine dal set di *Primo Amore*

peggiore è quando ti presentano il film già montato con delle musiche preesistenti in sottofondo, e ti dicono: "Ora fammi la colonna sonora!". L'unico vero momento di discussione accesa con Matteo è stato quando in *Primo amore* stavano lasciando come colonna sonora definitiva i nostri provini musicali, fatti al computer, invece della registrazione finale con gli archi, perché il regista si era affezionato a quella prima versione della musica che alla fine, nel montaggio conclusivo della pellicola, gli risultava diversa. Per forza, non era più fatta con le tastiere, ma con strumenti veri!

Sul secondo numero della nostra rivista, in una inchiesta, parlavamo del sindacato francese per la tutela dei diritti dei compositori di musica da film. Voi cosa ne pensate a tal proposito?

In Italia che sindacato vuoi fare? Ogni compositore ha il suo regista di fiducia, con il quale lavora assiduamente: perciò, a causa di questo forte sodalizio, come

Dopo la candidatura al David di Donatello della colonna sonora per *Limbalsamatore* avete ricevuto qualche nuova proposta di lavoro?

Tutti hanno parlato bene della colonna sonora, anche al di fuori dell'ambito cinematografico, ma la cosa assurda è stata che nessuno ci ha chiesto di musicare una pellicola. Soltanto, gratuitamente, il cortometraggio di un amico che, però, ci aveva contattato precedentemente. Quando abbiamo vinto l'Orso d'Argento tutti i musicisti, con cui siamo in tournée, tra cui Enrico Rava, sono rimasti un po' perplessi e ci hanno detto scherzando: "Ma allora siete bravi!", visto che siamo per eccellenza il gruppo di musicisti non musicisti, chiassosi, burloni, metà attori e metà comici. Per fare colonne sonore non è importante essere un autore con una tecnica incredibile, dipende sempre da quello che devi fare; chiaro che se si tratta di orchestrare grosse compagini orchestrali è tutto un altro discorso, ma in ogni caso devi essere capace di adattarti



No. Però, ci hanno commissionato un nuovo lavoro, da fare al Teatro dell'Archivolto a Genova, con Giorgio Gaglione, in cui si leggono dei racconti tratti dai premi Nobel della letteratura, dove le nostre musiche per la novella Saramago devono seguire la direzione di quelle per il cinema.

Cosa avete in cantiere?

L'idea di un Festival sulle colonne sonore, con proiezioni e musicisti ospiti, tra il serio e il divertente. Desideriamo fare una sorta di salto di qualità, dopo anni che facciamo soltanto cose comiche, anche perché abbiamo appurato che la gente che ti segue, che ti si è affezionata, riesce a cogliere un differente nuovo equilibrio, una nuova direzione, nel passare nei nostri lavori da un genere ad un altro, e quindi continua a starti accanto e apprezzare ciò che di diverso proponiamo. A quel punto la gente non si farà più problemi a capire se ridere o commuoversi nei nostri spettacoli. E' una cosa che ci incuriosisce e che ci piacerebbe fare da ora in avanti! E' una sfida nel non essere solamente comici!

L'esperienza cinematografica è saltuaria o avete proposte da altri autori, oltre al sodalizio con Garrone?

Per ora niente! Ci ha telefonato Marco Tullio Giordana (il regista di *La meglio gioventù* e *I cento passi*) per farci i complimenti, ma solo questo. Magari potessimo fare le musiche per una sua pellicola. Sei ore di film, una goduria!

Non siete professionisti del cinema. Cosa pensate del mondo delle colonne sonore in Italia ai nostri giorni?

Abbiamo ascoltato lavori notevoli. Da qualche anno a questa parte c'è un'incredibile rinascita nel settore della musica da film italiana, nuovi autori interessanti. Almeno non si sentono sempre le solite sonorità. E' chiaro che ognuno ha uno stile proprio, e questo è stimolante, perché se ne viene fuori uno nuovo significa che fai della musica mai ascoltata prima. Se ti dicono "Fammi un pezzo anni '50 al pianoforte", e in quel brano non c'è un'anima nuova, allora sei un semplice artigiano. Fai il tuo mestiere bene, ma in te non vi è nulla di straordinario!

Come vi rapportate con le nuove tecnologie nel campo della musica e del cinema?

A noi interessa tantissimo far sentire nel migliore dei modi la nostra musica all'interno del film quando lo si vede al cinema. Infatti, con la Fonoprint di Bologna siamo stati i primi a mixare la musica di *Primo amore* in 5.1, dato che di solito sono soltanto gli effetti sonori ad avere tale caratteristica audio. L'idea era di far credere al pubblico di trovarsi all'interno

della testa del protagonista, con tutto il suo lavoro psicologico particolare, attraverso le ritmiche, i suoni della nostra musica, avvolgendoli sempre più. Non è un film come i blockbuster americani, dove l'effettistica è piena di bombardamenti, elicotteri, macchine che s'inseguono; in questo caso il suono ricrea la drammaticità emotiva dei protagonisti. Per i fonici è stata un po' una rivoluzione, come quando si è passati dal mono allo stereo, perché fornisce delle possibilità esagerate. E' anche vero che ancora nessuno padroneggia il mezzo con facilità, alla Fonoprint avevano paura di non essere all'altezza della riuscita del lavoro sull'audio, dovendo mixare i suoni da una parte all'altra, credendo di dare alla fine un risultato pacchiano al tutto, ma così non è stato, pur essendo la loro prima volta. Purtroppo al Festival di Berlino, con uno schermo enorme e il proiettore distante, il pubblico si è lamentato della qualità del film durante la proiezione, la luce non era quella voluta dal direttore della fotografia, e Matteo, che è un pittore di formazione – quindi un cultore ossessivo dell'immagine, che cura personalmente fin nei minimi dettagli (pensate che fa cambiare i vestiti degli attori alla costumista a seconda di come muta la luce del giorno!) – si è arrabbiato tantissimo. E anche noi ci siamo rimasti male, perché mancava il Surround, e la musica si sentiva soltanto sulle casse davanti. Quelli della troupe e del cast lì presenti si rodevano il fegato, perché si era pur sempre ad un prestigioso festival del cinema. Un'esperienza allucinante! La tecnica fa passi da gigante e poi non hai la messa in pratica. Ciò è davvero sconcertante!

Siete da molto tempo impegnati anche in campo didattico con spettacoli che insegnano, ridendo, la musica, e se spesso vi fate beffe dei grandi della musica, lo fate sempre con un palese amore verso gli autori classici. Quali sono quelli che ascoltate di solito?

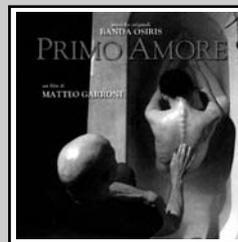
Di tutto. Anche se alla fine quello che facciamo negli spettacoli, avendo un vasto pubblico che va dai bambini agli anziani, sono celebri brani di autori conosciuti: Beethoven, Bach. Una volta abbiamo rischiato molto inserendo un pezzo di Beethoven non molto noto, il "Razzumosky", per quartetto d'archi. Comunque ascoltiamo un po' di tutto: dalla musica contemporanea, di un certo tipo, a quella antica, non tralasciando Rossini, Vivaldi, Offenbach, dato che ci piace parecchio manipolare i vari generi per i nostri spettacoli.



Banda Osiris
L'imbalsamatore (2002)
GDM Music/RadioFandango 2037
18 brani – Durata: 37'36"

La partitura che la Banda Osiris ha approntato per il film di Matteo Garrone è una collezione di esperimenti sonori che creano un tessuto musicale composto da atmosfere sospese, sonorità elettroniche vitree ed oblique e pennellate impressionistiche. La tromba dell'ottimo Enrico Rava viene impiegata con gusto "noir" ("Titoli di testa", "Verso Cremona") e con inflessioni jazzistiche moderne ("Jogging e bacio"), mentre gli ottoni della Banda Osiris si insinuano in maniera seducente tra suoni elettronici e percussioni incalzanti ("Il Boss e Peppino"). Spicca inoltre la presenza di un quartetto d'archi, arrangiato con sapienza nella cangiante tessitura. Una colonna sonora suggestiva e di inedita ricerca sonora, perlomeno nel panorama italiano.

Maurizio Caschetto



Banda Osiris
Primo amore (2004)
Radiofandango RF0010
17 brani, tra cui 5 bonus tracks tratte da
L'imbalsamatore - Durata: 38'30"

Quarto lavoro della Banda Osiris per il regista Matteo Garrone, la colonna sonora di *Primo amore* ha vinto l'Orso d'Argento al 54° Festival Internazionale di Berlino. E' la giusta consacrazione di una musica la cui triste bellezza trascina l'ascoltatore all'interno di un ricordo mai abbandonato. Un ambiente musicale rarefatto - dominato dal piano e dagli archi (questi ultimi suonati egregiamente dal Quartetto Euphoria, con gli arrangiamenti di Fabio Gurian) - dal quale emerge un tema intimo e misterioso, che ci accompagna per tutto l'album. Nei 12 brani in cui si articola la colonna sonora (tra i quali citiamo "Intro", "Apertura" e "Primo amore") questa melodia si sviluppa attraverso una serie di variazioni profonde e dolorose che sfociano in un "Finale" liberatorio.

Massimo Privitera

Risorse Web - Info in rete



www.bandaosiris.it

Per seguire la Banda nelle sue iniziative.



James Horner

Rides Again

di Maurizio Caschetto

Le protagoniste Jennifer Connelly, Angelina Jolie e Cate Blanchett

Dopo un anno di silenzio, il celebre compositore di Titanic ritorna sulla scena cinemusicale con ben tre nuove partiture: *The Missing*, *Amore senza confini* e *La casa di sabbia e nebbia*.

Insieme a Danny Elfman e Hans Zimmer, il compositore americano è uno dei nomi di punta del panorama cinemusicale hollywoodiano contemporaneo. Molti successi cinematografici recenti portano la firma musicale di Horner, da *Braveheart - Cuore impavido* (1995) ad *Apollo 13* (1995) e *A Beautiful Mind* (2001), senza dimenticare l'enorme "hit" *Titanic* (1997), che gli è valso due premi Oscar.

Ecco dunque che il "fenomeno-Horner" si ripresenta in tutte le sue "contraddizioni" (vedi riquadro) in queste tre nuove opere. Ha lavorato alle partiture di *The Missing* (id.), *Amore senza confini* (*Beyond Borders*) e *La casa di sabbia e nebbia* (*House of Sand and Fog*) – a cui va inoltre aggiunta quella per *Radio*, da noi ancora inedito – simultaneamente, come si evince dalla contemporaneità con cui sono usciti sul mercato i tre CD e dalla distribuzione dei tre film. Sebbene Horner non sia nuovo a questo genere

di prolificità, le tre partiture presentano diversi punti di contatto e somiglianze stilistiche. Tutte quante infatti mostrano il lato mediatondo e "minimalista" del compositore.

The Missing, diretto da Ron Howard, è un dramma western cupo e violento il cui percorso narrativo è chiaramente derivato da *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956) di John Ford. Nonostante l'ambientazione western, il compositore evita con cura di riproporre i cliché legati al genere commentando la vicenda più come un dramma tragico che come un'epica storia di frontiera. Le tinte fosche in cui il regista ha immerso il film vengono così restituite da Horner attraverso una scrittura densa e una strumentazione virata verso colori lividi. L'iniziale "New Mexico, 1885" racchiude già tutte le idee e lo spirito della partitura: tra le nebbie atmosferiche dei suoni vitrei e sospesi

del sintetizzatore e dei vocalizzi di ispirazione navajo, Horner presenta il lirico tema principale, una lunga perorazione melodica affidata prima ai corni e poi agli archi, coadiuvati dal flauto shakuhachi.

Queste tonalità "scure" di orchestrazione vengono impiegate durante tutto l'arco della partitura con poche variazioni ("The Stranger", "Dawn to Dusk", "A Dark and Restless Wind") e rendono impegnativo l'ascolto del lunghissimo disco (78 minuti). Spiccano le pagine in cui Horner arricchisce la tavolozza timbrica e squarcia queste nebbie armoniche fatte di *synth* e strumenti a fiato di matrice etnica, attraverso feroci e rabbiose coltellate orchestrali ("The Brujo's Storm", "The Riderless Horse"), nelle quali viene sapientemente dispiegato un organico in forze, grazie alla presenza di una folta sezione di percussioni e a una *performance* formidabile degli ottoni.



La lunga pagina finale ("The Long Ride Home") ricapitola tutte le idee e gli spunti migliori della partitura e regala un'epica apertura orchestrale del tema principale, il cui unico difetto è quello di ricordare un po' troppo da vicino quello di *Braveheart*. In generale, una buona prova che però su disco diventa difficilmente digeribile proprio per la ripetitività e la stasi della maggior parte dei brani. Una selezione più concisa e meglio arrangiata degli estratti avrebbe favorito un'impressione generale migliore.

Amore senza confini, polpettone sentimentale mascherato da film impegnato, è giustamente naufragato al box-office sia in patria che nel resto del mondo. Diretta da Martin Campbell e interpretata da Angelina Jolie, la pellicola ha offerto a James Horner la possibilità di lavorare su una ispirazione di matrice etnica, considerata la triplice ambientazione della storia: Etiopia, Cambogia e Cecenia. La partitura è divisa in tre ampie sezioni denominate appunto "Ethiopia", "Cambodia" e "Chechnya", a loro volta ripartite in quattro movimenti. La predilezione del compositore per tessuti e atmosfere etniche non è certo una novità – come si è visto anche in *The Missing* – e così ci ritroviamo di fronte a una partitura che sembra più una specie di *concept album* a metà tra la *world music* e quella *ambient*. Per la sezione etiopica, Horner scrive una pagina di sapore africano-tribale, dominata da percussioni, strumenti a fiato etnici e da un coro femminile che espone una melodia discendente. L'approccio ricorda *Mission* di Ennio Morricone e questa impressione viene confermata in "Ethiopia III", quando il tema viene suonato da oboe e archi in maniera inequivocabilmente morriconiana.

Più interessanti invece l'interpolazione di un canto tradizionale africano ("Ethiopia II") e la presenza di

Cate Blanchett in *The Missing*

un disegno melodico schumanniano affidato al pianoforte solo. Le pagine cambogiane e quelle cecene invece sono dominate da suoni campionati, lunghi pedali di sintetizzatori, stridenti *loop* e inquietanti tessiture elettroniche. Queste pagine mostrano un volto più sperimentale e inedito di Horner, sebbene anche qui si possa trovare una fonte di ispirazione evidente: forse per via dell'affinità di location o per bieche ragioni di *temp-tracking*, il mix etnico/elettronico richiama il Mike Oldfield di *Urla del silenzio* (*The Killing Fields*, 1984). Anche in questo album, il brano finale ricapitola a mo' di suite gli spunti migliori della partitura, presentando una bella variazione del tema principale per shakuhachi, arpa, percussioni e pianoforte.

La casa di sabbia e nebbia è forse la partitura migliore delle tre qui prese in esame. Il film (interpretato da Jennifer Connelly e Ben Kingsley) racconta le traversie di una famiglia iraniana emigrata negli Stati Uniti e del tentativo di affondare le proprie radici

in un paese lontano dalla propria cultura. Candidata ad una manciata di Oscar (tra cui quello per la miglior colonna sonora), la pellicola si sviluppa attraverso toni intimi e trattenuti che vengono seguiti e sottolineati dalla partitura minimalista di James Horner. Come nelle altre due colonne sonore, troviamo un'estesa tessitura affidata alle rarefatte sonorità *synth* degli abituali collaboratori Randy Kerber e Ian Underwood ("An Older Life"), sulle quali stavolta Horner tratteggia un discorso strumentale in cui l'organico è ridotto a pianoforte e archi. Il tema principale ("The Waves of The Caspian Sea") è un avvolgente arpeggio melodico di reminiscenza straussiana, arricchito da rintocchi di campane e pianoforte. Qui il compositore lavora soprattutto su colore ed orchestrazione, creando un panorama sonoro grigiastro e sfumato ("Old Photos, New Memories"), solo occasionalmente interrotto da incursioni ritmiche più marcate ("Break-In").

Il minimalismo horneriano sembra ricalcare un po' lo stile del Thomas



James Horner *The Missing*

(id. - 2003)

Sony Classical /
Sony Music Soundtrax SK 93093

15 brani – Durata: 77'35"



James Horner *Beyond Borders*

(*Amore senza confini* - 2003)

Varèse Sarabande
302 066 529 2

12 brani – Durata: 55'33"



James Horner *House of Sand and Fog*

(*La casa di sabbia e nebbia* - 2003)

Varèse Sarabande
302 066 532 2

13 brani – Durata: 69'47"



Il compositore James Horner

Newman di *American Beauty* e *Le ali della libertà*, restituendo il peso e la densità della vicenda attraverso toni intimisti e sussurrati. L'apertura melodica finale ("A Return to The Caspian...") riscatta la cupezza che pervade tutta la partitura, riprendendo con enfasi edificante il tema principale. Anche in questo caso, avrebbe giovato una selezione del materiale più concisa ed oculata, visto che il finale del disco giunge quasi come una sudata conquista.

Tre partiture per tre film molto differenti, ma accomunate da un evidente *fil rouge*: James Horner sembra entrare in una fase meditata e introvertita della sua carriera (come hanno dimostrato anche *Le quattro piume* e *Windtalkers*, entrambe del 2002), che predilige mezzitoni, spunti riflessivi e sperimentismi elettronici. Ma questo genere di discorsi "autoriali" forse non si addicono a Horner; il camaleontismo del compositore, forse la sua dote più evidente, fa pensare che anche stavolta egli abbia cambiato abito a seconda delle circostanze e delle convenienze imposte dagli strettissimi tempi di consegna.

E dunque alla prossima, Mr. Horner.

Lo "stile" della citazione

Sin dal suo debutto, circa vent'anni fa, James Horner è stato un "caso" della musica per film, in grado di generare accessissime discussioni tra gli esperti e gli appassionati, arrivando addirittura a creare vere e proprie tifoserie tra di essi: da un lato i fan adoranti, dall'altro gli accaniti detrattori. L'oggetto del contendere verte soprattutto su una questione molto discussa, ma forse mai analizzata con cura: James Horner è il compositore di musica da film che più di ogni altro ha fatto della citazione deliberata (sia di opere altrui che proprie) una caratteristica fondante del suo stile. La musica da film, nella fattispecie quella hollywoodiana, è sempre ricorsa alla pratica della citazione (o persino del plagio) sia per ragioni di comodo che per questioni di praticità e schiettezza di linguaggio. Quando un compositore si ritrova a comporre cinque, sei, sette o più partiture all'anno in tempi di consegna molto stretti, questa pratica diventa quasi una via di salvezza, senza dimenticare che assai frequentemente il musicista si ritrova obbligato a seguire istruzioni musicali dettate dalla colonna sonora provvisoria (*temp-track*) che registi e produttori utilizzano in fase di montaggio. Tuttavia, le citazioni messe in atto da James Horner risultano spesso sfacciate e persino imbarazzanti. Alcuni esempi: *Star Trek II - L'ira di Khan* pesca a piene mani sia dall'*Aleksandr Nevskij* e dal *Romeo e Giulietta* di Prokofiev che dalla *Sinfonia da Requiem* di Benjamin Britten; il tema di *Wolfen* riprende pari pari *The Unanswered Question* di Charles Ives; i titoli di testa di *Aliens - Scontro finale* sono una parafrasi letterale dell'*Adagio* dal balletto *Gayane* di Aram Khachaturian (riutilizzati poi dal Nostro in *Giochi di potere* e *Sotto il segno del pericolo*); il tema principale di *Willow* è

una variazione ritmica del primo movimento della Sinfonia n° 3 di Schumann, mentre quello di *Glory* è identico a *Ivan il Terribile* di Prokofiev. Emblematico poi il caso di *Tesoro, mi sono ristretti i ragazzi*: Horner ha citato a tal punto il tema principale di *Amarcord* di Nino Rota che la Disney ha dovuto chiedere la licenza d'utilizzo e pagare i diritti d'autore alla famiglia del compositore italiano. Si badi bene che le citazioni horneriane non si limitano alla ripresa di stili e modelli evidenti e tanto meno si possono ridurre ad "omaggi" autocoscienti, ma arrivano proprio alla riproposizione di interi passaggi identici nota per nota. E lo stesso discorso vale per le autocitazioni, che si potrebbero giustificare come questione di "stile personale". Come si diceva, tutti i compositori di musica da film (e non solo loro) hanno sempre praticato citazioni da opere altrui e hanno riutilizzato idee e spunti dalle proprie, ma il "caso Horner" arriva a tal punto che smaschera infine un'attitudine ben precisa. Il compositore opera più come un bravo assemblatore, un compilatore che cerca di trovare la via più rapida e diretta alle esigenze puramente emotive del film, come sembra ormai fare molta scuola hollywoodiana (Hans Zimmer in testa). Horner è abile a riempire questi vuoti creativi con orchestrazioni molto curate e un suono avvolgente, ma tutto questo a scapito della profondità del discorso cinemusicale. E in tal senso, c'è davvero un abisso tra raffinati e geniali compositori come Williams, Goldsmith o Bernstein, i quali hanno spesso riproposto modelli acquisiti filtrandoli però attraverso una forte impronta personale, e un bravo "decoratore" come James Horner, che appunto viene indicato come il successore naturale della vecchia guardia hollywoodiana. MC

L'equipaggio dell'astronave Enterprise al gran completo per *Star Trek II: L'ira di Khan*

Risorse Web - Info in rete



www.james-horner.com

Il sito ufficiale di Sony Classical aggiornato in occasione delle uscite discografiche.

www.hornershrine.com

Un sito amatoriale sempre aggiornato e ricco di informazioni.



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!*



Luis Bacalov
Marcinelle (2003)

Rai Trade FRT 404

20 brani – Durata: 42'11”

Luis Bacalov, premio Oscar per la colonna sonora de *Il postino*, firma le musiche di questo film per la TV interpretato da Claudio Amendola e Maria Grazia Cucinotta, tratto da una storia vera.

In tutto il CD aleggia un'aria di tragedia imminente, quella dei minatori protagonisti della drammatica vicenda, e di una conseguente rassegnazione nei confronti di un destino crudele. L'agrodolce tema principale, "Marcinelle" (attraversato in alcuni punti da reminiscenze morriconiane), che ritorna con tre varianti, compresa quella per chitarra solista, ci fa subito precipitare nell'atmosfera sofferta e combattiva della colonna sonora. Attraverso l'ottima esecuzione dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi e dei suoi solisti, con le raffinate orchestrazioni di Luis e Giovanni Bacalov, brani quali "Cugini nemici" (bel tema per archi che ricorda le intense melodie del recentemente scomparso Michael Kamen), "Amori colpevoli" (melodia sospesa carica di tensione), "Emergenza fuoco" e "Salvataggi ostinati" (dominati dalle selvagge sferzate di tamburi, archi e ottoni), acquistano una valenza interpretativa talmente forte da rimanere ben impressi nell'ascoltatore. Senza contare "Caduti" – una sorta di breve requiem in due versioni, per violoncello e orchestra e per coro (quello del Teatro Ventidio Basso di Ascoli Piceno) e violoncello - e "Soave notte serena" per chitarra classica, fisarmonica e archi, lieve come una dolce attesa.

Massimo Privitera



Marco Frisina
Il Bambino di Betlemme (2003)

R.T.I. – Image Music IMG 5108882

12 brani – Durata: 42'20”

Attraverso la successione di contrazioni musicali ("onde dolorose" diretto richiamo degli spasmi del parto) il maestro Frisina trasfigura le tematiche di nascita-vita e guerra-morte della fiction di Umberto Marino, creando un supporto sonoro di straordinario e inatteso spessore. Un linguaggio moderno ed essenziale, a tratti minimalista, disegna un percorso di tensione (parallelo al *cammino di responsabilità* del bravo Enrico Brignano) che, con il suo andamento lento e inesorabile, raggiunge talora vette di partecipazione e commozione assoluta.

Fin dai primi sette intensi minuti di "Vie senza pace" è difficile scegliere singole tracce, grazie anche al variegato e sapiente utilizzo di stilemi modal arcaici ("Tensione a Betlemme") e ad inserti vocali orientaleggianti ("Un grido da Gerusalemme") volutamente non identificabili come ebraici o arabi. Lo stesso fine (nella scena del Natale) è ottenuto dall'indefinito "suono mediterraneo" del coro di bambini in dialetto calabrese di "Come una cometa", interessante esperimento di sovrapposizione tematica in cui il compositore romano rende anche un sorridente omaggio alle proprie origini.

La *source track* "Un albergo a Betlemme" (esercizio di stile cameristico estraneo al resto dell'opera, atto a rilevare l'indifferenza che circonda i tristi eventi mediorientali) chiude in modo quasi cinico e problematico un'esperienza musicale di rara intensità, nonché uno dei più originali lavori di un grande autore.

Pietro Rustichelli



Stefano Reali & Jacopo Fiastrì
Le ali della vita (2000)

R.T.I. – Image Music IMG 5054902

18 brani – Durata: 39'49”

Un sinfonismo marcatamente melodico pervade tutta la colonna sonora di questa miniserie con Sabrina Ferilli e Virna Lisi, diretta, sceneggiata e musicata dal regista Stefano Reali insieme a Jacopo Fiastrì, esperto autore di composizioni per la prosa.

La musica possiede due elementi tematici predominanti, in pieno contrasto l'uno con l'altro: la bontà e la malignità. Il primo è rappresentato dal tema "Rossana (Le ali della vita - Main Title)", brano che, anche nella versione per pianoforte e coro (le angeliche voci dei Musicanova), denota tutta la solarità del personaggio positivo e combattivo interpretato dalla Ferilli. A questo si contrappone il tema di matrice mahleriana "Il ritorno di sorella Alberta", che raffigura la perversa cattiveria del personaggio negativo di Virna Lisi. Oltre ai due già citati, la partitura contiene altri quattro temi legati alle principali personalità della fiction, tra cui "Celestina", melodioso motivo sulla falsariga del Morricone più disteso, e "Un sorriso per te", a metà strada tra dramma e rivalsa, orchestralmente intenso.

Le musiche sono tutte ottimamente eseguite dalla Czech National Symphony Orchestra e dall'Amit, sotto la direzione degli stessi compositori, più Piero Gallo e Riccardo Biseo, il quale esegue al pianoforte il brano jazzistico "Little Big Waltz". Da citare le canzoni per bambini "Stelle e lucciole" e "Musicando", gioiose cantilene che sembrano provenire direttamente dal film *State buoni se potete*.

Per entrare nella parte più vigorosamente drammatica della vicenda basta ascoltare "Amori slegati" in cui l'orchestra esprime con un crescendo ossessivo degli archi e degli ottoni la tensione profonda tra la Ferilli e la Lisi.

Massimo Privitera

Il cinema di un musicista di 'frontiera'



Intervista a Fabio Liberatori

di Giuliano
Tomassacci

Compositore dai molteplici interessi musicali e arrangiatore d'eccezione per autori del panorama cantautorale italiano come Dalla, De Gregori e Ron, Fabio Liberatori ha legato indissolubilmente il suo nome alla musica da film nazionale a partire dalla prima metà degli anni '80, dimostrandosi particolarmente affine alle impostazioni della commedia all'italiana (*Vediamoci chiaro* di Luciano Salce, *Il volpone* di Maurizio Ponzi), soprattutto in virtù della longeva collaborazione con il regista Carlo Verdone. Parallelamente alla sua partecipazione presso il gruppo degli Stadio come fondatore e tastierista, Liberatori ha finora musicato ben tredici pellicole del regista romano, compresa la recente commedia agrodolce *L'amore è eterno finché dura*. Lo incontriamo proprio a pochi giorni dall'uscita nelle sale di

quest'ultima fatica, rinfrancato dai già positivi esiti di critica e botteghino, scoprendo un musicista di spiccata professionalità e conoscenza del media, vigile e interessato riguardo la contemporaneità e le problematiche del fenomeno *film-scoring*.

Iniziamo dalla fine, e cioè dall'ultima collaborazione con Verdone che s'intitola *L'amore è eterno finché dura*. Se c'è una cosa che adesso è possibile stabilire è che, se non ancora eterno, il vostro amore 'artistico' sembra proprio durare...

Sono sorpreso io per primo. Probabilmente quest'ultimo lavoro è quello in cui ho potuto iniziare a proporre le cose in cui credo più fortemente. Certo quello che so fare si sente già dal primo film, perché quello

è il mio stile e quello rimarrà, però l'evoluzione mi ha permesso di ottenere un qualcosa che probabilmente nei film passati avrei avuto più difficoltà a fare, mi riferisco ad esempio al trattamento della scena finale in cui Stefania Rocca e Verdone finalmente concretizzano con un bacio la loro reciproca simpatia. Il film ha uno stile che ho molto apprezzato, credo si tratti senz'altro del mio lavoro migliore.

Come e perché nasce il Suo sodalizio con Verdone?

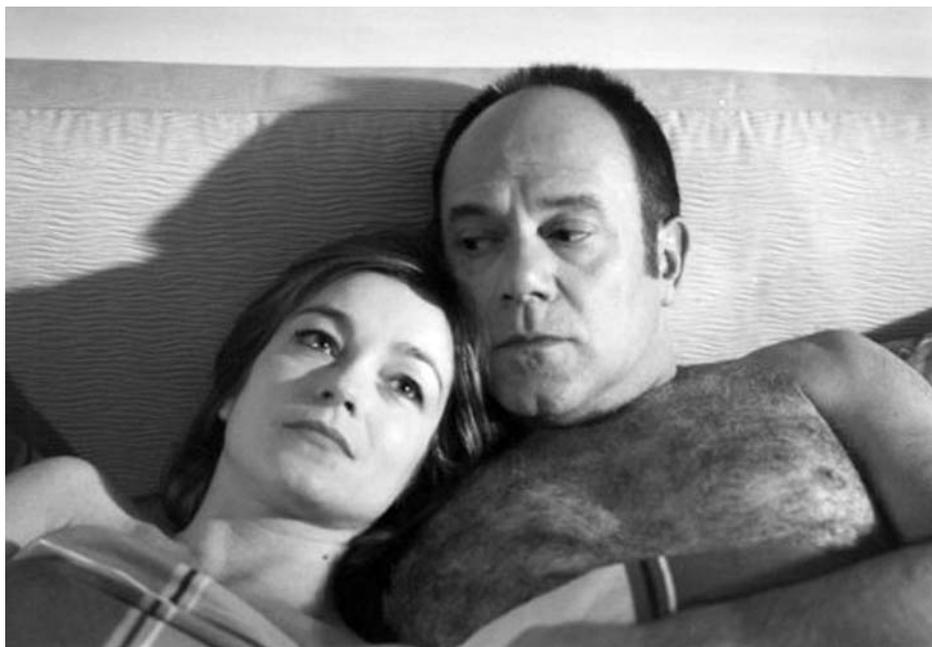
Il rapporto nasce per una serie di concause in cui c'entrano come sempre gli Stadio, che sono il punto di partenza della mia attività professionale. Prima di loro c'erano i turni che facevo come turnista alla tastiera, come esperto di strumenti



elettronici per i cantautori e per le industrie. Non c'erano naturalmente le colonne sonore, la mia esperienza di giovane musicista era quella maturata in gruppi jazz e fusion, ma anche in formazioni pop, rock e progressive. Amavo l'aspetto laterale del rock, quello di Emerson, Lake & Palmer, dei Genesis e dei Gentle Giant; quindi molto tastierismo, molti sintetizzatori. Succede che a causa di una richiesta della BMG (ex RCA), fui chiamato come sintetista per alcuni dischi di Lucio Dalla, che in seguito mi volle a far parte della band che lo accompagnava, e così nacquero gli Stadio. Verdone a quei tempi stava ultimando il suo terzo film, *Borotalco*, e voleva coinvolgere nella colonna sonora Dalla, visto che il cantante era in qualche modo protagonista della storia – il personaggio di Eleonora Giorgi era infatti innamorato della sua musica. Allora Dalla ci convoca e ci dice: "Nessuno di noi sa fare colonne sonore, l'unico un po' più preparato è Liberatori che è diplomato al conservatorio e probabilmente è quello che più di noi sa tenere in mano la cosa".

Carlo Verdone e in *L'amore è eterno finché dura*

Mi sono quindi ritrovato a imbartermi in Verdone mio malgrado, perché poi in realtà ero solo io ad incontrarlo, dato che Dalla, dopo aver assicurato alla produzione la disponibilità del catalogo, in qualche modo dirigeva l'operazione ma di fatto non era presente a tutte le sessioni. Il film era inoltre molto importante per me perché utilizzava una mia canzone tratta dal primo album degli Stadio, "Un fiore per Al": è la canzone che la Giorgi lascia nel camerino di Dalla e che poi viene ripresa in seguito quando lui decide di realizzarla. Alla fine della lavorazione Verdone mi ha detto: "Ti ho

Stefania Rocca e Carlo Verdone in *L'amore è eterno finché dura*

conosciuto e non ti mollo più". Credevo si trattasse di una frase di circostanza dovuta all'entusiasmo per i risultati raggiunti. Con *Acqua e sapone*, il suo film seguente, ho capito che diceva davvero. Considero la musica di quest'ultimo film, la mia prima colonna sonora a tutti gli effetti, perché tranne la canzone degli Stadio con testo di Vasco Rossi, il resto è tutta musica di commento.

Già in *Borotalco*, comunque, è evidente che il Suo operato a livello di commento è abbastanza forte, come testimonia, ad esempio, il tema utilizzato nella scena in cui il protagonista, subito dopo l'arresto del vero Manuel Fantoni, inizia l'immedesimazione nel suo nuovo personaggio.

Quello infatti fu uno dei pochi temi del film veramente importante. E' un brano tuttora molto apprezzato. Devo ringraziare Maurizio Giammarco, uno dei più grandi sassofonisti jazz italiani: eravamo soltanto io al pianoforte e lui al sassofono. Veramente un grandissimo musicista.

Sa dare una spiegazione al fatto che Verdone si sia rivolto a Lei dopo aver lavorato, per i primi due film, con Ennio Morricone? Questa precedente esperienza artistica ha avuto delle ripercussioni sul Suo rapporto creativo con il regista, nel senso di specifiche richieste stilistiche o melodiche?

E' un argomento molto delicato. Il motivo di questo cambiamento è strettamente artistico e indissolu-

bilmente legato alla personalità di Verdone. Come musicista, è un grandissimo amante delle tastiere elettroniche e della musica di ricerca e sperimentazione. Questo è il mondo di Verdone e oggettivamente non è il mondo di Morricone, dove la ricerca c'è sicuramente – parlo sinceramente da grande estimatore del Maestro – ma si tratta di una ricerca affrontata attraverso l'orchestra, la più prestigiosa arma per un compositore, che è poi quella che consente le maggiori soddisfazioni. Verdone ha invece questo canale preferenziale di gusto musicale che sfocia in artisti come Brian Eno, David Sylvian, i Tangerine Dream che, guarda caso, sono il mio pane quotidiano da quando avevo tredici anni. E questa comunanza di stimoli musicali e di unità di intenti è evidente nei nostri film ed è forse il fattore che rende così atipiche le nostre colonne sonore nel mercato italiano: una sorta di sonorizzazione ambient in grado di suscitare nello spettatore un sentire non sentire, enfatizzato da una raffinatissima cura tecnica nella registrazione (una componente che, a dire il vero, di solito rischia di essere sottovalutata nel panorama musicale contemporaneo). Un modo di fare musica da film anomalo, insomma. Forse è per questo che la mia figura rimane così isolata nel settore.

A quali stimoli è stato più sensibile nella stesura dello score di *L'amore è eterno finché dura*?

Per onestà intellettuale devo fare innanzitutto una premessa generale:

Carlo Verdone e Laura Morante in *L'amore è eterno finché dura*

per tutti i film, prima di iniziare a comporre, io ascolto sempre con grandissima attenzione il preambolo musicale che puntualmente Verdone mi sottopone nelle solite due o tre riunioni che facciamo prima di affrontare il lungometraggio. Ha un gusto fantastico. I suoi consigli partono da ascolti lontanissimi tra loro, spesso sconosciuti: atmosfere prese da un certo disco, strumentazione di un brano estratto da un altro album, batteria di chissà quale gruppo finlandese heavy metal...

Dopo questi primi incontri (per quest'ultimo film abbiamo cambiato almeno tre volte l'impronta generale) mettiamo a fuoco quello che più piace ad entrambi. Nel frattempo io propongo la mia musica originale, fino a quel momento a lui sconosciuta. Dall'unione di queste due sorgenti musicali viene fuori l'impostazione basilare di quello che dovrà essere l'ambiente sonoro del film.

Alcuni compositori cinematografici temono l'accostamento a registi musicalmente preparati perché spesso inclini a scomodi scavalcamenti di ruoli e limitazioni creative. Nella Sua collaborazione con Verdone, che oltre ad essere interessato ascoltatore è anche musicista praticante, ha mai avvertito una simile difficoltà?

Indubbiamente la mia posizione è un po' particolare, perché a differenza di altri musicisti molto più blasonati, io mi metto al servizio del regista consapevole del fatto che lui ha bisogno di questa atmosfera. Quindi

voler imporre altre idee secondo me è assolutamente fuori luogo. L'ambiente è già abbastanza delicato. Certo è vero che ci sono dei compositori che non si piegano a richieste troppo pressanti, e questo è in fondo il motivo per cui non tutti i compositori possono lavorare con tutti i registi. Con questo non voglio dire che il mio ruolo sia completamente subalterno alla volontà del regista, ma voglio sottolineare che è per me motivo di soddisfazione e non di vergogna il riuscire a realizzare ciò che una persona del livello di Carlo Verdone ha in mente. E poi la sua competenza musicale offre risvolti unici. Io credo infatti che pochi registi vengano in studio e si mettano a suonare con te, è quasi un film nel film. In questo modo è possibile per noi sperimentare, si genera una sorta di complicità che alla fine può essere molto positiva.

Lui si tranquillizza nel vedere che si va a fondo negli esperimenti secondo le sue indicazioni e io posso capire, da quello che fa in studio, cos'ha in mente.

La querelle sugli autori che non orchestrano o dirigono personalmente è quanto mai accesa nell'ambito della musica da film. Qual è il Suo modus operandi e la Sua posizione riguardo all'argomento?

Quando necessario, orchestro personalmente e poi consegno direttamente le partiture ai copisti. Ma nel mio caso le parti orchestrali sono quasi sempre limitate ad un'orchestra d'archi allargata. Nel caso di brani con grande organico – come è ormai di

norma negli Stati Uniti – sorge un problema di esperienza. Esistono dei piccoli segreti, dei sotterfugi, che sono conosciuti soltanto a livello accademico e che solo i musicisti preparati nei corsi di direzione d'orchestra hanno avuto modo di sperimentare: si tratta di conoscere determinate sonorità, certi accoppiamenti di strumenti, certi *range* in cui devono suonare alcuni strumenti piuttosto che altri. Se c'è la possibilità di potersi affidare ad un professionista in grado di migliorare la tua idea di orchestrazione, perché non usufruirne? Cosa dobbiamo difendere in fondo? Al massimo la nostra piccola ignoranza.

Un altro elemento di grande importanza è il fattore tempo: un compositore che si sforza di trovare i temi più funzionali per il film può non avere il tempo anche di orchestrarli pienamente. In America, come in tante altre cose, esiste la specializzazione. Così un Thomas Newman, che è già di suo un musicista più che completo, indaffarato a completare i brani che mancano a seguito di un rimontaggio voluto dal regista all'ultimo momento, si vede costretto a delegare le orchestrazioni del lavoro già completato ad uno specialista, scelto naturalmente tra i migliori disponibili. Per quanto riguarda la direzione, invece, la ritengo una cosa assolutamente veniale. Trovo naturale che un autore già reduce dallo stress di una composizione durata mesi, possa evitare almeno quello della direzione. Io ho diretto la mia bella orchestra d'archi, ma al massimo erano quaranta elementi e sapevo quello che avevo scritto. Se mi fossi trovato di fronte ad una sessione costosissima, con ottanta elementi e doppio coro, avrei forse optato per un direttore di provata capacità in grado, magari, di tirare fuori dall'orchestra quel minimo di autorevolezza e di esperienza in più.

Ha citato Thomas Newman. Alcune suggestioni tipiche dello stile di questo autore sembrano emergere in qualche brano del Suo ultimo lavoro per Verdone...

Proprio così, ci sono dei riferimenti al lavoro di Newman e sono contento che sia stato notato, perché il desiderio di accostarci a questo autore era già presente sin dalle primissime discussioni con Verdone, essendo rimasti entrambi molto impressionati dalle musiche di *American Beauty*. Stranamente Newman usa l'orchestra ma è molto vicino alle sonorità elettroniche; riesce a creare una specie



di sospensione che in qualche modo è molto simile a quello che noi, nel nostro piccolo, facciamo per i nostri film.

Rimanendo al panorama cinematografico hollywoodiano, ci sono altri autori da Lei particolarmente stimati? E, in generale, qual è il Suo pensiero sulle estetiche compositive dominanti il settore statunitense?

Premetto di essere stato sempre molto affascinato dalla qualità e dalla dimensione dello sforzo produttivo ed economico del panorama americano. Si può criticare quel mondo che tende, forse un po' troppo, a vivere di certezze. Di conseguenza quando uno stilema si è affermato si tende molto a non sganciarsi da quel modello, neanche a livello musicale, come per esempio nelle colonne sonore dell'attuale genere epico.

C'è da dire che le loro orchestre sono meravigliose e quindi i risultati ottenuti spesso sono perfetti e fanno della grandiosità un principale punto di forza. Le sezioni dei fiati hanno una qualità veramente invidiabile. I loro orchestratori sono probabilmente i più bravi del mondo, senza parlare dei compositori, che definire mitici sarebbe poco: penso a nomi come Williams, Goldsmith, Barry. A questi si è sovrapposta una schiera di nuovi talenti che ha fatto di alcune invenzioni della grande orchestra una sorta di rifacimento attualizzato; uno sviluppo che funziona molto bene e sembra essere molto gradito anche dal pubblico. Mi viene in mente anche Hans Zimmer, il quale adotta spesso dei metodi non tradizionali affidandosi molto all'elettronica.

Tutto questo non implica però una maggiore creatività, ne trovo molta di più in un film di Morricone, anche minore, che in venti o trenta pellicole concepite in quel modo. In fin dei conti è per questo che per noi italiani è un orgoglio avere dei simili compositori: artisti che affrontano il lato compositivo con molta dignità, con una grandissima esigenza etica. Non a caso mi piace fare anche altri riferimenti per l'Italia. Ho apprezzato enormemente, ad esempio, la musica di Crivelli per *Il Principe di Homburg*: lo trovo un capolavoro e sono sconcertato dalla poca attenzione che questa colonna sonora ha riscosso. Un altro compositore da me molto stimato è Piersanti, il suo recente lavoro per il film d'animazione *Corto Maltese* è fantastico...



Una scena da *L'amore è eterno finché dura*

Staccandomi dall'America e dall'Italia, l'altro riferimento che vorrei fare è quello al Giappone e, in particolare, alle musiche di Joe Hisaishi per i lungometraggi animati di Miyazaki. Ascolto continuamente il CD de *La città incantata* e tutt'oggi mi chiedo come si possa mettere tanto senso artistico in un prodotto d'animazione. Bisogna certo sottolineare che non si tratta del classico intrattenimento per bambini, l'approccio di Hisaishi nel comporre è molto diverso. Basti pensare che a differenza di scrivere temi che accompagnino i personaggi – come è buona norma nei prodotti occidentali – lui preferisce comporre per le situazioni, l'ho letto in una sua intervista e devo dire che la trovo una cosa assolutamente magnifica, perché permette di svincolarsi da un aspetto abbastanza meccanicistico, che tra l'altro è spesso adottato nelle altre produzioni.

Lei ha musicato un film d'animazione, *Il giornalino di Gian Burrasca*...

E' un film a cui tengo moltissimo, diretto da Stelio Passacantando, pittore e animatore. Una delle esperienze più belle della mia vita. Temo però che in futuro i film d'animazione per bambini come questo saranno sempre di meno. Hollywood sta imponendo una ricerca spasmodica e parossistica dell'effetto sonoro, del super volume, della violenza. Velocità, ritmo, effetti.

Credo che bisognerebbe, da parte delle menti pensanti del cinema italiano ed europeo, cominciare a porre dei paletti.

Nel Suo recente percorso artistico non c'è soltanto il cinema. Lo testimoniano due interessanti lavori di matrice sperimentale: *Empire Tracks* e *The Asimov Assembly*.

Sono lavori di frontiera, realizzati in collaborazione con il pianista-concertista classico Arturo Stalteri e con Gianrico La Rosa, l'ingegnere del suono di tutte le mie colonne sonore. Rappresentano la parte più intima di me, musica colta, elettronica, spesso dominata da incursioni pianistiche. Questi lavori testimoniano il mio lato musicale più puro, fine a se stesso, autonomo e svincolato dalle immagini di un film. Anche se poi un brano di *Asimov Assembly* è finito nella colonna sonora di *L'amore è eterno finché dura*.

Cosa c'è nel futuro professionale di Liberatori ?

Attualmente sono più che impegnato nel rinnovamento del mio studio di registrazione, l'Hawk, che sto aggiornando con tecnologie all'avanguardia e ridimensionando per permettere registrazioni con organici molto numerosi.

Poi si profilano altri impegni cinematografici, ma è veramente troppo presto per parlarne...



Risorse Web - Info in rete

www.fabioliberatori.it

Il nuovo e ben fatto sito ufficiale, attualmente in evoluzione, del compositore romano.


 HOLLYWOOD

Una finestra sul domani

lo stato dell'Arte made in USA

di Gianni Bergamino

Con la chiusura di un anno di recessione creativa, uno sguardo al panorama d'insieme, per chiederci cosa riserva il futuro.

Cinema americano in crisi di idee, produzioni ripetitive, banalità.

Non si tratta delle solite e prevedibili constatazioni un po' snob degli esperti di casa nostra, a volte così prevenuti nei confronti delle multimiliardarie produzioni d'oltreoceano da tradire un inconfessato e livido senso di invidia.

No, da qualche tempo sono preoccupazioni che vengono sollevate anche da critici non sospetti e soprattutto dagli stessi artisti americani. Sono osservazioni che possiamo fare tutti noi, le abbiamo davanti agli occhi. Con l'eccezione dei lavori di pochi e collaudati filmmakers, la quantità di film mediocri si è fatta preoccupante. Ma forse spaventano ancor più gli incassi favolosi che queste pellicole si portano a casa, da cui il sospetto che il gusto del pubblico stia diventando incapace di distinguere il grande spettacolo *larger than life*, apprezzabile e godibile anche se povero di raffinatezze ed intellettualismi, da quegli stolidi miscugli di violenza, stereotipi e insensatezze che stanno dominando le proposte d'oltreoceano degli ultimi tempi. Il successo planetario della saga di Peter Jackson è un'eccezione che non deve stupire: se l'esempio del geniale neozelandese non stimolerà in altri giovani autori un analogo spirito innovativo, coraggioso ed estroverso, tutto ciò resterà solo una straordinaria e bellissima cattedrale nel deserto.

In parallelo a queste deludenti annotazioni sul cinema a stelle e strisce ci giunge il ben peggiore bilancio del settore artistico che maggiormente ci interessa: la musica per il cinema. Pare che il 2003 dovrà essere archiviato come una delle peggiori annate di sempre, per i più pessimisti un fosco presagio di quello che sarà il mondo della *film music* nel prossimo decennio. Anche per i più entusiasti arriva il momento di ammettere che negli ultimi mesi abbiamo registrato un preoccupante livellamento creativo e un

disimpegno sempre più scoraggiante da parte dei compositori di Hollywood.

Mentre le vecchie leggende si stanno facendo progressivamente da parte (per tutto l'anno nessun nuovo **Williams** o **Barry** o **Bernstein**, un solo **Goldsmith**), alcuni dei più promettenti nomi degli anni '80 e '90 sembrano scomparsi dalla circolazione. Che fine hanno fatto nomi di spicco come **Basil Poledouris** (*Conan il barbaro*), **Bruce Broughton** (*Silverado*), **John Scott** (*Greystoke*), **Lee Holdridge** (*Old Gringo*), **David Newman** (*Hoffa - Santo o mafioso?*), **Patrick Doyle** (*Hamlet*) o **George Fenton** (*Mary Reilly*), le cui opere sono ancora oggi ricercatissime dai collezionisti di tutto il mondo?

Dimentichiamo per un momento il meraviglioso exploit di un compositore d.o.c. come **Howard Shore**, il cui successo (lo speriamo ardentemente) potrebbe rilanciare il gusto per il commento cinematografico fatto di studio, sottigliezze, cura maniacale della struttura sinfonica. La scena contemporanea è oggi largamente padroneggiata da una manciata di ottimi, geniali e iperattivi compositori, molti dei quali privi di un'autentica cultura musicale, ma così ben integrati nelle logiche del sistema da far fronte con disinvoltura ai tempi pressurizzati richiesti dal cinema contemporaneo, e tra l'altro neppure più giovanissimi. Ci sarà una nuova alba quando anche per i nomi di spicco di oggi, come **James Newton Howard** (*Signs*), **Alan Silvestri** (*Contact*), **Danny Elfman** (*Big Fish*), **Elliot Goldenthal** (*Frida*), **Christopher Young** (*The Core*), **Thomas Newman** (*Era mio padre*), **Trevor Jones** (*The Mighty*), **James Horner** (*Iris - Un amore vero*) e **Hans Zimmer** (*Il genio della truffa*) venga il momento di passare il testimone?

Ci si guarda intorno, si spiluccano le piccole produzioni indipendenti, le serie televisive, sperando di scovare il nuovo **Herrmann** o il nuovo **Goldsmith**, qualcuno che sia pronto a rilanciare il genere nei decenni a venire.

Negli anni '90 abbiamo ascoltato molti mestieranti di livello, nessuno dei quali capace di riaffermare le buone impressioni suscitate nelle opere d'esordio, tutti così influenzati dal mito dei Grandi Vecchi da non saper introdurre nel settore qualcosa di nuovo e svincolarsi da quelle maestose influenze. Si tratta di compositori che riescono a districarsi nelle complessità del suono sinfonico, non si sottraggono alle inevitabili commistioni con l'elettronica e la new age, con il jazz e il rock, con la world music e il folklore. Nonostante questo nessuno di loro ha rivelato una personalità artistica sufficiente a lasciare un segno distintivo proprio, nessuno ha saputo esprimere qualcosa di veramente nuovo. Per non parlare della diffusa e incomprensibile aridità melodica, che fa pensare a un'incolmabile carenze di fantasia creativa.

Appartengono a questa nutrita schiera **John Debney** (*So cosa hai fatto*) e **Joel McNeely** (*The Avengers*), inizialmente favoriti per la loro spudorata mimesi dell'arte williamsiana, oppure **David Arnold** (*L'ultimo cacciatore*), così abilmente inserito nella scia di John Barry da averlo persino rimpiazzato nelle musiche degli ultimi 007, oppure **John Ottman** (*Incognito*), con la sua marcata e spesso eccessiva passione per Goldsmith e Elfman.

E invece, manco a farlo apposta, non hanno ottenuto il riconoscimento che avrebbero meritato autori che hanno stupito e meravigliato con alcuni titoli di eccellente, se non straordinaria qualità. Si pensi a *Triumph of the Spirit* di **Cliff Eidelman**, *Heavy Metal 2000* e *Le Brasier* di **Fredric Talgorn**, *L'anno della cometa* di **Hummie Mann**, *Tremors* e *Toy Soldiers* di **Robert Folk**, "Soul Survivor" di **Daniel Licht**, *The Stupids* di **Christopher Stone**, *X-Files - Il film* di **Mark Snow**, *The Lighthouse* e *Wilde* di **Debbie Wiseman**, *Elizabeth* di **David Hirschfelder**, *Durango* di **Mark McKenzie**, *The Beach* di **Angelo**



Badalamenti e *American History X* di **Anne Dudley**, giusto per offrire una breve rassegna di queste piccole gemme misconosciute.

Di recente hanno furoreggiato al contrario alcuni autori tanto modesti quanto omologati, come **Mark Mancina** (*Speed*), **Nick Glennie-Smith** (*La maschera di ferro*), **Graeme Revell** (*Daredevil*), **Randy Edelman** (*Anaconda*), **Klaus Badelt** (*La maledizione della prima luna*), molti di essi impersonali e intercambiabili emanazioni di quell'astuta fucina di standard musicali che è la Mediaventure fondata da Zimmer, nata per assemblare, con il massimo dell'efficienza e della velocità, interi blocchi musicali, venduti "a peso" ai produttori più danarosi di Hollywood, con buona pace di fantasia, creatività e innovazione. Menzione a parte, tra gli artisti emersi in queste circostanze, per **Harry Gregson-Williams** e **John Powell**, che hanno saputo convincere sia con le loro partiture scritte a quattro mani (*Galline in fuga*, *Shrek*), sia con i lavori affrontati singolarmente (*Sinbad* per il primo, *The Bourne Identity* per il secondo).

Per fortuna non mancano personaggi che hanno saputo sfoderare gli artigli. È il caso soprattutto del dirimpente **Don Davis**. Con la sfrontata avanguardia sonora di cui ha imbevuto l'irruente saga di *Matrix*, Davis è stato bravissimo a coniugare tradizione e innovazione stilistica.

Non meno interessante l'estroso **Mychael Danna** (*Ragazze interrotte*, *Shattered Glass*), senz'altro attento agli stili di Elfman e di Thomas Newman, ma anche imprevedibile nel suo continuo reinventarsi, alla ricerca di approcci sempre diversificati.



Mychael Danna

Oppure **John Frizzell** (*Killing Mrs. Tingle*), cresciuto all'ombra di James Newton Howard e ancora troppo in bilico tra conformismo e sperimentazione per consentirci di sciogliere le riserve sul suo conto.

Singolare e suggestiva la personalità dell'italo americano **Marco Beltrami** (*The Faculty*, *Blade II*, il ciclo di *Scream*), uno dei pochi della sua generazione ad aver imposto un sound personale, moderno e ibrido, adatto a soddisfare le grandi major senza sembrare semplicemente ruffiano.

Menzione speciale merita il non più giovane **Christopher Gordon**, che per produzioni televisive come *Moby Dick* e *On*

the Beach ha sfoggiato una robustezza melodica e un'intensa drammaticità da lasciare sbalorditi. È salpato infine per il grande schermo con i vascelli di Peter Weir in *Master and Commander*.

Ma questo, in qualche modo, è già ieri. La domanda cruciale, a tal punto, è: che ne sarà del domani?

Non c'è che dire, l'aspettativa dei più attenti è puntata su un nome in particolare, quello di **Michael Giacchino**. Quasi unico esempio di compositore sinfonico cresciuto nell'universo dei videogames (ha scritto le imprescindibili partiture del ciclo *Medal of Honor*) questo giovane musicista si esprime con lo stesso idioma di John Williams senza sembrare l'ennesimo scimmiettatore delle fanfare di *Star Wars* o degli ostinati di *Indiana Jones*. In poco tempo la sua fama è cresciuta grazie al "tam tam" scatenatosi in Internet (i suoi dischi vanno a ruba e sono rigorosamente acquistabili in rete). Dopo una suggestiva esperienza in televisione (nella serie *Alias*), lo si attende con ansia all'esordio su grande schermo: è stato scritturato infatti per il nuovo film della Pixar, *The Incredibles*.

Sulla stessa lunghezza d'onda si sta muovendo da qualche tempo **William Ross** (autore dell'incantevole *Il mio cane Skip*), così in sintonia con la poetica di Williams da averlo persino affiancato nell'allestimento del secondo episodio di Harry Potter, *La camera dei segreti*.

Alcuni autori preferiscono addentrarsi invece nelle aspre e puntute assenze di schemi tipiche del primo Goldsmith, e talora si rivelano validi proseguitori di quello stile: tra questi si fa apprezzare soprattutto **Bennet Salvay**, l'autore dei due episodi della serie orrorifica *Jeepers Creepers*, ma anche l'estroverso **Edward Shearmur**, che si è espresso con grinta martellante nell'apocalittico *Il regno del fuoco*.

Ex percussionista dei Red Hot Chili Peppers, **Cliff Martinez**, grazie al fruttuoso sodalizio con Steven Soderbergh ha potuto proporre la sua elettronica spettrale, l'arido deserto intellettuale che popola i suoni urbani di *Traffic*, e infine è approdato a un piccolo gioiello di sinfonismo rarefatto con l'aliena e bellissima partitura di *Solaris*.

Altrettanto raggelante, onirico e spaesato è il mix di minimalismo e musica concreta proposto da **Jon Brion**, fedele collaboratore delle ultime fatiche di Paul Thomas Anderson, *Magnolia* e *Ubricco d'amore*.

Oppure **John Murphy**, sofisticato commentatore di *The Snatch* e dello sconvolgente horror di Danny Boyle *28 Days After*.

E che dire del sinfonismo sontuoso e cullante di **Conrad Pope**, che dopo il meraviglioso *Pavillion of Women* si è affiancato, in veste di orchestratore, a personalità del calibro di Goldsmith o di Newton Howard?

Ci sono molti altri musicisti affascinanti, i cui exploit sono forse ancora troppo sporadici per autorizzare serie aspettative, ma che rimangono degni della massima attenzione. Si pensi alle elucubrazioni new age e ombrose di **David Julian** (classe 1967), l'autore prediletto del regista di



Harry Gregson-Williams

Memento e *Insomnia* Christopher Nolan. Le sue musiche, per molti aspetti, fanno pensare alle prime mosse, vent'anni fa, di Howard Shore: lo sentiremo alla prova nell'imminente blockbuster *Batman Begins*.

Oppure alle reminiscenze morriconiane del cantautore **Joe Kraemer**, che ha imbevuto di aggressioni ritmiche il violentissimo e tarantiniano *Le vie della violenza*.

O ancora le apprezzate suggestioni homeriane che si ascoltano in *The Butterfly Effect* di **Michael Suby**.

Molto meno stimolanti sono invece gli esordi furbetti e ruffiani di **Brian Tyler** (*Frailty*, *The Hunted*), chiamato persino a sostituire Goldsmith per *Timeline* dopo che il leggendario compositore ha lasciato cadere la bacchetta e se n'è andato sbattendo la porta, esasperato per le continue revisioni che gli venivano chieste per adattare quella che è senz'altro una delle sue più emozionanti partiture degli ultimi anni, agli inesauribili cambiamenti di montaggio del film.

Terreno estremo della nostra ricerca è infine la televisione, l'inarrestabile fucina di talenti, dove i grandi nascono (non dimentichiamoci le origini di Herrmann e Goldsmith) e dove a volte scompaiono per sempre. Da un po' si sta osservando l'operato di talentuose promesse come **David Bell** e **Paul Baillargeon** di *Star Trek*, **Sean Callery** di *24* o **Christopher Beck** di *Buffy*.

Dunque, possiamo essere speranzosi: la materia prima per attendersi qualcosa di buono non manca proprio. In fondo l'eredità di Williams e Goldsmith, per essere raccolta, non necessita di schiere di compositori clonati, mercenari supini alle imposizioni dei potenti filmmakers e schiavi dei *temp tracks*. Lo spirito di quei grandi (che ancora oggi, nella fase ormai conclusiva della loro immensa carriera, non rinunciano ad innovare e stupire), verrà raccolto solo da musicisti seri, onesti e disciplinati, inclini a diversificare la loro ispirazione a seconda del film che si trovano a commentare, capaci di tenersi fuori dalla mischia delle mega produzioni, almeno per un po', in modo da far arrivare le loro invenzioni alle orecchie dei registi giusti... di quei pochi autori che a Hollywood sono ancora capaci di creare della magia autentica e di fare del buon cinema.

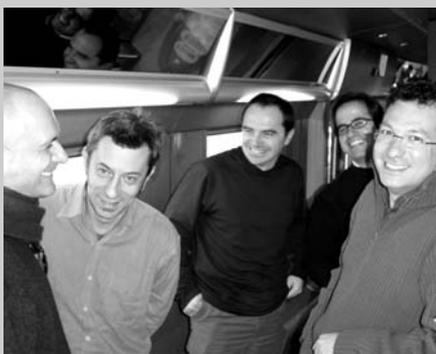
Insieme per caso

Il backstage dell'evento bolognese

di Marco Spagnoli

FUTURE FILM FESTIVAL

Le Nuove Tecnologie del Cinema d'Animazione
New Technologies in Animation Cinema
www.futurefilmfestival.org



In treno con Giagni, Pivio, Guerra e Buonvino



Simonetti, Guerra, Giagni, Buonvino, Spagnoli, Pivio, De Scalzi e Bosso



Claudio 'Profondo Rosso' Simonetti



Fresu, De Scalzi, Bosso e Pivio

Il ragazzo che legge l'autobiografia di Pieraccioni non è molto soddisfatto del cambio. "Se sale qualcuno a Firenze il mio posto lo posso riavere?", chiede perplesso.

La risposta è affermativa e lo sguardo miope ricomincia a perdersi dietro le spesse lenti di vetro, leggermente appannate dal pensiero di chissà quale paio di gambe citato dal comico toscano. Il suo spostamento è stato necessario per riunire insieme almeno un gruppo unico di talenti nello scompartimento centrale di un Eurostar diretto a Bologna, in un pomeriggio d'inverno. Paolo Buonvino, Riccardo Giagni, Andrea Guerra e Pivio sono seduti uno accanto all'altro, mentre si scambiano i convenevoli di turno. Ed è singolare che questo primo nucleo di musicisti si incontri insieme per la prima volta in un treno, tra l'indifferenza degli altri passeggeri e un trillo di cellulare di troppo. Sul treno c'è anche Claudio Simonetti, seduto qualche vagone più in là. L'appuntamento al ristorante offre l'occasione di un caffè al volo. Aldo De Scalzi e Ezio Bosso (con tanto di contrabbasso) ci raggiungeranno a Bologna, dove ci sarà anche Paolo Fresu. Ludovico Einaudi, invece, ha chiamato pochi giorni prima spiegando di essere in procinto di andare a Londra per lavoro.

Il viaggio è abbastanza tranquillo. Nessuna maldicenza o pettegolezzo. Non certo per pudore, bensì per l'animo gentile di artisti carismatici sorpresi un po' anche loro dal doversi incontrare così per caso nell'ambito di quei Festival cinematografici che fin troppo spesso hanno dimenticato, se non addirittura ignorato, il valore della composizione per il grande schermo. Adesso 'qualcosa è cambiato'. Finalmente.

In una serata con un vento gelido, al gruppo si aggiunge De Scalzi, ma Guerra rinuncia per andare a incontrare un'amica. Sul pulmino che ci porta a cena in un ristorante di Bologna c'è – tra gli altri – Ralph Eggleston, vincitore del premio Oscar per *For the Birds*, il cortometraggio d'animazione incentrato su un gruppo di uccelli assai piumosi radunati su un palo della luce, una pellicola che precede nel tempo *Monsters & Co*. Arrivati nel locale, dopo avere appreso che il vincitore del titolo di 'miglior cuoco bolognese' è uno chef giapponese di Tokyo, il gruppo di musicisti è sempre più nervoso e preoccupato... ad un animatore dell'Industrial Light & Magic che gli chiede come faranno a suonare se non hanno mai lavorato insieme (di fatto si sono conosciuti in questa occasione...), Aldo De Scalzi risponde con il suo tono fortemente filosofico: "Wine will show us the way..." ovvero "Il vino ci mostrerà la strada...".

E tra un tortellino e l'altro il vino scorre a fiumi. Claudio Simonetti è l'artista più gettonato dai registi americani di genere: il

suo lavoro con George Romero non è andato dimenticato... anzi.

Il tempo passa e – a notte fonda – si decide di andare a fare "il sopralluogo" all'Enoteca che in meno di 24 ore ospiterà la jam session... Aldo De Scalzi guarda le foto in bianco e nero alle pareti. Poi sussurra a Ezio Bosso: "Quando quelli che vengono qui ci sentono suonare, ci linciano... abituati come sono al jazz, ci massacrano..." Pivio si lascia sfuggire: "Meno male che c'è Fresu..." "E già", risponde Aldo, "Presentiamoci come i suoi accompagnatori..."

A colazione, Riccardo Giagni e Andrea Guerra si scambiano le loro impressioni riguardo la giornata. La tensione è palpabile. Qualcuno si domanda anche se ci sarà un pubblico interessato... Anni e anni di conferenze stampa in supporto dei registi che quasi mai parlano delle musiche dei loro film, hanno fortemente provato le aspettative di questi artisti. Dopo il trionfale incontro con il pubblico, vanno tutti a pranzo insieme. Tornano quasi subito per le interviste. Ore e ore di discussione. L'appuntamento è per le prove all'enoteca nel pomeriggio... E' un momento 'storico'. Insieme in pochi metri di palco c'è un pezzo consistente del cinema italiano: il suo presente, il suo futuro. Talenti unici e artisti straordinari. L'indifferenza delle cameriere è palpabile (le cameriere no, invece...) al punto che vengono anche sgridati...

La serata è un altro trionfo. Prima del bis, Aldo prende il microfono e racconta un aneddoto che rende bene il senso della jam session: Simonetti ha appena concluso tra gli applausi generali un medley di temi horror, accompagnato al contrabbasso da Ezio Bosso. De Scalzi racconta: "Ero là tra il pubblico a bere, quando sento un ragazzo che dice: 'Ehi, ma guarda questo che si permette di suonare *Profondo Rosso*...'" Dopo aver precisato che il brano del film di Dario Argento è stato composto proprio da Simonetti, i "ragazzi" si riuniscono per un ultimo paio di pezzi.

Quando la musica termina, è come se si fosse esorcizzato chissà quale moloc. Sono tutti stanchi, felici e contenti. Molto contenti. Il pubblico è andato in visibilo, nonostante non ci si sia trovati dinanzi ad una platea propriamente 'facile'. Mentre il minidisc con la preziosa registrazione si sgancia dal mixer sento dire al padrone del locale: "Dalle prove che hanno fatto oggi pomeriggio non avrei scommesso una lira... hanno fatto qualcosa di incredibile..." Già, incredibile. Ma la cosa più inverosimile è che si sia dovuto aspettare fino al Future Film Festival del 2004 perché la musica da film ottenesse gli onori che merita, in una fredda serata bolognese di un inverno, in cui – decisamente – qualcosa è cambiato. Per sempre. Speriamo...



Non è esagerato affermare che quella fra Tim Burton e Danny Elfman sia una delle più importanti e riuscite collaborazioni regista/compositore del panorama contemporaneo. E *Big Fish* è forse il traguardo più alto raggiunto finora dai due partner. Abbandonati i tardoromanticismi gotici di *Batman* ed *Edwar mani di forbici*, il compositore dipinge le fantastiche immagini burtoniane di colori malinconici ("Titles") e tessiture venate di country e bluegrass ("Shoe Stealing", "Rebuilding"), con violino folk e chitarre stesi su un morbido pedale di legni e archi. Tutta la partitura è un sottile e pregevole gioco di architettura timbrica, su cui Elfman costruisce affascinanti invenzioni melodiche ("Sandra's Theme"), laconiche parentesi coral-pianistiche

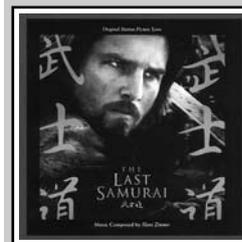
("Underwater") e trascinanti galoppe in puro 'stile Elfman' ("The Growing Montage"). E nel lungo e bellissimo "Finale" (forse una delle vette assolute dell'autore) il compositore raduna tutte le sue brillanti invenzioni, raggiungendo infine un commovente apice lirico che non cade mai nel sentimentalismo. Ma la palma di brano migliore va a "Jenny's Theme", un gioiello melodico degno di Fauré che è anche il cuore pulsante di tutta la partitura. Il CD contiene anche una manciata di storiche canzoni pop-rock tra cui spicca l'inedita "Man of the Hour" dei Pearl Jam, malinconica ballata rock che accompagna i titoli di coda. *Big Fish* è una delle migliori colonne sonore del 2003 e una riuscita prova di maturità per il sempre più bravo Danny Elfman. *Maurizio Caschetto*



Danny Elfman / AA.VV.
Big Fish (id. - 2003)
Sony Classical
23 brani (8 canzoni + 15 di commento)
Durata: 61'14"

Hans Zimmer sembra essere definitivamente diventato il cantore privilegiato dei kolossal. Il suo nome ormai compare in quasi ogni produzione di punta dei grandi studios di Hollywood. Lo stile lineare e monolitico di Zimmer aderisce perfettamente alla maggior parte dello spettacolo dispendioso e a volte insapore di molto cinema nordamericano. E' il caso di *L'ultimo Samurai*, il pur rispettabile film epico interpretato da Tom Cruise. Se il tema e l'argomento della pellicola avrebbero potuto fornire trattamenti musicali più ricchi e trasversali, Zimmer però non raccoglie la sfida e decide di puntare sul sicuro mestiere. Infatti la partitura tenta di riflettere la contrapposizione tra la cultura occidentale e quella orientale attraverso una serie di soluzioni musicali che cadono presto nel cliché. La composizione è assolutamente tradizionale nell'assetto e nella struttura e le uniche concessioni alla cultura e alla musicalità orientali sono affidate a una serie di prevedibili coloriture di orchestrazione come i tamburi *taiko* e *koto*, il flauto *shakuhachi* e quello di Pan. Dal punto di vista compositivo poi, il Tedesco va al risparmio di idee: i contorni melodici e le rarefatte tessiture degli archi di "A Way of Life" e "Idyll's End" vengono dritte da *La*

sottile linea rossa, mentre il bombardamento sonoro di ottoni, percussioni e sintetizzatori di "Red Warrior" e "The Way of the Sword" sembra una mera rivisitazione delle martellanti pagine d'azione de *Il gladiatore*. La presenza orchestrale è coadiuvata (come di regola in Zimmer) da un tappeto di sintetizzatori e manipolazioni elettroniche che si limitano ad amplificarne la potenza, risultando fastidiosi e artificiosi. Spicca qualche momento convincente, soprattutto quando Zimmer riduce al minimo le risorse strumentali e si focalizza sulla composizione ("A Small Measure of Peace"), affidando qualche buono spunto melodico al violoncello di Steve Erdody. Quel che non riesce a convincere nella "formula Zimmer" è proprio l'assenza di struttura e lavoro sulla composizione. Il musicista opera su "blocchi" sonori stentorei a cui aggiunge le inevitabili coloriture comandate dall'ambientazione e dalle atmosfere della pellicola, preoccupandosi solamente di fornire al film un commento musicale di sicura ed efficace presa emotiva ma che risulta infine appiattito e generico. In questa maniera, la musica diventa una mera stampella emozionale per un pubblico in attesa di istruzioni, rimanendo così alla superficie del tessuto cinemusicale. *MC*



Hans Zimmer
The Last Samurai
(*L'ultimo Samurai* - 2003)
Elektra/Warner 7599-62932-2
11 brani - Durata: 59'45"

Al fine giunse. L'ultima fatica di Anthony Minghella traduce sullo schermo un romanzo di successo che ha come sfondo la sanguinosa guerra civile americana, per spedirci dritti in North Carolina, nel cuore di un'America da cartolina, al fianco di un soldato confederato (Jude Lav) che alle ragioni delle armi preferisce, non a torto, quelle dell'amore per una deliziosa fanciulla (Nicole Kidman). Già dal cast emergono chiare le velleità di una produzione che probabilmente non è riuscita a imprimere un senso di corallità al titolato gruppo di lavoro. Il risultato è, infatti, inferiore alla somma delle parti, e lo stesso si può dire di una colonna sonora che per non scontentare nessuno, rischia di deludere tutti. T

Bone Burnett, dopo il successo di *Fratello dove sei*, produce la soundtrack, costituita per la maggior parte dalla riproposizione di brani 'bluegrass', la tradizione folk americana propria delle contee visitate dal film, che vede il canto spesso accompagnato da chitarra, violino, mandolino e banjo. Ma la verve presente nei brani del film dei fratelli Coen stenta qui ad emergere, rendendo l'ascolto a tratti faticoso. Per di più, di tutta la musica originale composta da Yared non rimangono che quattro timide tracce avulse dal contesto del CD, che possono indispone l'ascoltatore attento e che, di fatto, infondono qualche dubbio su un'operazione commerciale malamente studiata a tavolino. *Fabrizio Campanelli*



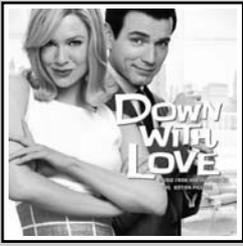
T Bone Burnett - Gabriel Yared
Cold Mountain
(*Ritorno a Cold Mountain* - 2004)
DMZ/COLUMBIA/Sony Music Soundtrax COL 515119 2
19 brani (14 canzoni + 4 di commento) - Durata: 63'09"

Clint Eastwood appartiene a quella ristretta schiera di filmmakers che si diletano anche nel ruolo di compositori, sebbene generalmente lasci il compito al suo fido collaboratore Lennie Niehaus. Ma il regista ha deciso stavolta di occuparsi personalmente della composizione in seguito al forte coinvolgimento emotivo che la storia ha esercitato su di lui, come apprendiamo dalle note del libretto. Eastwood, amante del jazz e anche dotato pianista, opta però per un commento musicale di stampo sinfonico fosco e inquieto, dominato da un tema ("Theme from *Mystic River*") che definire semplice è un eufemismo: una rassegnata figura melodica di quattro note, appoggiata su un pedale dei bassi, affidata a pianoforte e archi. Tutta la partitura è una costante modulazione/ripetizione di questo inciso che, se nel film restituisce abbastanza bene il sentimento di ineluttabile tragedia, su disco

pur troppo mostra la corda per la mancanza di varietà. Difatti spiccano più che altro gli interventi pianistici di Brad Hatfield ("Mystic River Main Title", "Meditation #1 for Piano"), tratteggiati da un sapore jazzistico improvvisato. Le pagine sinfoniche - orchestrate da Pat Hollenbeck ed eseguite dalla prestigiosa Boston Symphony Orchestra diretta da Lennie Niehaus - sono dominate da un tono livido e crepuscolare ("Jimmy's Anguish", "The Confrontation") talvolta evidenziato da crescendo corali un po' retorici ("Orchestral Variation # 1", "The Resolution"), tuttavia non prive di momenti di pregevole fattura ("Orchestral Variation # 2"). Nonostante l'apprezzabile dedizione, forse Eastwood avrebbe fatto meglio a lasciare il compito a mani più esperte delle sue, benché il risultato non abbia minimamente compromesso lo splendido traguardo artistico della pellicola. *MC*



Clint Eastwood
Mystic River (id. - 2003)
Malpaso/Warner Bros 9362-48590-2
19 brani - Durata: 62'25"



AA.VV./Marc Shaiman **Down With Love** (Abbasso l'amore - 2003)

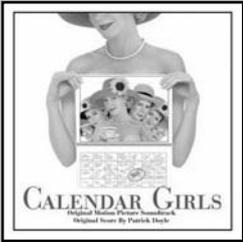
Reprise/WMG Soundtracks 9362-48480-2

12 brani (8 canzoni + 4 di commento)

Durata: 37'52"

Abbasso l'amore tenta di ricreare con furbizia e nostalgia lo stile della cosiddetta *romantic comedy*, genere reso celebre da Doris Day e Rock Hudson in film pimpanti e leggeri che ben rappresentavano il lato scanzonato e ingenuo degli USA anni '60. Assai preciso nella ricostruzione scenica e fotografica, il film con Ewan McGregor e Renée Zellweger riprende da quelle pellicole anche il trattamento musicale. Il Soundtrack Album è in realtà una piacevole compilation che amalgama canzoni dell'epoca e brani originali. Troviamo l'immancabile Frank Sinatra con "Fly Me to the Moon" e il jazz afrocubano di Xavier Cugat in "One Mint Julep" a fianco di ballabili swing come "Down With Love" e "For Once in My Life", interpretati con spirito *crooner* dall'astro nascente Michael Bublé. I

quattro brani di score sono firmati dall'esperto in commedie Marc Shaiman, che recupera lo stile dinamico e vivacissimo delle commedie anni '60, immortalato in quei film da musicisti come George Duning, Frank De Vol e, ovviamente, Henry Mancini. Notevole davvero la destrezza con cui Shaiman gioca con questi materiali ("Love in Three Acts"), riuscendo a passare con divertita disinvoltura dal jazz manciiano allo swing alla Count Basie fino alle pastosità orchestrali in stile George Gershwin. Tutti i brani, però, soffrono di un approccio *mickeymousing* un po' eccessivo, che non consente a Shaiman di sviluppare discorsi compiuti. Chiude il disco una canzone originale di Shaiman e Scott Whittman ("Here's to Love"), interpretata con gusto e ironia dai due protagonisti del film. **MC**



Patrick Doyle **Calendar Girls** (id. - 2003)

Hollywood Records - 5050466-8703-2-2

15 brani (10 di commento e 5 canzoni)

Durata: 29'05"

Ironia e leggerezza. Sono questi i punti di forza di una colonna sonora che non stupisce, ma neanche delude. Nel CD, brani originali e di repertorio, come nel caso della prima canzone che non è presente nel film.

Lo scozzese Patrick Doyle, dopo aver viaggiato fra il teatro di Branagh, le sventure di Carlito Brigante e gli amori di Bridget Jones, è chiamato a ordire le trame di un commento musicale che, in bilico fra humour, tenerezza e serena rassegnazione segue in maniera rigorosa e puntuale l'incedere emotivo di questa buona pellicola, che racconta una storia vera. Il segreto è presto svelato: le ragazze citate nel titolo sono in realtà un

gruppo di attestate dame dello Yorkshire che, nel fiore della loro maturità, decidono di raccogliere fondi per un ospedale locale: per riuscire nell'ardita e benefica impresa si faranno immortalare nelle pagine di un calendario.

La sfida è ben raccolta da Doyle, a suo agio sul terreno del nonsense e dell'autoironia, come dimostra la freschezza di "Fantastic Tits", uno degli spunti più felici dello score. E così fiato alle trombe per le urne confortate di pianto, largo ai corni per la magniloquenza del sentimento, avanti ai pizzicato per dare un tocco di surrealismo. E a noi? La traccia di un buon percorso musicale. **FC**



Gavin Friday & Maurice Seezer **In America** (id. - 2003)

Atlantic 7567-83706-2

15 brani (1 canzone e 14 di commento)

Durata: 40'27"

Una musica che scava nell'animo umano fino a colpire i centri emotivi e a far commuovere. Questa, in sintesi, l'essenza della bella colonna sonora dei compositori Gavin Friday e Maurice Seezer, autori delle musiche del film *The Boxer* e interpreti, insieme a Bono degli U2, della canzone "Children of the Revolution" inclusa in *Moulin Rouge*. Per la pellicola di Jim Sheridan, regista de *Il mio piede sinistro* e *Nel nome del padre*, il Friday-Seezer Ensemble esegue tutti i brani - tranne l'occasionale contributo degli archi della Irish Film Orchestra diretta da Brian Byrne - creando un'atmosfera di malinconico coinvolgimento. La storia dolorosa di una famiglia irlandese che, trasferitasi nella Grande Mela, deve scontrarsi con la scomparsa di un figlio, morto di tumore, viene raccontata musicalmente dal delicato pezzo-guida del film, "Time Enough for Tears", vero punto di forza

dell'intero score, scritto dai due compositori con Bono e affidato alla candida voce di Andrea Corr del gruppo The Corrs. L'emozionante leitmotiv ritorna più volte, come nell'arrangiamento per arpa, chitarra acustica e rarefatte coloriture elettroniche in "Some Things You Should Wish For (Main Theme)" o in quello per piano in "Painting an Angel". Un altro tema che punta dritto al cuore è "Fe fi fo fum (Love Theme)": un'aura di mistero evocata dai sintetizzatori che sprofonda nell'affranta desolazione di un piano, contrappuntato dal mandolino. Tutta questa tristezza tematica viene stemperata dai brani "All Trouble Have Flown Away (Children's Theme)" e "Mr. American Dream (Father's Theme)": un'irriverente samba il primo, un vivace pezzo jazz anni '40 il secondo, entrambi proposti in due differenti variazioni. **MP**



Artisti Vari **The Company** (id. - 2003)

Sony Classical/Sony Music Soundtrax
SK 93092

12 brani - Durata: 44'48"

L'ultimo film di Robert Altman, con Neve Campbell (*Scream*) come protagonista, mette sotto la lente d'ingrandimento il blasonato mondo di una grande compagnia di balletto. La colonna sonora spazia tra i generi musicali più diversi: dalla classica all'ambient, dalla new age al tribale, dal soft jazz alle melodie indiane. Il motivo conduttore dell'album è la celebre canzone "My Funny Valentine", scritta da Richard Rodgers e Lorenz Hart, presente in ben quattro differenti versioni: la prima interpretata dalla suadente voce di Elvis Costello, accompagnato da una chitarra acustica, la seconda dal trombettaista Chet Baker in una morbida performance vocale, la terza dal violoncello di Clay Ruede e dal piano di Marvin Laird in uno struggente jazz, la quarta dai Kronos Quartet in un alone di mistero, per soli archi e basso.

Il resto del CD ha i suoi punti di forza nell'eterea performance di Julee Cruise con "The World Spins" - canzone scritta da Angelo Badalamenti e David Lynch per le torbide atmosfere di *Twin Peaks* - nel violoncellista di fama mondiale Yo-Yo Ma con le sue magistrali esecuzioni di "Menuett" di J. S. Bach e "Appalachia Waltz" scritta da Mark O'Connor, nell'esecuzione della Budapest Philharmonic Orchestra del "Pas redoublé" di Saint-Saëns.

Lo score originale composto e diretto da Van Dyke Parks fa capolino solo in due brani, "Curtain Calls" e "Blue Snake & Zebras": un piacevole compromesso fra una semplice tessitura orchestrale e sonorità jazzistiche, arabeggianti e hawaiane, corredato da una variante in forma di valzer della citata "My Funny Valentine". **MP**



Evocativa compensazione musicale alle immagini di uno dei più soddisfacenti monster movies prodotti dalla Universal, la partitura elaborata nel 1935 da Franz Waxman per *La moglie di Frankenstein* decretò le direttive di uno standard orrorifico ancora oggi difficilmente eludibile. Ad iniziare dall'ossessivo nucleo portante ("Main Title", "Fire in the Hut") - cinque note dispuntate di ammonimento e minaccia nella loro tensione perpetuamente irrisolta - il pennello di Waxman restituisce plumbei colori ("A Strange Apparition") e gotiche ombreggiature ("Danse Macabre"), attingendo a una tavolozza sempre ricca di tonalità classicheggianti ("Minuetto and Storm", "Bottle Sequence"), nobile retaggio della scuola neo-romantica di formazione. Un romanticismo che è di fatto alla base del tema maggiormente rappresentativo del film, impegnato nel vestire la nuova Creatura, con i glissando degli archi, di

ammaliante femminilità, mentre l'evanescenza del theremin ne definisce l'ineluttabile natura disumana (un dettaglio d'orchestrazione che esemplifica l'importanza del colore strumentale nella musica di Waxman). Riproposto nel nitore della registrazione digitale, lo score per il film di James Whale guadagna, nell'esecuzione della Westminster Philharmonic Orchestra diretta da Kenneth Alwyn, il meritato apprezzamento, soprattutto perché svincolato da una colonna rumori spesso ingiusta nei confronti di brani dalla fondamentale costruzione ritmico-melodica. Si ascolti, ad esempio, il celebrato "The Creation/The Tower Explodes/Finale", il cui insistente crescendo tempistico e orchestrale funge da stimolante preludio alle altre cinque suite tratte da altrettanti lavori del compositore tedesco, poste a conclusione del CD: *The Invisible Ray*, *Prince Valiant*, *Suspicion*, *Rebecca* e *Taras Bulba*.
Giuliano Tomassacci



Franz Waxman
The Bride of Frankenstein
(*La moglie di Frankenstein* - 1935)
Silva Screen FILMCD 726
14 brani - Durata: 73'02"

Pietra angolare del commento musicale fantascientifico, *Ultimatum alla Terra* è la dimostrazione di come l'esposizione ad un nuovo genere cinematografico non implichi necessariamente uno scendere a compromessi con il proprio stile, in favore di scialbi eclettismi di maniera, soprattutto poi se lo stile in questione è quello di un Bernard Herrmann d'annata.

E infatti, addomesticando al suo tratto le immagini del film di Robert Wise, il compositore adottava parsimoniosamente tutti i canonici accorgimenti della sua calligrafia, a iniziare da una dicotomia compositiva che disciplina l'intera partitura e si concretizza nei due nuclei tematici portanti: il primo ("Prelude/Outer Space", "Finale")

regolato dalla concentrica ostinazione del theremin su quattro semplici intervalli evocativi dell'arcano cosmico, il secondo disteso nella melodicità meditativa di un "Nocturne" tutt'altro che alieno. In filigrana, poi, è sempre presente quella distintiva inclinazione ad un minimalismo espanso, spesso matematicamente razionalizzato in passaggi di fervida sospensione ("The Radar", "Space Control").

Joel McNeely consegna alle soniche digitali un'interpretazione di grande fedeltà, ulteriormente qualificata da una registrazione stereofonica finalmente rispettosa del particolare organico voluto dall'autore, comprensivo di due theremin, quattro arpe, un basso e un violino elettrici.
GT



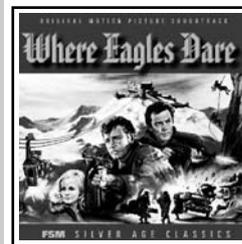
Bernard Herrmann
The Day the Earth Stood Still
(*Ultimatum alla Terra* - 1951)
Varèse Sarabande VSD-6314
33 brani - Durata: 38'26"

Questo doppio disco edito da Film Score Monthly - nella collana Silver Age Classics - raccoglie le colonne sonore firmate dal compositore inglese Ron Goodwin per due classici del cinema bellico/spionistico: *Dove osano le aquile* di Brian Hutton e *Operazione Crossbow* di Michael Anderson.

Delle due pellicole, certamente la più interessante è la prima: un piccolo classico nel suo genere - con Richard Burton e un Clint Eastwood all'apice della sua carriera - che narra le peripezie di un piccolo gruppo di Alleati che, durante la Seconda Guerra Mondiale, deve infiltrarsi in un castello arroccato sulle Alpi, sede di un comando nazista, nel quale viene tenuto prigioniero un alto ufficiale americano. Il lavoro svolto da Goodwin per questo film - così come per *Operazione Crossbow* - è onesto ed efficace, ma

manifesta una scarsa personalità musicale, oltre che una diffusa monotonia melodica. Quasi tutto il materiale tematico della partitura viene esposto nel "Main Title": un prolungato rullo di tamburo, dall'ovvia connotazione militare, prelude all'esposizione del tema principale, articolato in due sezioni, la prima più trionfalistica nell'esposizione degli ottoni, la seconda più pensosa e tragica, elaborata in forma fugata dagli archi, supportati da tromboni e corni. Sono ben lontani i fasti delle musiche tonitruanti e fantasiose di Dimitri Tiomkin per *I cannoni di Navarone* (The Guns of Navarone, 1961), palese referente cinematografico di questo film.

Come d'abitudine, estremamente curata l'edizione preparata da FSM, con le registrazioni originali e integrali delle partiture, oltre ad una notevole messe di bonus track. Alessio Coatto



Ron Goodwin
Where Eagles Dare
(*Dove osano le aquile* - 1969)
Operation Crossbow
(*Operazione Crossbow* - 1965)
FSM Vol. 6 No. 21
CD1: 20 brani - Tot: 74'07" - CD2: 18 brani + 12 bonus - Tot: 78'24"

Il covo dei contrabbandieri è un cappa e spada colorato e divertente, nella migliore tradizione avventurosa dei grandi romanzi per ragazzi di Robert Louis Stevenson. La regia di questa costosa produzione targata MGM venne curiosamente affidata al celebre regista tedesco Fritz Lang (*Metropolis*, *M*, *Il mostro di Dusseldorf*, *Il grande caldo*), il quale ebbe tra l'altro modo di lamentarsi delle imposizioni della produzione, prima fra tutte la scelta di girare in Cinemascope. E' rimasta celebre la frase con la quale Lang liquidò il neonato schermo panoramico: "E' buono solo per riprendere funerali o serpenti"! Ciò nonostante, il regista seppe mettere a frutto il suo notevole talento per la composizione visiva e il suo stile, fortemente influenzato dall'espressionismo tedesco, si rivelò efficacissimo a tratteggiare le atmosfere più cupe e misteriose della trama.

La colonna sonora del film venne affidata alle cure di Miklós Rózsa, uno specialista dei film epici

in costume e vecchia conoscenza del regista, per il quale aveva già scritto le musiche di *Dietro la porta chiusa* (Secret Beyond the Door, 1948). La collaborazione fra Lang e Rózsa purtroppo non fu felice come in passato: il giorno dopo l'arrivo del musicista, infatti, Lang dovette cominciare le riprese del suo film successivo e la colonna sonora venne scritta sotto le direttive del produttore. Il compositore ungherese firmò nondimeno una partitura di solido mestiere, drammatica e densa, come era nel suo stile. Di particolare suggestione, il "Prelude": una ballata di sapore popolare intonata dai corni, sovrapposta a maestose scale di legni e archi, a imitazione dei marosi di un oceano in tempesta.

Il CD edito da Film Score Monthly presenta la registrazione integrale della colonna sonora originale del film, splendidamente incisa. Inoltre, per i collezionisti, il disco raccoglie ben tredici brani che all'epoca furono espunti in sede di montaggio.
AC



Miklós Rózsa
Moonfleet
(*Il covo dei contrabbandieri* - 1955)
FSM Vol. 6 No. 20
13 brani + 13 bonus tracks
Durata: 77'10"



**Ennio Morricone
& Dulce Pontes**

Focus (2003)

Universal Music 980 829-0

15 brani - Durata: 64'19"



La grande sintonia tra la *regina del fado* e il maestro romano, nata ai tempi di *Sostiene Pereira*, era già palpabile nella memorabile serata dell'Arena di Verona del settembre 2002, e all'annuncio della realizzazione di un intero album le aspettative erano davvero alte. Il risultato supera altresì ogni previsione, con una successione di emozioni che fa giustamente gridare al capolavoro, un raro disco perfetto, complici anche le orchestrazioni originali, l'ottima prova degli organici corali e orchestrali e un'eccellente produzione fonica.

Melodie celeberrime (*'Mission'*, *'Nuovo Cinema Paradiso'*, *'Mosè'*) si trasfigurano e acquistano nuova vita, canzoni già splendidamente rese anni fa da Amii Stewart o Joan Baez

(*'Metti una sera a cena'*, *'C'era una volta il West'*, *'Chi mai'*, *'La ballata di Sacco e Vanzetti'* – forse l'apice del concerto e del CD) si presentano con una veste ancor più calda e addirittura sconvolgente, brani originali o ripescati da un repertorio minore (*'Come Maddalena'*, *'Per le antiche scale'*) brillano letteralmente di una "Luce prodigiosa" (momento eccezionale con testo tratto da Garcia Lorca). L'interpretazione di Dulce Pontes, a volte enfatica ma mai sopra le righe, si fonde alla perfezione nel merletto sonoro di Morricone, in uno straordinario rapporto che, parafrasando la bella immagine di copertina, trasforma in luce ogni nota, in un turbine emozionale più unico che raro.

Pietro Rustichelli



Ludovico Einaudi

Alexandria (id. - 2003)

ANKH Productions – OST 204-2

28 brani – Durata: 45'08"



"Aveva paura, paura di abituarsi a quella zona neutra dell'esistenza", sentenza Morgan, protagonista del parallelismo fantascientifico che percorre tutto il film *Luce dei miei occhi* di Piccioni. Non sappiamo se Ludovico Einaudi sia vittima di questa zona neutra, ma di sicuro l'ambizione di porsi come alfiere primo del minimalismo nostrano è pienamente confermata, come dimostra l'ultimo lavoro del pianista per *Alexandria*, una coproduzione greco-franco-italiana che narra d'amore, fra bugie e verità. E il rimando agli arpeggi minimali presenti in *Luce dei miei occhi* non è affatto casuale, dal momento che questi possono essere un ottimo spunto per prefigurare alcuni dei momenti musicali che, unitamente ad un tema centrale mar-

catamente sentimentale e smaccatamente nymaniano, compongono parte della colonna sonora. Questa è arricchita da inserti classici che scomodano Gounod (*"Roméo et Juliette"*), Mozart (*"Le nozze di Figaro"*) e Chopin, del quale è riproposto il Preludio IV Op. 28. Il capolavoro del genio polacco fu eseguito ai suoi funerali nella chiesa della Maddalena a Parigi il 30 ottobre 1839, in omaggio al desiderio da lui stesso espresso prima di morire.

Non conosciamo i motivi che sottendono la scelta, presumiamo ben ponderata, di inserire un brano così intimamente legato alla scomparsa del Maestro. Solo vorremmo capire perché è riveduto e suonato solo a metà. FC



Ennio Morricone

La Luz Prodigiosa (id. - 2002)

Compagnia Nuove Indye – Co 03001

11 brani – durata: 41'08"



Il 10 novembre 2003, con un concerto tenutosi alla Royal Albert Hall di Londra, Ennio Morricone ha festeggiato il suo settantacinquesimo compleanno. Un modo per il grande compositore romano di chiudere in bellezza un anno particolarmente attivo, segnato dalla pubblicazione di tre dischi. Uno di questi è la colonna sonora di *La luz prodigiosa*, film dello spagnolo Miguel Hermoso interpretato da Nino Manfredi.

Nel disco troviamo Dulce Pontes, la brava cantante portoghese che aveva già collaborato con il compositore nella colonna sonora di *Sostiene Pereira* (1995). Un sodalizio che continua felicemente, come documenta il recente CD *Focus* (2003).

Morricone cesella le proprie melodie con la consueta eleganza, che per l'occasione viene integrata con vari riferimenti alle culture iberiche, sottolineati dalla presenza della cantante portoghese, alla quale è dedicata la

conclusiva "A Dulce luminosa".

Accanto all'orchestra Nuova Sinfonietta spicca in varie occasioni il piano di Gilda Buttà, da molti anni collaboratrice assidua di Morricone, sia per quanto riguarda il repertorio cinematografico che per la produzione di musica colta.

In sostanza, il disco segna l'ennesimo centro per un musicista che non avrebbe bisogno di dimostrare più niente, che continua a sperimentare nuove strade, non solo, che si ispira ad ambienti musicali lontanissimi, come dimostrano i due *Ennio Morricone Remixes* (Compost/Family Affair) pubblicati pochi mesi fa.

Inoltre il disco conferma che le colonne sonore del musicista romano, pur essendo intrinsecamente legate al contesto filmico, possiedono un valore che prescinde dal puro commento dell'immagine.

Alessandro Michelucci



Andrea Guerra

Il cane e il suo generale (id. - 2003)

CAM 510701-2

16 brani – Durata: 31'56"



David di Donatello, Globo d'Oro, Ciak d'Oro e Nastro d'Argento (per *La finestra di fronte*) e il premio Rota 2003 sono alcuni dei riconoscimenti che hanno reso indimenticabile il 2003 del compositore riminese Andrea Guerra. L'anno si chiude degnamente con *Il cane e il suo generale*. Film d'animazione del francese Francis Nielsen, inserito tra gli "Eventi speciali" al 60° Festival di Venezia, basato sui disegni del russo Sergej Barkhin e tratto dal soggetto "Il generale e Bonapart" del famoso sceneggiatore Tonino Guerra (padre di Andrea).

La storia ruota attorno ad un anziano generale russo attanagliato dal rimorso per aver sacrificato degli uccelli in battaglia contro Napoleone. Cercherà riscatto aiutato dal cane Bonapart, progettando la liberazione di tutti gli

uccelli in gabbia di San Pietroburgo. E' l'Orchestra Sinfonica Bulgara diretta dal M° Gianfranco Plenizio ad eseguire l'ottima musica del M° Guerra, arrangiata dallo stesso autore e presentata qui in Dolby Surround. I 67 musicisti danno vita, forma, colore, energia alle animazioni dal gusto un po' retrò. Una colonna sonora sinfonica, di ampio respiro orchestrale, intensa, con deliziose e sofisticate melodie, a volte umoristiche a volte malinconiche, racconta il procedere della vicenda. Non mancano momenti di stampo militaristico o drammatico, ma la bellezza dei tanti raffinati valzer in stile puramente viennese (svettano i brani 5, 11 e 16) prende decisamente il sopravvento con gli archi in grande spolvero.

Stefano Sorice



L'amore è nell'aria in questa colonna sonora tratta dalla commedia romantica di Nancy Meyers con protagonista la strepitosa coppia formata da Jack Nicholson e Diane Keaton, più il terzo incomodo Keanu Reeves. Un album perfetto come sottofondo musicale di un romantico tete-à-tete, con i suoi tredici indimenticabili successi targati anni '50, cui si accoda l'unico – ma delizioso – brano dello score originale di Hans Zimmer. Il compositore tedesco firma il pezzo intitolato "Remember Me", melodicamente rassereneante e gaio al tempo stesso, eseguito alla chitarra dal fido collaboratore di sempre Heitor Pereira. Poiché la Keaton interpreta una scrittrice di commedie teatrali di successo, e il suo ultimo lavoro è ambientato a Parigi, quasi tutte le canzoni sono hit del repertorio francese, a cominciare dalla

celebre "La vie en rose", incisa in due differenti performance. La prima, brillante e avvolgente, di Louis Armstrong, la seconda, intima e smalzata, di un Jack Nicholson dalle sorprendenti doti canore. Come dimenticare, poi, il seducente Charles Trénet di "Que reste-t'il de nos amours"? Davvero ammaliante, poi, la voce della mitica soubrette dei night parigini Eartha Kitt in "Je cherche un homme" e "C'est si bon", nonché il caldo samba jazzato "Assedic" di Les Escrocs. Senza contare il chitarrista Django Reinhardt con la sua frizzante interpretazione del classico di Barroso "Brazil", l'appassionato Steve Tyrell nella bella "I've Got a Crush on You" di George e Ira Gershwin e il brioso samba "So Nice" di Astrud Gilberto. Un disco di piacevolissimo ascolto. **MP**

Stroncato dalla critica, l'ultimo film di James Ivory si fregia tuttavia di una colonna sonora di tutto rispetto. Firmata dal collaboratore di fiducia del regista americano, Richard Robbins, autore tra l'altro di *Camera con vista*, *Jefferson in Paris* e *Surviving Picasso*, la partitura richiama tematicamente suggestioni, sapori e stili della musica parigina. A tratti sinfonica, minimalista e anche un po' retrò, la colonna sonora ha una grande forza melodica che viene prepotentemente fuori in brani quali "Train to the Country" (che pare uscire dalla penna di Philip Glass per un documentario di Godfrey Reggio), "Chez Persand (Love Theme from Le Divorce)", appassionato idillio d'amore, "The Market", dominato da una fisarmonica che ricorda lo Yann Tiersen de *Il favoloso mondo di Amélie*, "Roxy and Isabel" con un travolgente sax che crea

un'atmosfera di intima complicità. Accanto a temi di puro commento quali "The Tower" e "From the Top", troviamo momenti d'intrattenimento tribale in "Rollerblade", un violino lontano con contrappunto del piano in "Café Terraces", spunti arabeggianti in "Saint Ursula" e l'ardente gaiezza di "The Family Arrives". Nella selezione di canzoni francesi, curata da Ivory con Robbins, sono da ricordare l'allegria "Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux", interpretata da Patrick Buel e Johnny Hallyday, l'affabile Serge Gainsbourg in "En relisant ta lettre" e la ritmata e stuzzicante "L'Amour" cantata da Jane Birkin. Da citare, infine, l'estratto dallo score del film di Jean Cocteau *La bella e la bestia* del 1946, composto da George Auric: una melodia tardoromantica di ariosa intensità. **MP**

Una colonna sonora di Christopher Young non è mai un ascolto banale o scontato. Non sfuggono alla regola le musiche di *La giuria*, perfettamente calibrate alle immagini del serrato e un po' ingenuo thriller giuridico diretto dal diligente Gary Fleder e tratto dall'ennesimo best seller di Grisham. Sono musiche che stupiscono per la quantità di idee e per la varietà delle fonti d'ispirazione e, anzi, si fanno apprezzare molto anche fuori dal film nonostante questo loro eclettismo che, in mano ad autori meno sicuri del mestiere, avrebbe potuto risultare persino irritante.

Nella fluida mescolanza di idiomi, il compositore allinea influenze country, blues e jazz ("Runaway Jury", "Dumb Witness", "The Divine Komeda"), sonorità techno e new age ("Cheaper by the Dozen"), introduce sprazzi di

quella musica concreta che tanto lo aveva appassionato ai suoi esordi e non fa mancare un vasto e rigoroso afflato sinfonico, che unifica e irrobustisce il quadro d'insieme. Come di consueto, nessuna imponente melodia, ma gracili figurazioni che si dissolvono nell'aria come anelli di fumo ("Erease Her from My Heart", "Not Lady Liberty", "Habeas Corpus"), e qualche aggressivo episodio d'azione, dai ritmi furiosi e dalla spaesante violenza ("Shark Tactics", "Voi Dire").

Il CD Varèse, che propone con soddisfacente ampiezza le parti migliori del lavoro di Young, si apprezza anche per la qualità dell'incisione, che lascia apprezzare al meglio questo stimolante cocktail di suoni, con alcune lodevoli prestazioni soliste, in particolare i vocalizzi di Teresa James.

Gianni Bergamino

Dopo l'exploit dei quattro capitoli della serie *Medal of Honor* (*Allied Assault* è ancora in attesa di un proprio CD) Giacchino realizza una nuova impressionante partitura sinfonica e corale per il videogioco bellico *Secret Weapons Over Normandy* della Lucas Arts. È sbalorditiva la qualità e la ricchezza di queste musiche, che fanno pensare alle emozioni musicali del miglior cinema di guerra del passato, con un linguaggio sinfonico che entusiasma soprattutto chi rimpiange Steiner o Friedhofer, o chi adora lo stile creativo dei leggendari Williams e Goldsmith, di cui Giacchino sembra destinato ad essere uno dei proscrittori più autentici.

Per un miglior approccio al generoso

doppio CD della LaLa Land Records si rende opportuna un'avvertenza: trattandosi di brani destinati ai frenetici combattimenti virtuali di un video game, privo dell'equilibrio narrativo di una vera trama cinematografica, gli episodi altisonanti, turgidi, marziali si susseguono l'uno all'altro, senza concedere requie.

Per questo è preferibile dosare l'ascolto di questo colosso musicale, per non restarne sopraffatti e apprezzare invece l'inesauribile inventiva e le molte sottigliezze dell'orchestrazione.

Nel suo simpatico sito Internet (www.michaelgiacchino.com), l'autore offre in degustazione ulteriori assaggi del suo strabiliante genio creativo. **GB**



Artisti Vari
Something's Gotta Give
(Tutto può succedere - 2003)
Columbia/Sony Music Soundtrax 515035 2
14 brani (13 canzoni e 1 di commento)
Durata: 42'36"



Richard Robbins
Le Divorce (id. - 2003)
Grandstand Entertainment 513605 2
29 brani (6 canzoni e 23 di commento)
Durata: 65'40"



Christopher Young
Runaway Jury
(La giuria - 2004)
Varèse Sarabande 302 066 524 2
18 brani - Durata: 59'39"



Michael Giacchino
Secret Weapons Over Normandy (id - 2003)
LaLa Land Records LLLCD 1013
CD 1: 16 brani - Durata: 68'55"
CD 2: 14 brani - Durata: 14'02"

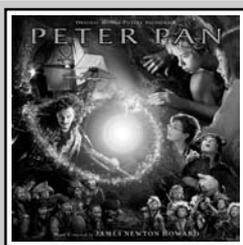


Michael Giacchino **Alias** (id. 2003)

Varèse Sarabande VSD-6521
26 brani - Durata: 65'08"

Trasformista come la seducente spia del telefilm, la musica di Michael Giacchino per *Alias* non si lascia definire finché non si sono ascoltati tutti gli oltre sessanta minuti dell'adrenalino CD, dedicato alla prima stagione del serial di Jeffrey Abrams. Un diluvio di idee, di vigore, di estro creativo. Alla fine si comprende che questo disco divertente e godibile non si inquadra in nessun genere: è un caleidoscopio di stili, un arcobaleno musicale in cui si passa con sfacciata disinvoltura dalla techno elettronica ad un'intensa scrittura per archi ("Dissolved", "Ball Buster"), con escursioni nel folklore ("Spanish Heist"), nel jazz sofisticato con una strizzatina d'occhio a James Bond ("Sleeping Beauty") e con una massiccia presenza di componenti sinfoniche ("The End?"), appena

sfumate di elettronica ("The Tooth Doctor"), con cui il panorama sonoro si arricchisce di un'atmosfera elegiaca, drammatica, a tratti persino commovente ("The Prophecy"). Stupisce la sicurezza con cui Giacchino domina alla perfezione stili così diversi, scivolando con camaleontica disinvoltura da uno all'altro senza accostamenti inappropriati o soluzioni eccessive. Nel lavoro di questo giovanissimo musicista si percepisce un'energia che piace anche per la sua ingenua irruenza. La sua entusiasmante scorribanda sonora potrà forse deludere chi preferisce la sontuosità classica della serie *Medal of Honor*, ma merita massima attenzione da parte di chi cerca novità, coraggio, e un po' di sana voglia di strafare. GB



James Newton Howard **Peter Pan** (2004)

Varèse Sarabande 302 066 534 2
18 brani - Durata: 44'22"

La fiaba di Peter Pan in *live action*, un film spettacolare, dai grandi effetti speciali. Un'orchestra sinfonica di oltre 80 elementi e due cori alla mercè di uno dei migliori compositori del nostro tempo. Molti vedono in James Newton Howard un ideale nuovo John Williams e non a torto. La qualità media delle sue opere autorizza la stima che gli appassionati nutrono nei suoi confronti.

Per questo, prima ancora di aver iniziato ad ascoltare questo suo nuovo disco si pensa già a *Hook*, al capolavoro che Williams ha composto nel 1991 per il film di Spielberg. Un confronto così istintivo da risultare inevitabile, ma che nuoce all'apprezzamento del lavoro di Newton Howard perché si finisce col rimanerne insoddisfatti. L'attesa di sontuosi svolazzi melodici, di vibrante intensità drammatica resta in gran parte delusa. Il CD tra l'altro propone una selezione smagrita della partitura originale, il che non aiuta a collocare nella sua giusta dimensione

questo lavoro pur raffinato ed esteticamente perfetto.

Il compositore espone con seducente coloritura orchestrale una serie di gradevoli idee tematiche, ma sembra in difficoltà quando si tratta di dare slancio passionale all'opera. La cura della strumentazione e l'eleganza dello stile non bastano a rendere emotivamente intenso l'ascolto. Forse Newton Howard avrebbe preferito sottrarsi al confronto con *Hook*, si nota il suo sforzo di non assomigliare a Williams. Ma è lo stesso: non possiamo fare a meno di notare che, con una fonte di ispirazione comune e mezzi espressivi praticamente identici, una delle due partiture è divenuta una pietra miliare della storia della musica per film, l'altra si riduce ad una curata suite sinfonica, così poco memorabile da far già attendere il prossimo lavoro di Newton Howard. La sua consolidata bravura gli fa perdonare lo slancio trattenuto, anche se resta il rammarico per la ghiotta occasione perduta. GB



Jerry Goldsmith **Looney Tunes: Back in Action** (id. 2003)

Varèse Sarabande VSD-6523
21 brani - Durata: 37'18"

Jerry Goldsmith, ragazzino di 75 anni appena compiuti, gioca con i suoni, i ritmi e i timbri che hanno riempito la sua prodigiosa carriera di musicista, irriverente e sfrontato nel suo contagioso entusiasmo, al punto che il suo apparente disimpegno diventa invece esempio per tanti giovani compositori che non sanno districarsi dai luoghi comuni neanche con la più banale delle commedie.

Il maestro, a suo agio con l'amico regista di tanti film, regala ai *Looney Tunes* di Joe Dante una guizzante fantasia di invenzioni. Ogni minuto è un vulcano di idee, una corsa senza requie in mezzo a ritmi scatenati, sordine e fischi, galoppate in stile western, ostinati e fughe per improbabili inseguimenti, glissandi e stravaganze, temini scanzonati e citazioni,

scherzi e ironici sberleffi. La frivola mancanza di serietà del film concede a Goldsmith di sfogare un'ingegnosa leggerezza di stile, che diventa ammirevole e stupenda di per sé.

Si prova una simpatia struggente per questo grande maestro, costretto per problemi di salute a diradare tanti impegni, ma che non esita a gettarsi a capofitto nella più stramba delle commedie. Se si dubita della fama leggendaria di un autore come Goldsmith, basta ascoltare l'esplosione di vitalità, il divertimento scanzonato di questi 40 minuti dietro cui si cela l'esperienza di un genio che non deve più dimostrare nulla, e può continuare a stupire ed incantare, e magari si diverte pure nel farlo.

Buon compleanno, Jerry.

GB



Bennet Salvay **Jeepers Creepers 2** (id 2004)

Varèse Sarabande VSD-6496
18 brani - Durata: 46'28"

Le trame horror dei due *Jeepers Creepers* di Victor Salva (*Powder*), se anche non sfruttano al meglio le loro potenzialità, sono percorse da un brivido angoscioso e opprimente. In mezzo alle classiche situazioni da *slasher movie* si percepisce un morboso disagio psichico, un senso di straniamento onirico favorito soprattutto dall'ottimo commento musicale, che si insinua come un vortice alienante e pauroso tra le sequenze ombrose dei film. Autore proveniente dalla televisione, Bennet Salvay adotta un'elaborata scrittura sinfonica a metà strada tra Stravinsky e Goldsmith.

Il motivo dominante in entrambi i film, il tema del vorace uomo-pipistrello, è una disarmonica

melodia di cinque note, increspata da un surreale intervallo di terza maggiore. Senza mai abusare di questo esiguo riferimento, Salvay gli avvolge intorno un fitto sottobosco di ferocia ritmica, con ricorso a dissonanze e atonalismi, a pulsazioni percussive e ad un velo di elettronica, senza fare di queste soluzioni la solita comoda scappatoia per sottrarsi all'impegno di una coerente scrittura sinfonica. Il risultato finale è soddisfacente e consiglia di seguire con attenzione gli auspici sviluppi della carriera di questo autore. Mentre l'edizione discografica della prima partitura, oggi fuori commercio, offriva una modesta selezione della musica presente nel film, il CD Varèse per il secondo capitolo è assai più generoso. GB



Bollywood Queen

di Stefano Sorice

Il genere cinematografico in cui il legame e le connessioni tra sceneggiatura e colonna sonora sono imprescindibili è certamente il musical. Diretto da Jeremy Wooding, *Bollywood Queen* (presente anche nella Selezione Ufficiale al Sundance Film Festival 2003) è una commedia musicale che presenta però delle caratteristiche molto particolari, che la distinguono facendone un piccolo gioiello.

Si tratta di una produzione indipendente inglese ambientata interamente tra l'East Side di Londra e il bucolico Somerset, ma allestita e realizzata con la ricchezza visiva e musicale dello stile di Bollywood: canzoni popolari, costumi sfavillanti e grandiose coreografie. Il corrispondente indiano della californiana Hollywood è la mecca del cinema orientale. Qui vengono girati migliaia di film all'anno e spesso anche parecchi contemporaneamente con gli stessi attori. *Filmi Sangeet* indica proprio la musica e le canzoni dell'industria cinematografica indiana del primo periodo, mentre oggi ci sono molte più contaminazioni con altre produzioni musicali ed il termine è un po' meno definito.

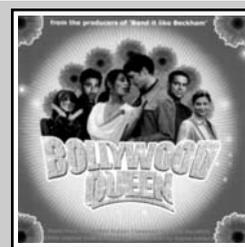
Questa scelta dei produttori si è riflessa ovviamente anche sulla colonna sonora che è il risultato della fusione tra le tipiche sonorità indo-pakistane moderne, la musica Bangra, e le ultime tendenze della dance europea. Nel CD in questione ritroviamo tutti questi elementi amalgamati in un insieme fresco, energico e molto godibile anche separatamente dal film.

La storia è quella di due giovani innamorati, l'indiana Geena (Preeya Kalidas) e l'inglese Jay (James McAvoy), ostacolati dalle rispettive famiglie e dalle loro differenti culture. In questo contesto si inserisce il sogno di Geena: diventare una stella di Bollywood. Elementi, questi, che si ritrovano in classici del genere musical come *West Side Story*, *Saranno famosi* o *Grease*, innestati in una trama alla *Romeo e Giulietta*.

Il film si inserisce in un filone cinematografico che esalta (o sfrutta) la

cultura indiana, la quale sta conoscendo un grande sviluppo negli ultimi anni con film come *Il Guru* o *Sognando Beckham* (quest'ultimo degli stessi produttori di *Bollywood Queen*). Questo grazie all'integrazione sociale e al raggiunto benessere dei moltissimi immigrati indiani provenienti soprattutto dalle ex colonie inglesi d'oriente. Insomma, siamo lontani anni luce dall'indiano di Peter Sellers in *Hollywood Party*! Il mercato musicale non ha fatto altro che evidenziare tutto ciò, spinto ai primi posti delle hit parade internazionali da artisti quali il musicista e deejay inglese di origine indiana Panjabi Mc e da gruppi come gli Achanak, leader della New Wave Bangra, che fonde abilmente la musica indiana con i ritmi occidentali. Da tutte queste premesse non poteva che nascere *Bollywood Queen*!

Le canzoni sono ovviamente parte integrante del film e nascono dalla collaborazione tra il compositore e musicista Steve Beresford e la cantante anglo-asiatica Najma Akhtar che ha prestato la voce a tutte le 13 canzoni del film, come è prassi fare a Bollywood da quando negli anni '40 e '50 sono stati introdotti stabilmente i "playback singer". I due hanno così potuto unire la musica e le canzoni indiane, grazie alla conoscenza musicale della Akhtar, con R&B (come nella canzone finale in cui Geena professa il suo amore per Jay), country, rock, jazz e pop, dando origine ad un tutt'uno multiculturale di grande impatto, ma sempre con leggerezza, colore e gioia, com'è nello stile indiano. Beresford ha anche composto il resto della colonna sonora registrata dalla String Orchestra di Bombay. Avvalendosi della ottima performance di Aref Durvesh (qui alle prese con tabla, dholak e gatam), ha adattato e fuso il suono dei tipici strumenti indiani come tabla e sitar con sintetizzatori, chitarre e violini classici. In molte tracce compaiono shehnai, mandolini, santoor, vibrafono, arpa e dhol. Il risultato è davvero



Steve Beresford *Bollywood Queen* (2003)

Screen Music SCREEN003

29 brani - Durata: 60'00"



I protagonisti Preeya Kalidas e James McAvoy

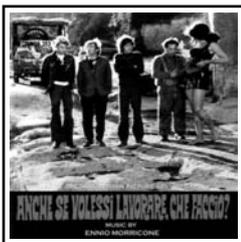
soddisfacente e le atmosfere e l'omaggio all'India sono rese al meglio. Canzoni intense e divertenti che accompagnano la vicenda di Geena e la sua dichiarazione d'amore a Jay e, soprattutto, a Bollywood.

Juliette Jaimes e Steve Welton-Jaimes sono gli autori di "Butterfly", brano che chiude l'album, ma che non fa parte del film. Il medesimo duo è responsabile di "Kiss Kiss" per Holly Valance e, in entrambe le canzoni, si riscontra lo stesso tipo di fusione di generi che caratterizza tutta la colonna sonora.

La musica continua sul web:

www.colonnesonore.net

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



Ennio Morricone
Anche se volessi lavorare che faccio?
 (1972)

Cinevox CD MDF 353
 14 brani – Durata: 36'13"

Prima regia di Flavio Mogherini, questa pellicola comico-demenziale dei primi anni '70 – la storia di quattro amici che tirano a campare saccheggiando antiche tombe etrusche – è commentata musicalmente dal Maestro Ennio Morricone. In questa colonna sonora, ristampata per la prima volta su CD, con quattro brani precedentemente non incisi sull'LP originale, il compositore romano, a suo agio anche nelle commedie agrodolci, sarcastiche e surreali (si pensi a *Il viziato*, *Le monachine*, *I Basilischi*), sfodera tutta la sua vena grottesca per rendere al meglio l'atmosfera scanzonata della storia di guardie e ladri che vede tra i protagonisti l'attore-feticcio di Pier Paolo Pasolini, Ninetto Davoli.

Il tema conduttore, "Lei se ne more", ritorna con diverse varianti (corale e ritmata) lungo tutto l'album: un delicato motivo popolare di facile presa emotiva. Gli altri temi sono

caratterizzati dal festante utilizzo di campane, fischi, coretti beffardi (I Cantori Moderni di Alessandroni), filastrocche da barzelletta di paese, urla, versi e ritmiche ossessive. Un'incontenibile comicità pervade brani quali "Ora a te, poi a me", "Anghingò", "Ora pro nobis" e "Anche se volessi...(Titoli)". "Per la strada" è il tipico tema morriconiano: un amalgama di ironia e amarezza che potrebbe riportare alla memoria l'"Addio a Cheyenne" da *C'era una volta il West*. "Tramonto", invece, è un'altra melodia esposta dal fischio sognante dell'incredibile Alessandro Alessandroni che, accompagnato da un leggiadro tappeto d'archi, porta la quiete dopo la tempesta.

Un CD che all'ascolto ricorda tanti altri tasselli dell'immenso mosaico discografico di Morricone, e che è pertanto consigliato solo ai suoi estimatori più incalliti. MP



Stelvio Cipriani
Mark il poliziotto (1975)

Cinevox CD MDF 354
 15 brani – Durata: 36'19"

Da una costola dell'*Ispettore Callaghan*, il prolifico cinema italiano dei primi anni '70 creò i "poliziotteschi". Storie di ordinaria criminalità e violenza, sulla falsariga dei plot americani, ma ambientate per le strade delle metropoli nostrane, divennero ben presto pane per un pubblico affamato di piombo oltre che delle nudità di insegnanti e liceali varie. Italice Callaghan spopolarono in pellicole quali *Roma Violenta*, *Napoli Spara!*, *Italia a mano armata*, *La polizia incrimina, la legge assolve* e molte altre. Tra queste *Mark il Poliziotto* (1975), che fu il primo film della trilogia diretta da Stelvio Massi con il divo dei fotoromanzi Franco Gasparri nelle vesti del commissario milanese Mark Terzi. I diversi

musicisti che si cimentarono col poliziottesco scelsero ognuno un proprio stile, partendo comunque dai parametri impostati da Lalo Schifrin per *Dirty Harry*: soul, funky e jazz. Il M° Stelvio Cipriani ricorre qui al funk percussivo, accostandolo agli stili del jazz. Da segnalare il tema principale, "Mark il poliziotto" e "La fine di Cobb", che primeggiano per ritmo ed espressività. Non mancano, a spezzare il ritmo, melodie più dolci per chitarra, flauto e tastiere che si contrappongono al funky-style che pervade tutto il disco anche con l'utilizzo di fiati, corni, percussioni, sax e l'immacabile chitarra wah-wah, mentre i momenti di riflessione sono affidati ad armonica e chitarra. SS



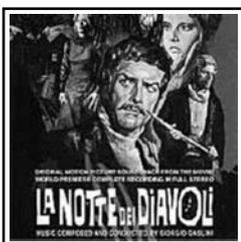
Stelvio Cipriani
Piranha 2: The Spawning
 (Pirana Paura, 1981)

Digitmovies CDDM005
 13 brani – Durata: 41'50"

I nomi di alcuni compositori sono legati ad un solo tema, anche se nella loro carriera hanno scritto molte altre musiche per il cinema: nel caso del maestro Stelvio Cipriani la mente corre subito a *Anonimo Veneziano*. Eppure la sua filmografia comprende più di 300 titoli, che gli hanno permesso di spaziare tra i generi più disparati: dal western al film poliziesco, al cinema horror. *Piranha 2: The Spawning*, realizzato nel 1981 da un esordiente di nome James Cameron, appartiene a quest'ultimo genere. Le edizioni musicali Digitmovies di Luca Di Silverio, che lavora in collaborazione con il musicologo Claudio Fuiano, hanno pubblicato una nuova perla della musica applicata italiana. Oltre ad alcuni temi pop, come "Club Elysium" e "Fun

at Elysium", sono da segnalare il meraviglioso dialogo tra gli archi e gli ottoni nel tema "Profondo Sinfonico", di una grazia aerea, declinato in vari modi nei brani successivi: romantico in "Profondo", tristissimo in "Underwater Symphony", malinconico in "The Deep-End Titles", e in una tonalità più bassa in "Theme from Piranha II (Single Version)" e "Theme from Piranha II". Il tema "Escape from Paradise" sembra invece provenire da un film sdolcinato per adolescenti degli anni '70. "Prelude" e "6.30 A.M. Explosion", infine, trasmettono la giusta tensione ad alcune delle sequenze più terrorizzanti del film. Indubbiamente, una colonna sonora da (ri)scoprire.

Gabrielle Lucontonio



Giorgio Gaslini
La notte dei diavoli (1972)

Digitmovies CDDM009
 24 brani – Durata: 45'23"

La notte dei diavoli, di Giorgio Ferroni, è un horror italiano che può vantare gli effetti speciali di Carlo "E.T." Rambaldi. E' praticamente il sequel di un episodio (quello con Boris Karloff) del film *I tre volti della paura* (Mario Bava, 1963) ed è anch'esso basato sul racconto di Alexis Tolstoy "The Wurdalak". Protagonisti della pellicola sono proprio i *wurdalak*, i morti viventi assetati del sangue delle persone che hanno amato in vita. Gianni Garko e Agostina Belli impersonano i due innamorati al centro della vicenda ambientata tra boschi nebbiosi e case di contadini. Il CD propone tutta la musica scritta per il film in stereo e restaurata in digitale da un master originale custodito negli archivi Cinevox, al tempo preparato per un 33 giri mai pubblicato. Sono presenti due *alternate tracks* (versioni alternative) e una suite che, prima di questo disco, era l'unica musica disponibile. Il compositore è Giorgio Gaslini, musicista jazz di fama e prestigio internazionali, unico nel suo genere.

Ha composto molti lavori sinfonici e da camera, balletti ed opere, musica per il teatro, per la TV e per il cinema con oltre 40 colonne sonore: ricordiamo *La notte* (1961) di M. Antonioni, premiata con il Nastro d'Argento, e la parte

orchestrata di *Profondo rosso* (1975) di D. Argento. Le musiche di Gaslini rielaborano le atmosfere spettrali e angoscianti del film, descrivendo al meglio l'incombente di un pericolo invisibile, ma presente e vicino. Lugubri e anomale melodie di un organo ("An Organ in the Night") o di un violoncello – tra cui spicca il "Wurdalak Theme" (in tre versioni) – si alternano a dolci ballate. Romantico e struggente è "Sdenka's Theme", sussurrato dalla magnifica voce solista di Edda Dell'Orso accompagnata dagli archi, mentre "Slavian Little Song" è semplice ma angosciante e fa riferimento all'ambientazione. Le tipiche musiche orchestrali da cinema horror fanno capolino soprattutto in "Terrible Echoes" e "Warnings", dove acuti archi sospesi e assoli di flauto annunciano brividi e sangue. In "Macabre Burials" l'ossessivo ripetersi di quattro note nella parte iniziale lascia spazio al malefico tema presente anche nei titoli di testa dove fagocita il tema di Sdenka. Infine ci sono anche brani più sperimentali (in linea con la sensibilità artistica dell'autore) come "Electroshock I e II", nel quale la musica si fa rumore, suono e tensione, e "Voices in the Wood", intessuto di grida che si perdono in lontananza tra l'ululato e la disperazione. SS



In Italia il Maestro Pino Donaggio è noto soprattutto per la sua carriera di cantautore ("Io che non vivo"). Le musiche scritte per i film di Nicolas Roeg, Brian De Palma e Joe Dante gli hanno dato una notorietà internazionale. Alcuni temi sono diventati degli esempi di perfezione di musica applicata al cinema, come il magnifico "In the Museum" da *Vestito per uccidere* di Brian De Palma, che viene studiato nelle scuole di cinema americane. Si conosce meno il resto della sua carriera, anche se si tratta di un corpus notevole, avendo scritto più di sessanta partiture per il cinema e la televisione italiani.

Pino Donaggio dovette rifiutare il lavoro

per un film americano più importante, *Saigon* di Christopher Crowe, per rispettare l'impegno preso con il regista Ruggero Deodato per *Un delitto poco comune* (1988), un thriller inconsueto, quasi un horror, che mette in scena un serial killer (un bravissimo Michael York) vittima di una malattia implacabile: un invecchiamento precoce e accelerato.

Sotto la direzione del collaboratore di allora Natale Massara, questa partitura presenta un compositore che inizia ad osare in termini di ricerca timbrica e ricchezza orchestrale, e che prolunga le esperienze musicali di *Blow Out* e di *Omicidio a luci rosse*. Da non perdere. GL



Pino Donaggio
Un delitto poco comune
(1988)

Digitmovies CDDM010
19 brani – Durata: 47'29"

Come il buon vino, Pino Donaggio migliora con gli anni. Da ragazzo, il compositore veneziano ha studiato il violino al conservatorio Benedetto Marcello della sua città natale, e poi al Verdi di Milano. Quando è passato dalla canzone alla musica per il cinema, utilizzava soprattutto violini e archi, gli strumenti che conosceva meglio. Il maestro Donaggio ha poi, umilmente, studiato composizione, e man mano che progrediva negli studi, impiegava un numero sempre maggiore di strumenti nelle sue musiche per il cinema.

Ecco quindi le percussioni di *Blow Out* e la musica elettronica di *Omicidio a luci rosse*, lo strumento bulgaro di *Il Carniere* e il canto

siciliano di *Giovanni Falcone*. Ne *L'anima gemella*, con l'orchestra diretta dal bravissimo Maurizio Abeni, sembra ormai in grado di navigare da un genere musicale all'altro con una grande varietà di strumenti: abbiamo ad esempio "Il mistero", tema raffinato e quasi stravinskiano, con forti dissonanze. E poi "Il tuffo", tema romantico e melodico con accompagnamento d'archi. C'è la musica da balera di "Il barbiere", e le note inquietanti de "Il sortilegio".

La musica di Donaggio è più matura e, nello stesso tempo, sperimentale. Il suo plurilinguismo ne fa uno dei compositori italiani di musica applicata al cinema più interessanti e ammirati. GL



Pino Donaggio
L'anima gemella (2003)

Digitmovies CDDM012
17 brani – Durata: 39'19"

A volte capita anche al collezionista più smalzato di rimanere felicemente sorpreso da una colonna sonora sulla quale non avrebbe scommesso un euro. E' il caso della partitura scritta da Maurizio Abeni per *M.D.C. - Maschera di cera*, un pasticciato horror di serie B diretto da Sergio Stivaletti (e prodotto da Dario Argento) e ispirato al celebre racconto di Gaston Leroux (quello de "Il fantasma dell'Opera", per intenderci).

Attingendo con divertita sapienza allo sterminato patrimonio delle colonne sonore dell'orrore, Abeni scrive uno score che è prima di tutto un felice compendio di tutti i luoghi comuni musicali del genere: dalle deflagrazioni orchestrali dei vecchi classici della Hammer, alle tessiture più inconsuete di Bernard Herrmann, dalle architetture gotiche

del primo Danny Elfman, al languore erotico di alcune pagine thriller di Pino Donaggio.

Si ascolti ad esempio il bel "Main Title - Wax Mask" che si apre con una citazione letterale del tema principale di *Cape Fear* di Herrmann, per proseguire con una sezione per coro che sillaba un testo latino: un'evidente reminiscenza del celeberrimo "Ave Satani" di Jerry Goldsmith.

Ma oltre alla perizia compilatoria, Abeni dimostra anche una notevole padronanza del mezzo orchestrale, scrivendo musica di non comune densità sinfonica, e forse peccando solo di eccessivo eclettismo.

Un disco interessante e godibile, ottimamente eseguito dalla Bulgarian Symphony Orchestra, sotto la direzione dell'autore. AC



Maurizio Abeni
Maschera di cera
(Wax Mask - 1997)

CDDM011
20 brani + 4 bonus tracks
Durata: 76'29"

Gli archivi Hexacord ci trasportano nei fantastici anni della Golden Age musicale italiana ('60-'70) alla riscoperta del leggendario Alessandro Alessandroni. Il suo fischio ha caratterizzato l'epoca dei western all'italiana (tra tutti la "trilogia del dollaro" di Sergio Leone). Le fantastiche e innovative invenzioni musicali di Morricone sarebbero risultate meno incisive senza il suo apporto. Con l'ensemble "I Cantori Moderni" accompagnò grandi voci soliste come l'immensa Edda Dell'Orso. Notevole anche la sua abilità con la chitarra classica, oltre che con il sitar (tra i pochi virtuosi in Italia), il mandolino (suo primo strumento), il sassofono (con il quale scoprì il jazz) e le tastiere.

Conosciuto in tutto il mondo soprattutto come musicista, Alessandroni è anche

compositore di una quarantina di colonne sonore. Questo piccolo scrigno di gioie musicali include rarità mai pubblicate prima, brani dimenticati e molto altro ancora proveniente da materiale originale analogico. Vibranti, sognanti, evocativi, deliziosi sono i pezzi prescelti per questa raccolta. Oltre agli strumenti già citati, troviamo il piano elettrico in stile funky (brani 13, 19, 21), l'armonica accompagnata dagli archi (10), harpsichord elettrico (1) e l'immancabile fischio (9, 15). Si spazia da sonorità indiane (8, 22) a influenze jazz e funky, dallo stile morriconiano a morbide ballate per voce solista (11, 16), evidenziando la capacità di Alessandroni di fondere con sapienza stili e ritmi diversi.

In definitiva 22 quadretti musicali che raccontano 40 anni di musica del grande Alessandro. SS

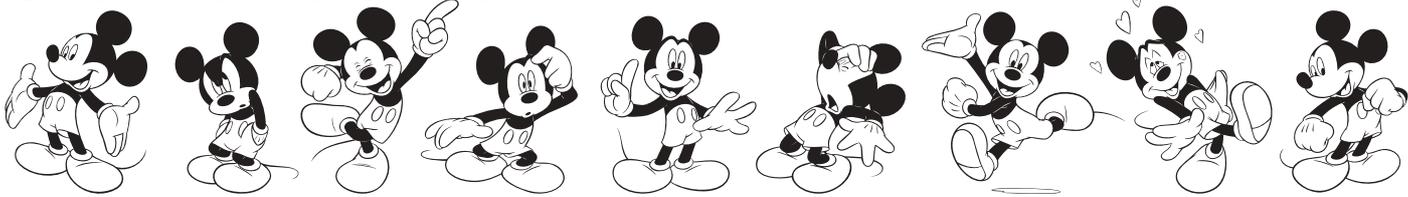


Alessandro Alessandroni
Wizard Of Sound (2003)

Hexacord HCD 20
22 brani – Durata: 68'12"

Cinema da ascoltare: Parte 4

di Alessio Coatto



Mickeymousing, che passione!

Durante la visione di una particolare scena di *Tramonto* (Dark Victory, 1939) di Edmund Goulding, Bette Davis, protagonista del film, esclamò: "O per quelle scale salirà il signor Steiner o ci salirò io, ma certo non lo faremo insieme!". L'attrice si riferiva ad un passaggio della colonna sonora di Max Steiner in cui la musica – una scala cromatica ascendente – 'mimava' il momento in cui la Davis si precipitava su per una rampa di scale. Per gli addetti ai lavori, si tratta di un classico esempio di *mickeymousing*: una particolarissima tecnica di commento musicale della quale Steiner fu vessillifero, ma utilizzata e rielaborata da molti altri compositori, del passato così come del presente. Ma che cos'è, esattamente, il *mickeymousing*? E soprattutto... cosa c'entra Topolino?

Un po' di storia: Viva Topolino!

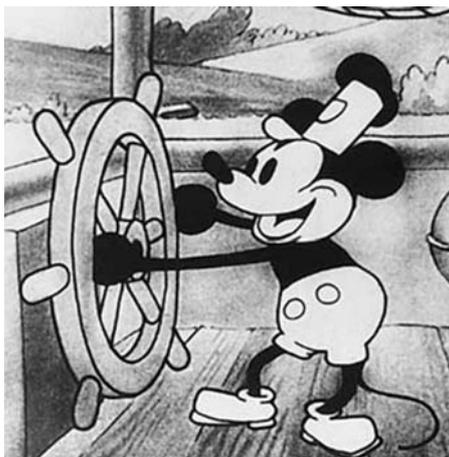
Facciamo un passo indietro. Nel 1928, la piccola impresa dei fratelli Disney, dedicata alla produzione di cartoni animati, navigava in pessime acque ed era ormai prossima alla bancarotta. Per risollevarne le sorti, rimaneva un ultimo disperato tentativo: la creazione di un nuovo eroe di 'cartone'. Walt e l'animatore Ub Iwerks si gettarono a capofitto nell'avventura e inventarono un piccolo topo che venne schizzato facendo uso del minor numero di tratti possibili, di modo che si potesse realizzarne velocemente una prima avventura. Una serie di cerchi – torso, muso, orecchie, mani – furono sufficienti per abbozzare un personaggio che la moglie di Walt battezzò Mickey Mouse.

A tempo di record, e nella più completa segretezza, si preparò il suo primo cortometraggio, *Plane Crazy* (1928). L'accoglienza fu abbastanza tiepida e la stessa sorte toccò al secondo tentativo, *Gallopín Gaucho* (1928). L'uscita, pochi mesi addietro, del primo film parlato - *Il cantante di jazz* (The Jazz Singer, 1927) - diede però a Disney l'idea per risollevarne le sorti dell'ultimo nato della Casa. Convocato il suo misero staff, espose quelli che credeva essere i vantaggi dell'utilizzo del sonoro: gag più

divertenti, con l'uso di opportuni effetti sonori sincronizzati con l'azione; personaggi più delineati, grazie alla possibilità di far sentire la loro voce; e l'occasione di dare alla storia il ritmo di una canzone conosciuta.

Si mise in cantiere un nuovo cartoon, *Steamboat Willie*, e si persuase Carl Stalling, un organista del periodo del muto, a comporre una partitura che seguisse le indicazioni di tempo che Iwerks aveva in precedenza segnato sulla pellicola. Il momento della registrazione comportò non poche difficoltà: il direttore d'orchestra si rifiutava di rispettare rigidamente la sincronia con le immagini e i musicisti trovavano difficile star dietro al frenetico incedere della storia. Ciononostante, *Steamboat Willie* ebbe finalmente la sua 'prima' a New York il 18 dicembre 1928.

Dopo poche settimane, il personaggio di Mickey Mouse era divenuto un evento nazionale. Nel giro di tre anni, si sarebbe trasformato in un'istituzione.



Un'immagine da *Steamboat Willie*

Non diversamente da *Il cantante di jazz*, la chiave dello straordinario successo di *Steamboat Willie* non va cercata nelle poche parole pronunciate dai suoi protagonisti (e doppiate dallo stesso Walt Disney); anche se nei cartoon disneyani, così come nei futuri prodotti targati Warner e MGM, la voce ricopre un ruolo fondamentale nella caratterizzazione dei personaggi: si pensi all'inconfondibile

parlato di Donald Duck (Paperino), opera di Clarence Nash.

L'autentica novità di *Steamboat Willie* è costituita dall'elemento musicale. Assai più che nei film 'dal vero', nel cinema d'animazione la musica ha una funzione essenziale. Essa attribuisce una sorta di terza dimensione allo spettacolo bidimensionale per eccellenza: dà vita alle immagini disegnate, ne è il collante, così come conferisce spessore ai personaggi, trasmettendo loro un'anima e un sentimento. Inoltre costituisce la struttura intorno alla quale si dispongono tutti gli altri 'eventi acustici', vale a dire voci e rumori.

Per questo motivo, nei cartoni animati, la musica accompagna la storia senza soluzione di continuità, assecondandone ogni più piccola 'increspatura', perdendo di vista qualsiasi regola – formale o armonica – che non sia quella della più perfetta aderenza all'immagine. Ora, tale aderenza porta spesso l'accompagnamento a risolversi nella mera riproduzione dei rumori diegetici, quando non siano gli stessi effetti sonori ad essere organizzati musicalmente.

In questo modo, musica e rumore perdono una connotazione precisa, sfumando l'una nell'altro. Per fare qualche esempio, se un personaggio precipita o cade, l'orchestra esegue una veloce scala discendente, se inciampa, un 'sussulto' in partitura ne sottolinea la sorpresa; se incede minacciosamente, pesanti accordi accompagnano ogni suo passo.

Tale tecnica musicale contagiò ben presto anche gli altri generi cinematografici – con esiti talvolta interessanti, ma più spesso ingenui e semplicistici – guadagnandosi l'appellativo di commento *mickeymousing*.² In una colonna sonora, si parla dunque di *mickeymousing* ogni qualvolta il compositore riproduce musicalmente una particolare azione o un rumore, in perfetta sincronia con le immagini. In questo modo il commento musicale si riduce ad una superficiale imitazione onomatopeica, una trascrizione 'su pentagramma' di gesti o rumori. Come si vedrà in seguito – e



come già si è accennato, con il sarcastico commento di Bette Davis alle musiche di Steiner – tale denominazione bollerà, con evidente intento spregiativo, il lavoro di molti e importanti compositori hollywoodiani, rei unicamente di aver lavorato per un'industria che privilegiò indiscriminatamente un accompagnamento onnipresente e indifferenziato.

Il Romanticismo e l'estetica dell'onomatopea

Se volessimo risalire alle radici di questa particolare tecnica musicale, però, dovremmo guardare ben oltre le spalle di Topolino e Soci, e più precisamente alla musica sinfonica e operistica dell'Ottocento.

Secondo il musicologo Massimo Mila,³ una delle caratteristiche principali del Romanticismo musicale è l'importanza preponderante in una composizione dell'aspetto timbrico e orchestrale. In conseguenza dell'indebolimento degli aspetti propriamente formali dell'architettura musicale – forma sonata, contrappunto, etc... – la musica romantica si affida al colore orchestrale come al mezzo d'espressione più efficace.

Questa "(...) rivincita del colore sul disegno" verrà sviluppata da molti compositori – a partire da Liszt e Berlioz fino a giungere a Richard Strauss – e avrà "(...) come ideale limite estremo, il rumore allo stato puro, la sensazione sonora spogliata d'ogni ordinata organizzazione razionale". [corsivo nostro]

Questa tendenza si lega ad un altro dei principi fondamentali dell'età romantica in generale: l'aspirazione all'unione delle arti – parola, suono e danza – ideale che troverà nel dramma wagneriano la massima realizzazione. In molti casi, tale aspirazione ha comportato la perdita di autonomia della musica che, costretta all'espressione di un'altra realtà artistica – quale la letteratura – rischiava nuovamente di scadere nel mero descrittivismo sonoro.

E' il caso, ad esempio, della cosiddetta 'musica a programma' "(...) che si propone di illustrare una trama narrativa o descrittiva, vuoi di puri stati d'animo, vuoi di veri e propri eventi materiali, di paesaggi e impressioni sensibili".

Uno degli esempi limite è stato, secondo Massimo Mila, il caso di certa musica di Richard Strauss, ultimo epigono del Romanticismo. In alcune sue partiture, Strauss "(...) si compiace di realizzare coi suoni effetti imitativi realistici e convenzionali: egli è perciò il punto d'arrivo d'una tendenza al materialismo sonoro, che dall'interpretazione affettiva della natura si è a poco a poco immeschinita fino a diventare una specie di gigantesca estetica dell'onomatopea". [corsivo nostro]

Da queste brevi considerazioni sembra ragionevole evincere una naturale derivazione – o degenerazione – del *mickeymousing* dal 'descrittivismo' tipico di certa musica romantica.

L'apparentamento risulta ancora più evidente, una volta che si rivolga l'attenzione alla musica lirica ottocentesca. Sarà sufficiente citare un'opera di Giuseppe Verdi: *Rigoletto*.

Nel terzo atto di questo capolavoro, Verdi impiega l'orchestra per rappresentare l'approssimarsi e infine lo scatenarsi di un temporale, scenario drammatico-musicale sul quale si staglia il tragico destino cui si avvia Gilda, figlia di

semplicemente un fenomeno naturale, ma dipingono la follia di cui è preda il mondo oltre che la paura e l'angoscia nell'animo della ragazza.

Allo stesso modo, la frase cromatica del coro a bocca chiusa, oltre a evocare le folate di vento, ingenera nell'ascoltatore la sensazione di un lamento ultraterreno. Sembra di udire il pianto delle anime dannate per la sorte funesta che attende la figlia di Rigoletto. "L'inferno qui vedo!", esclama Gilda, e la musica di Verdi, con mezzi apparentemente semplici, ce ne restituisce pienamente la sensazione fisica e l'impatto emotivo.



La splendida Vivien Leigh in *Via col Vento*

Rigoletto. Il procedimento utilizzato dal compositore per dipingere la furia degli elementi è, anche in questo caso, quello dell'onomatopea musicale. Il bagliore del lampo, per esempio, è descritto da un veloce arpeggio di flauto e ottavino e il rombo del tuono da un tremolo di viole, violoncelli e contrabbassi. Per restituire musicalmente l'immagine del vento che soffia, Verdi ricorre a un espediente di notevole originalità: un coro di "(...) voci maschili che dietro le scene vocalizzano a bocca chiusa un disegno cromatico a specchio".⁴

Il ricorso a una tecnica imitativa, però, non appiattisce il discorso musicale, ma conferisce ulteriore profondità al dramma sulla scena. "L'imitazione dell'uragano con le quartine dei celli e dei contrabbassi, i guizzi del flauto e dell'ottavino con i primi violini, i cupi squilli dei corni, delle trombe, dei tromboni, sperde la sua materialità, è la grande voce dell'umanità sconvolta".⁵

Inoltre, il turbamento emotivo e psicologico vissuto da Gilda trova perfetta corrispondenza nella cacofonia musicale scatenata dal temporale. Per questo motivo, gli 'effetti sonori' realizzati da Verdi non riproducono

Il mickeymousing al cinema

Max Steiner fu il compositore che più venne accusato di abusare della tecnica del *mickeymousing*. L'accusa non era infondata, ma non sempre il compositore austriaco fece di tale procedimento un uso ridondante e piattamente descrittivo. Al pari dell'opera di Verdi di cui abbiamo detto sopra, sono molti gli esempi in cui il ricorso all'onomatopea musicale conferisce una valenza supplementare, una maggiore definizione emotiva alle immagini.

Allo stesso modo, altri compositori ricorsero occasionalmente al *mickeymousing* per conferire a un particolare momento della colonna sonora un'ulteriore sfumatura psicologica.

Vediamo (e ascoltiamo) qualche breve esempio.

Nel suo studio⁶ sulla musica di *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1939) di Victor Fleming, Roberto Pugliese individua un ottimo caso di *mickeymousing* 'psicologico'.

Nella seconda parte del film, durante un litigio fra Scarlett e Rhett, la protagonista precipita dallo scalone della loro casa. La musica non commenta questa caduta, accentuando in questo modo l'intensità della scena. Superato lo

sgomento, Rhett corre giù per la scalinata, in soccorso della moglie e, solo adesso, Steiner sottolinea l'azione con una scala discendente degli archi. Secondo Pugliese, si tratta di "(...) una specie di drammatizzazione ritardata, sfasata, di quanto è avvenuto che ha l'effetto di creare uno scarto psicologico estremamente spaesante e (...) di arrestare per un istante, come bloccata in fotogramma fisso, la sequenza".

E' interessante notare che quasi tutti gli altri effetti di *mickeymousing* presenti nella partitura sono relegati nella prima parte del film, quella più distesa e allegra. Per esempio, l'entrata in scena di Gerald O'Hara, il padre di Scarlett, è accompagnata da una variazione del 'tema di Tara', il cui ritmo è sincronizzato con l'andatura del cavallo sul quale egli sta galoppando. Così, nel momento in cui l'animale supera di un balzo una staccionata, la musica 'salta' con lui.

Qui la colonna sonora conferisce alle immagini un carattere leggero e giocoso del tutto appropriato alla situazione. Mano a mano che la storia procede e il dramma si incupisce, però, Steiner rinuncia a questi espedienti onomatopeici, spazzati 'via col vento' insieme all'epoca spensierata di cui erano l'emblema musicale.

Anche per lo score di *Il grande sonno* (The Big Sleep, 1946) di Howard Hawks, Max Steiner ricorre al *mickeymousing* per caratterizzare, in modo semplice ma efficace, un momento ilare del film. In una delle ultime scene, Phillip Marlowe spara due colpi di pistola per spaventare un delinquente di mezza tacca. Questi fugge terrorizzato, saltando prontamente una siepe che gli para il cammino, e un rapido *glissando* dello xilofono ne sottolinea il balzo.

In questo caso, il ricorso a questo effetto è quanto mai appropriato, in quanto evidenzia la comicità clownesca della sequenza, istituendo un riferimento probabilmente voluto ai cartoni animati della Warner.

Il grande musicista magiaro Miklós Rózsa ricorse molto raramente al *mickeymousing*. L'uso accorto che ne fece testimonia la volontà di attribuire a questo metodo una particolarissima valenza espressiva.

Uno degli esempi più significativi proviene da *Giorni perduti* (The Lost



Tyler (Tom Howell), Elliott (Henry Thomas) ed ET pronti a spiccare il volo

Weekend, 1945) di Billy Wilder. Il film narra la storia di uno scrittore alcolizzato e dei suoi tentativi di guarire dalla sua malattia. In una celebre sequenza, il protagonista è preda di un'allucinazione, conseguenza dell'ennesima sbornia. A un tratto gli pare di udire uno strano rumore: è lo squittio di un topo che fa capolino da una crepa nella parete della sua casa. Un pipistrello entra dalla finestra e si avventa sul topo, uccidendolo a morsi. Mentre una striscia di sangue corre lungo il muro, l'uomo urla terrorizzato.

Per questa scena, Rózsa scrisse una pagina musicale di notevole potenza sonora, impiegando, dal momento in cui il pipistrello entra nella stanza, l'intera compagine orchestrale. In questo modo, grazie alla musica, le immagini conservano tuttora il loro impatto, nonostante l'ingenuità degli 'effetti speciali' dell'epoca.

Ciò che ci interessa sottolineare però è la presenza di un particolare effetto di *mickeymousing* all'inizio della sequenza. La musica di Rózsa comincia in *pianissimo* nel momento in cui il protagonista avverte lo squittio del topo. Non appena il regista inquadra l'animale, però, a questo squittio subentra la sua imitazione musicale, ottenuta con dei leggerissimi *glissando* di un violino solo, contrappuntati dal discreto intervento di legni e xilofono.

In altre parole, Rózsa – in accordo con il regista Wilder – ha sostituito scientemente il verso del topo con il suono del violino, ha scambiato cioè l'effetto sonoro con la musica, il rumore con la sua stilizzazione musicale. In questo modo, la sequenza perde immediatamente ogni connotazione

realistica e, tramite la colonna sonora, le immagini divengono rappresentazione simbolica dell'alienazione mentale del protagonista.

Ancora una volta, dunque, la tecnica del *mickeymousing* non si risolve in un generico descrittivismo onomatopeico. Diviene invece un ulteriore strumento nelle mani del compositore per conferire una maggiore risonanza emotiva alle immagini e un più convincente spessore psicologico al racconto.

In conclusione

Si è voluto fare un po' di storia della musica, ma – intendiamoci – l'uso del *mickeymousing* non riguarda solamente l'epoca aurea delle colonne sonore hollywoodiane. Anche se meno frequentemente, moltissimi compositori contemporanei ricorrono ancora a questo tipo di scrittura e i risultati sono spesso altrettanto interessanti. Da John Williams (le biciclette che fanno su e giù per le colline nel finale di *E.T. - L'extraterrestre*) a Don Davis (i colpi di cannone in *L'ultimo volo della Osiris*), la storia più o meno recente delle colonne sonore è ricca di straordinari esempi in tal senso e, in futuro, avremo occasione di tornare sull'argomento.

Il *mickeymousing* è parte integrante del bagaglio musicale di qualsiasi compositore che lavori o abbia lavorato al servizio della Settima Arte... e chi ama davvero la musica da film non può quantomeno trattenere un sorriso compiaciuto, ogniqualvolta le orecchie di Topolino fanno capolino tra le pagine di una partitura cinematografica.

¹ "(...) incredibili orecchie a prospettiche che ricordavano la forma delle bobine di un cineproiettore." Luca Boschi, "Mickey Mouse Mickey Mouse", *Segnocinema*, n°52, Novembre-Dicembre 1991, pag. 13

² Secondo la definizione di Michel Chion, il *mickeymousing* "consiste nel sottolineare e accompagnare le azioni e i movimenti che avvengono nelle immagini del film mediante figure e azioni musicali esattamente sincrone, che possano al tempo stesso esprimere i rumori, stilizzati e trasposti in note musicali." [M. Chion, *Le son au cinéma, Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile*, coll. Essais, Paris 1992 (1 ed. 1985), pp. 105-106 (citato da Alberto Boschi, "Elogio del mickeymousing – L'espressione del rumore nei cartoons disneyani", in Bendazzi, Ceconello, Michelone (a. c. di), *Coloriture – Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 80-81)]. Lo studioso francese individua così due differenti procedimenti nel commento *mickeymousing*: quello che utilizza gli strumenti dell'orchestra per riprodurre (più o meno fedelmente) i suoni naturali che l'immagine suggerisce e quello che "traduce musicalmente il disegno del movimento raffigurato nell'immagine, utilizzando simbolismi spaziali o cinetici." A. Boschi, op. cit., pp. 78-79

³ Per tutte le citazioni non indicate altrimenti di questo paragrafo, vedi Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1963 e 1977, pp. 206-212

⁴ Marcello Conati, *Rigoletto di Giuseppe Verdi – Guida all'opera*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1983, pp. 242-243

⁵ Andrea Della Corte, *Le sei più belle opere di Giuseppe Verdi*, Istituto d'alta cultura, Milano 1946, pp. 58-62 (citato da Piero Mioli (a cura di), *Verdi – Tutti i libretti d'opera*, Newton Compton Editori, Roma 1996, vol. 1, pag. 348)

⁶ Roberto Pugliese, "Via col vento e/è la sua musica", *Filmcritica*, n°296/297, agosto 1979



Filmografia essenziale di Carlo Rustichelli

Compositore, pianista, arrangiatore e direttore d'orchestra, nato a Carpi (Modena) il 24 Dicembre 1916.

Anno	Titolo originale (Titolo italiano)	Regista
1949	In nome della legge	Pietro Germi
1949	Totò cerca casa	Steno e Mario Monicelli
1951	Persiane chiuse	Luigi Comencini
1952	La leggenda del Piave	Riccardo Freda
1952	La presidentessa	Pietro Germi
1952	Totò e le donne	Steno e Monicelli
1953	Gelosia	Pietro Germi
1954	Amori di mezzo secolo	Glauco Pellegrini, Antonio Pietrangeli, Pietro Germi, Mario Chiari, Roberto Rossellini
1955	Gli innamorati	Mauro Bolognini
1955	La vena d'oro	Mauro Bolognini
1956	Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo	Mauro Bolognini
1956	Il ferroviere	Pietro Germi
1957	Padri e figli	Mario Monicelli
1958	L'uomo di paglia	Pietro Germi
1958	Totò e Marcellino	Antonio Musu
1959	Arrangiatevi!	Mauro Bolognini
1959	Il vendicatore (<i>Durbrinsky</i>)	William Dieterle
1959	Un maledetto imbroglio	Pietro Germi
1960	Kapò	Gillo Pontecorvo
1960	La lunga notte del '43	Florestano Vancini
1960	Letto a tre piazze	Steno
1960	Un amore a Roma	Dino Risi
1961	Accattone	Pier Paolo Pasolini
1961	Divorzio all'italiana	Pietro Germi
1961	Il carabiniere a cavallo	Carlo Lizzani
1961	Tiro al piccione	Giuliano Montaldo
1961	Un giorno da leoni	Nanny Loy
1962	Agostino (La perdita dell'innocenza)	Mauro Bolognini
1962	Arrivano i Titani	Duccio Tessari
1962	Il commissario	Luigi Comencini
1962	L'isola di Arturo	Damiano Damiani
1962	Le quattro giornate di Napoli	Nanny Loy
1962	Mamma Roma	Pier Paolo Pasolini
1963	La ragazza di Bube	Luigi Comencini
1964	Fatebenefratelli - <i>Il episodio di Tre notti d'amore</i>	Luigi Comencini, Franco Rossi e Renato Castellani
1964	Sedotta e abbandonata	Pietro Germi
1966	Io, io, io... e gli altri	Alessandro Blasetti
1966	L'Armata Brancaleone	Mario Monicelli
1966	Signore e signori	Pietro Germi
1967	L'uomo, l'orgoglio, la vendetta	Luigi Bazzoni
1968	Odissea (serie TV di otto puntate)	Franco Rossi
1968	Serafino	Pietro Germi
1970	Brancaleone alle Crociate	Mario Monicelli
1970	Le castagne sono buone	Pietro Germi
1971	Detenuto in attesa di giudizio	Nanny Loy
1971	In nome del popolo italiano	Dino Risi
1972	Avanti! (<i>Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?</i>)	Billy Wilder
1972	Alfredo, Alfredo	Pietro Germi
1975	Amici miei	Mario Monicelli
1977	Le Gang (<i>La gang del parigino</i>)	Jacques Deray
1982	Amici miei Atto II	Mario Monicelli
1982	Testa o croce (con Paolo Rustichelli)	Nanny Loy
1983	Il petomane (con Paolo Rustichelli)	Pasquale Festa Campanile
1983	Il trono di fuoco	Franco Prospero
1984	Ator (<i>L'invincibile Orion</i>)	Joe D'amato [Aristide Massaccesi]
1984	La neve nel bicchiere (serie TV - con Paolo Rustichelli)	Florestano Vancini
1985	Amici miei Atto III (con Paolo Rustichelli)	Nanny Loy
1985	La donna delle meraviglie (con Paolo Rustichelli, C. Muratori)	Alberto Bevilacqua
1987	Facciaffittasi (serie TV - con Paolo Rustichelli)	Jose Maria Sanchez
1991	Forever (Per sempre) (con Paolo Rustichelli)	Walther Hugo Khouri

La rivista italiana sulla musica da film!



Per ordini e informazioni

www.colonnesonore.net

OTTAVA ARTE EDIZIONI di M.Privitera • Tel. 347.4072349 • Fax 02.26681884 • Via Wildt n.5 - 20131 MILANO