



la rivista italiana sul mondo della musica da film

COLONNE SONORE

immagini tra le note

Anno II - n. 8
Settembre/Ottobre 04

€ 5,00

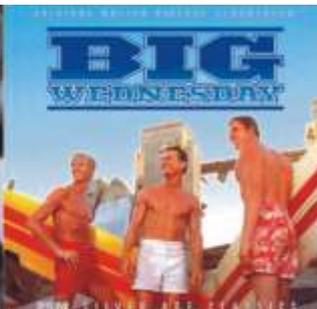
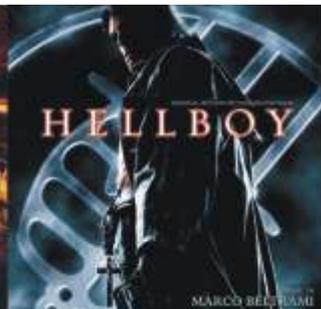
ISSN 1824-1085
9 771824 108005

Poste Italiane, Sped. in A.P. - DL 353/2003
(C.L.L. 27/02/04 n° 46) art.1 c.1 DCB - Milano

© Lucasfilm Ltd. & TM. All rights reserved. Used with permission.



Trent'anni di grande musica con John Williams nella riedizione in DVD di un classico della fantascienza



Elliot Goldenthal

intervista esclusiva al compositore premio Oscar

Carlo Siliotto

e l'avventura di 'The Punisher'

In memoria di Jerry

la scomparsa di Goldsmith

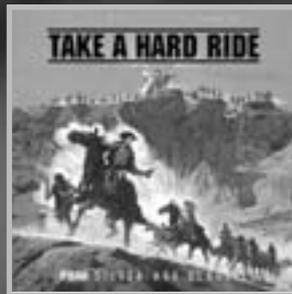
Cartoni Animati

un tuffo negli anni '70 e '80

Le "Classic Soundtracks" di FSM su Compact Disc

\$19.95 USD più spese di spedizione

Jerry Goldsmith



\$24.95



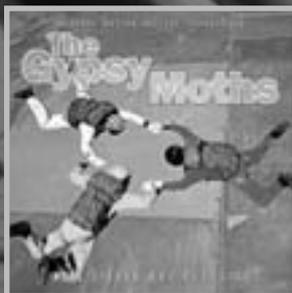
\$24.95



\$24.95



Elmer Bernstein



Victor Young

John Barry



\$16.95

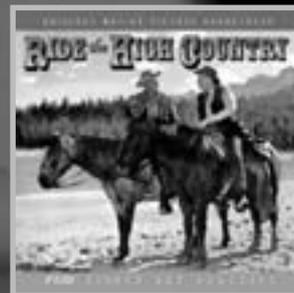
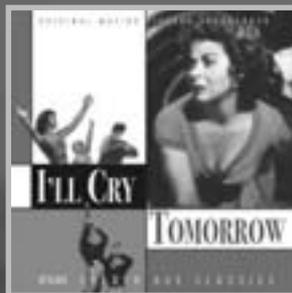


Alex North

George Bassman



\$24.95



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



Anno II
n. 8
Settembre/
Ottobre
2004

In questo numero

- **Note stellari** 4
di Anna Maria Asero
- **Novità dal mondo della musica da film:** 5
news, case discografiche ed eventi di Fabio D'Italia, Roberto Pugliese, Pietro Rustichelli, Luca Cirillo e Andrea Chirichelli
- **"As time goes by":** 9
una considerazione profonda sulla recente scomparsa di alcuni grandi compositori di Maurizio Caschetto
- **Star Williams:** 10
analisi approfondita sulle colonne sonore della saga di Guerre Stellari di Roberto Pugliese & Maurizio Caschetto
- **Le emozioni italiane del Punitore:** 20
incontro con il compositore Carlo Silotto di Giuliano Tomassacci
- **Le donne dell'Ottava Arte:** 23
Doris Fisher, un mondo di canzoni in nove anni di Chiara Tafner
- **"New York era la sua città e lo sarebbe sempre stata":** 24
intervista esclusiva a Elliot Goldenthal di Maurizio Caschetto, Massimo Privitera e Piero Campanino
- **In memoria di Jerry:** 28
ricordando il grande Maestro Goldsmith, recentemente scomparso di Roberto Pugliese & Gianni Bergamino
- **Cartoni animati:** 30
breve storia delle sigle cartoon anni '70 e '80 di Andrea Chirichelli
- **FictioNote:** 33
recensioni produzioni televisive
- **Noi le risuoniamo così...:** 34
La storia della musica per videogiochi - 3ª parte di Andrea Chirichelli
- **Recensioni di CD vecchi e nuovi:** 36
- **Williams, il poeta di Spielberg:** 44
recensione analitica di The Terminal di Maurizio Caschetto
- **Concerto John Williams a Roma:** 45
reportage e intervista al direttore d'orchestra Francesco La Vecchia di Giuliano Tomassacci
- **Filmografia e reportage:** 47
Carlo Savina Award e filmografia essenziale di Elliot Goldenthal di Dimitri Riccio

Le altre recensioni discografiche

- | | | |
|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • The punisher 22
<i>di Giuliano Tomassacci</i> • Noi / Per amore 33
<i>di Fabrizio Campanelli</i> • Sant'Antonio di Padova 33
<i>di Pietro Rustichelli</i> • Io ti salverò 33
<i>di Massimo Privitera</i> • Stiamo bene insieme 33
<i>di Pietro Rustichelli</i> • Tremors 36
<i>di Gianni Bergamino</i> • Spider-man 2 (album) 37
<i>di Andrea Chirichelli</i> • Spider-man 2 (score) 37
<i>di Giuliano Tomassacci</i> • Hellboy 37
<i>di Gianni Bergamino</i> • Starship troopers 2 37
<i>di Gianni Bergamino</i> • Godsend 38
<i>di Gianni Bergamino</i> • Shattered glass 38
<i>di Gianni Bergamino</i> | <ul style="list-style-type: none"> • Ladykillers 38
<i>di Andrea Chirichelli</i> • Salem's lot 38
<i>di Gianni Bergamino</i> • A/R andata + ritorno 39
<i>di Fabrizio Campanelli</i> • Vaniglia e cioccolato 39
<i>di Alessio Coatto</i> • Paolo Fresu scores 39
<i>di Luca Bandirali</i> • Passato prossimo 39
<i>di Fabrizio Campanelli</i> • Basic instinct 40
<i>di Gianni Bergamino</i> • Un mercoledì da leoni 40
<i>di Maurizio Caschetto</i> • Thunderbirds 2 40
<i>di Massimo Privitera</i> • Rischio totale 40
<i>di Gianni Bergamino</i> • Il conte di Essex 41
<i>di Alessio Coatto</i> • Storia di tre amori 41
<i>di Alessio Coatto</i> | <ul style="list-style-type: none"> • Il cigno 41
<i>di Alessio Coatto</i> • L'uomo venuto dal Kremlino - nei panni di Pietro 41
<i>di Maurizio Caschetto</i> • La passione di Giovanna D'Arco 42
<i>di Alessio Coatto</i> • The tower 42
<i>di Gianni Bergamino</i> • Le monache di Sant'Arcangelo & Storia di una monaca di clausura 42
<i>di Andrea Chirichelli</i> • Reel Chill: the cinematic chillout album 42
<i>di Massimo Privitera</i> • Mucche alla riscossa 43
<i>di Maurizio Caschetto</i> • La mala educación 43
<i>di Massimo Privitera</i> • Secondhand lions 43
<i>di Gianni Bergamino</i> • Dillo con parole mie 43
<i>di Fabrizio Campanelli</i> |
|--|---|--|

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.



Note Stellari

Un ottavo numero compatto e ricco di argomenti e soprattutto con questa nuova veste grafica, che alleggerisce ed abbellisce la nostra rivista.

Numerose pagine sono state dedicate alle musiche della saga cinematografica di Star Wars (*Guerre Stellari*), di George Lucas, composte dal grande John Williams: il tema principale rimane forse il più conosciuto anche dal più distratto degli spettatori. Un'attenta analisi della lunga e assai gradita impresa cinematografica, da *Star Wars - A New Hope* a *Revenge of the Sith*, scritta da Roberto Pugliese.

Grande spazio alla colonna sonora del film evento di quest'autunno *The Terminal*, di Steven Spielberg, l'assurda vicenda di un uomo intrappolato in un aeroporto per un disguido burocratico.

Da non perdere le due interviste al premio Oscar per *Frida* Elliot Goldenthal e a Carlo Siliotto, quest'ultimo chiamato a Hollywood per musicare *The Punisher*, una pellicola cinematografica dedicata ad uno degli eroi più oscuri dei fumetti della storica casa editrice Marvel.

Due articoli appassionanti sono l'intervista rilasciata dal direttore d'orchestra Francesco La Vecchia al concerto di Roma sulla musica di Williams, e il reportage della prima edizione del Festival di musica

da film di Rivoli dedicato a Carlo Savina.

Curioso e simpatico il pezzo sulle musiche dei cartoni animati degli anni '70 e '80.

In questi ultimi mesi la musica da film ha perso quattro grandi ed indimenticabili compositori: Jerry Goldsmith, Elmer Bernstein, David Raksin e l'italiano Piero Piccioni. Un addio a questi pilastri portanti delle colonne sonore, con la promessa che in seguito saranno pubblicati articoli esaurienti sulla loro carriera musicale.

Parlare in questo preciso momento di musica dà l'impressione, forse ad un occhio superficiale, di fare finta che tutto vada bene. In realtà questo numero preparato già prima dei tristi eventi di cui tutti noi siamo stati spettatori, vuole lanciare un segnale positivo. Certo nessuno qui vuole asserire che tutto va bene e tanto meno mettere la testa sotto la sabbia, ma delle volte si sente il bisogno di pensare ad altro, di rivolgere l'attenzione magari ad argomenti più leggeri e, perché no, anche frivoli.

Forse vorremmo tutti noi, appassionati di musica da film, che la nostra vita avesse come sottofondo musicale un valzer che ci trascini verso un'esistenza senza odio e terrore.

Dedichiamo questo numero a tutti gli innocenti ingiustamente trucidati, soprattutto alle piccole vittime dell'Ossezia. *Il direttore*



immagini tra le note

Anno Secondo, Numero 8
Settembre / Ottobre 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
redazione@colonnasonore.net
www.colonnasonore.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:
Luca Bandirali, Gianni Bergamino,
Susanna Buffa, Fabrizio Campanelli,
Piero Campanino, Andrea Chirichelli,
Luca Cirillo, Gabrielle e Elio Lucantonio,
Alessandro Michelucci, Roberto Pugliese,
Dimitri Riccio, Stefano Sorice,
Marco Spagnoli, Chiara Tafner, Giuliano
Tomassacci, Barbara Zorzoli

Un sentito ringraziamento a:
Lukas Kendall & Joe Sikoryak di "FSM"

Alessandro Belloni, creatore della
JW Italian Home Page - www.jwilliamsmusic.it

Antonio Alesci di *Cineclick*
Daniela Zacconi di *Film TV*
Paolo Travagnin di *AGE News*
Nicola Vitiello di *Radio DJ*

Stampa:
Grafiche Sala - Novi di Modena

Distribuzione:



Red Distribuzione - Modena
059.212792 - info@redonline.it

La documentazione, le immagini, i marchi e quanto 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.

In copertina: © Columbia / Sony Music Soundtrax
© Varèse Sarabande - © Decca / UMG Soundtracks
© Prometheus - © Film Score Monthly

Dove trovate Colonne Sonore

la Feltrinelli

La rivista è reperibile o ordinabile
in tutte le librerie della catena nazionale
'la Feltrinelli' e in molti punti vendita in
tutta Italia, tra cui:

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)

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

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 stampata digitalmente.

Un ringraziamento speciale a **Negrini&Varetto** e **Nevent** di Modena per il supporto tecnico e umano.



Notizie dal mondo della musica da film

Mondo Soundtrack

• JASON BENTLEY: da *Matrix* a *Destroy all Humans*

Sarà Jason Bentley, supervisore alla colonna sonora della trilogia di *Matrix*, a ricoprire lo stesso ruolo per quanto riguarda *Destroy All Humans*, omaggio videoludico ai film di fantascienza degli anni '50 e ulteriore dimostrazione della sempre maggiore convergenza in atto tra il mondo del cinema e quello dei videogiochi. L'incarico assunto da Bentley riguarda sia la versione Xbox, sia il corrispettivo PlayStation 2, in arrivo nel primo trimestre del 2005 sul suolo europeo. Per mantenere una certa coerenza con gli altri aspetti del gioco e aumentare l'atmosfera da film di serie B, la colonna sonora offrirà in gran parte remix di musiche tipiche di quel periodo storico-cinematografico.

ACh

Jason Bentley



Premi

• GAVI MUSICA E CINEMA: CONCORSO INTERNAZIONALE DI COMPOSIZIONE LAVAGNINO Giovani 2004

Si è svolto dal 5 al 18 Settembre 2004 a Gavi (TO) il "*Lavagnino Festival*", all'interno del quale è stato assegnato il premio "*Lavagnino Giovani 2004*".

La manifestazione "*Gavi musica e cinema - Festival Internazionale Angelo Francesco Lavagnino*" ha come tema dominante la valorizzazione e lo studio della musica per film. Il Festival è intitolato al M° Angelo Francesco Lavagnino che dedicò buona parte della sua vita all'attività di compositore di musica colta e per film, mantenendo sempre un saldo legame con la città di Gavi.

La giuria, composta da *Renato Serio* (compositore - direttore d'orchestra cine-televisivo) *Peppe Vessicchio* (compositore - direttore d'orchestra cine-televisivo) *Federico Ermirio* (compositore - direttore del Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria) *Luigi Giachino* (compositore - docente di composizione presso il Conservatorio "N. Paganini" di Genova) *Fred Ferrari* (arrangiatore - orchestratore) *Maurizio Pica* (arrangiatore - orchestratore) *Luciano Girardengo* (violoncellista - direttore artistico del concorso) ha assegnato il secondo premio (1° non assegnato) a *Simone Borgia* di Nardò (LE), il 3° premio ex equo a *Massimo Marinelli* di Genova e a *Paolo Tonelli* di Romito Magra (SP), il 4° premio a *Antonio Cocomazzi* di Campobasso e il 5° premio a *Stefano Di Palma* di Pomezia (Roma). info: www.lavagninofestival.it

Simone Borgia



Il Forte di Gavi



Concorsi

• HK. RIMUSICAZIONI FESTIVAL Concorso per la sonorizzazione e la composizione di una colonna sonora per film dell'epoca del muto.

BOLZANO - Venerdì 8 e Sabato 9 Ottobre 2004

Evento Live per la serata finale di Sabato:

CLAUDIO SIMONETTI

rimusica **NOSFERATU** di MURNAU

Prima esecuzione italiana

La redazione di *Colonne Sonore* è membro della giuria del Festival che assegnerà, oltre ai trofei e ai previsti premi in denaro, uno speciale "Premio Colonne Sonore" ad un autore particolarmente meritevole.

A cura dell'Ass. **HARLOCK** di Bolzano.

Info: Tel. 0471.94.07.26 - www.rimusicazioni.it





Piero Piccioni (1921 - 2004)

Il musicista Piero Piccioni, scomparso il 24 luglio scorso, aveva 82 anni e il suo nome era indissolubilmente legato alla stagione pionieristica del jazz italiano (di cui fu, insieme ad Armando Trovajoli, un antesignano) e alla musica da film, di cui è stato uno dei grandi protagonisti con oltre 100 partiture.

Torinese, laureato in legge, Piccioni avvertì il fascino del jazz sin da giovane, perfezionandone uno stile particolare, moderno, rarefatto e molto "italiano", ricco di contaminazioni e suggestioni. Stile che gli servirà anche al cinema, facendo di lui il musicista prediletto da due personalità che non si potrebbero immaginare più diverse: Alberto Sordi e Francesco Rosi. Due sodalizi strettissimi, nei quali il compositore piemontese seppe "dividersi" con grande sensibilità e puntualità d'interventi. Di Albertone regista (e in parte anche attore, con *Il medico della mutua* e *Bello, onesto...*) Piccioni fu l'autentico "alter ego" musicale, sino a identificarne – con la celebre sigla "sambata" del programma televisivo *Storia di un italiano* – la figura attraverso le sue colonne sonore, dal debutto di *Fumo di Londra* ('66) sino al congedo di *Incontri proibiti* ('98). Erano partiture a volte leggere, a volte malinconiche, sempre molto raffinate, in cui la scuola jazzistica si stemperava in un'ironia sapiente, colta, assolutamente sconosciuta al regista-attore.

Ma per il cinema impegnato, duro, civile di Francesco Rosi il compositore ha dato forse le proprie cose migliori. Lo stile semidocumentaristico, di denuncia, ma nello stesso tempo fortemente drammatizzato del regista trova nelle partiture aspre, spigolose, d'avanguardia di Piccioni le proprie referenze musicali più adeguate. Memorabili i commenti musicali di *Salvatore Giuliano*, *Il caso Mattei*, *Cadaveri eccellenti* ma soprattutto *Le mani sulla città*: pochissimi, vitrei e martellanti interventi misti di chitarra elettrica e ottoni in un omaggio allo stile del "free jazz" che divenivano, immediatamente, fotografia sonora del degrado e dell'intrigo politico-metropolitano denunciati da Rosi; per il quale Piccioni trovò anche toni lirici straordinari, meditazioni per archi di struggente malinconia, in film come *Tre fratelli*, *Cristo si è fermato a Eboli* e *Cronaca di una morte annunciata*.

Questi due autori occupano molta parte della sua carriera, certo non esaurendola tutta. Di fatto, a partire dagli anni '60 e per tutti gli anni '70, Piccioni viene identificato - ancora una volta insieme a Trovajoli – come il musicista di elezione della commedia all'italiana e più in generale del nostro cinema di consumo (peplum, western, thriller, parodie), ma è un'etichetta che gli sta stretta. E tra le facili satire di Sordi e le requisitorie di Rosi c'è spazio per le musiche de *Il sorpasso* di Risi, per i film appartati e malinconici di Antonio Pietrangeli (*La parmigiana* e *Io la conoscevo bene*), per il quale scrive alcune delle sue cose migliori e più delicate, cameristiche, per Mauro Bolognini (bellissimi i soundtrack di *Senilità* e *La viaccia*), Lattuada, Zampa, la Wertmüller e il grande Godard (*Il disprezzo* nella versione italiana).

Scompare dunque con Piero Piccioni non un musicista per tutte le stagioni ma, al contrario, un compositore coerente, colto ed eclettico appartenuto di diritto alla migliore, ormai trascorsa e irripetibile stagione del cinema italiano, ed è per questo che su uno dei nostri prossimi numeri ricorderemo più dettagliatamente la figura di questo grande autore italiano. Roberto Pugliese



Elmer Bernstein (1922 - 2004)

Il 19 agosto scorso uno dei compositori più eclettici, versatili, artisticamente longevi e popolari della scena non solo americana ma anche europea ci ha lasciati. Dovrebbe bastare il leit-motiv sincopato, ritmatissimo, folcloristico e pure modernamente sinfonico de *I magnifici sette* (1960), a rendere facilmente identificabile il talento di un compositore al quale nessun linguaggio era sconosciuto e nessun accesso ai materiali più eterogenei sembrava precluso.

Elmer Bernstein, ebreo newyorkese senza alcuna parentela con Leonard (a parte la coincidenza di un comune, smisurato eclettismo), pianista e compositore diplomato, affermato concertista, aveva scelto il cinema sin dagli anni Cinquanta riconoscendolo immediatamente come una delle forme di espressione musicale più "libera" e fertile.

A sorreggerlo in questa certezza c'era l'amatissimo jazz, moderno, secco, spesso brutale che Bernstein utilizzerà spesso nella sua carriera, ottenendo grazie ad esso risultati leggendari: *L'uomo dal braccio d'oro* ('55) di Otto Preminger, *Piombo rovente* ('57) di Mackendrick, fino a *Rabbia ad Harlem* di Bill Duke ('91), ma è solo uno dei mille volti del musicista. Il già citato, straordinario successo per il western di John Sturges e i suoi seguiti lo proietta in questo genere con titoli per lo stesso regista (*La carovana dell'Alleluja*, '65) e per altri (da *I comancheros* di Curtiz, '61, a *Il Grinta* di Hathaway, '69, e *Il pistolero* di Don Siegel, '76); ma generi diversi lo attirano come *La grande fuga* sempre di Sturges ('63), lo sfortunatissimo cartoon adulto disneyano *Taron e la pentola magica* ('85) e soprattutto il kolossal *I Dieci Comandamenti* di De Mille, '56. Bernstein sviluppa anche una tendenza "minimalista": crea così uno dei suoi capolavori per *Il buio oltre la siepe* di Mulligan ('62).

Filologo infaticabile, direttore d'orchestra e fondatore di una etichetta discografica volta al recupero delle grandi partiture del passato, il fenomeno Bernstein riesplode appieno alla fine degli anni '70 quando il musicista riscopre una seconda giovinezza grazie a registi emergenti del cinema demenziale come John Landis, gli Zucker, e Ivan Reitman, e con film come *The Blues Brothers*, *Ghostbusters*, *Un lupo mannaro americano a Londra*, *Una poltrona per due* e *L'aereo più pazzo del mondo*.

E nel contempo esplora problematicamente il folklore irlandese per *Il mio piede sinistro* di Jim Sheridan, tinge di nuovi colori orchestrali il noir per *Rischiose abitudini* di Fears, regala a Martin Scorsese prima una scintillante rilettura della violenta partitura di Herrmann per *Cape Fear* nel remake con De Niro, poi un modello di sinfonismo classico per il "letterario" *L'età dell'innocenza*.

Negli ultimi anni Elmer Bernstein era insomma diventato il più "giovane", richiesto e referenziale dei musicisti della sua generazione, come prova *Lontano dal paradiso* di Todd Haynes (2002), antologia di malinconiche citazioni musicali da quel cinema degli anni Cinquanta che il Maestro americano conosceva bene, essendone stato uno degli incontrastati artefici e dei più instancabili protagonisti. Su uno dei prossimi numeri della nostra rivista dedicheremo una lunga monografia al compositore newyorkese. Roberto Pugliese





David Raksin (1912 - 2004)

Pur appartenendo, per anagrafe e formazione, alla generazione della Golden Age, con cui aveva diviso la più memorabile stagione creativa della musica da film hollywoodiana, David Raksin – scomparso a 92 anni il 9 agosto scorso in un'estate "maledetta" per la musica del cinema – era in un certo senso una figura defilata, appartata, erroneamente ritenuta "minore".

Contribuivano a questo profilo un carattere riservato e intransigente, poco conciliante, una mole di studi accademici cospicua e arricchita da un apprendistato presso Arnold Schoenberg, padre della dodecafonia e profeta della Nuova Musica, e una produzione non eccessiva, certamente lontana dalla prolificità di altri suoi colleghi (Steiner e Ròzsa).

Orchestratore raffinatissimo, evidentemente influenzato dall'impressionismo francese filtrato attraverso le suggestioni colte del jazz gershwiniano, Raksin si era fatto conoscere sin dagli anni Trenta "aiutando" Charlie Chaplin a mettere nero su bianco le sue geniali, accattivanti ma "naives" idee melodiche per *Tempi moderni* (1936). Una "manovalanza" che si trasformò in immediato afflato creativo, e che rivelò in Raksin un musicista di inusuale livello.

La conferma sarebbe venuta nel 1944 con *Vertigine* (Laura) di Otto Preminger, il regista di origine austriaca che legherà più volte il proprio nome a quello del compositore. Straordinario "noir" metafisico e melodrammatico, *Vertigine* ispirò a Raksin uno score di intrigante, contagiosa, insinuante bellezza, intessuto di modulazioni notturne e di un climax misterioso, indecifrabile. A sveltare è il tema principale: una melodia discendente, cromatica, avvolgente che diverrà popolarissima, un autentico *hit* per innumerevoli *crooner* (lo cantò anche Frank Sinatra).

Protagonista del celebre aneddoto hitchcockiano (il mago del brivido, a Raksin che si candidava a musicare *Prigionieri dell'oceano*, mandò a dire: "Ma da dove diavolo potrebbe provenire la musica in mezzo all'oceano?", e lui rispose: "Mi dica lei da dove diavolo proviene la macchina da presa...") il compositore fu un musicista rigoroso e molto selettivo nei linguaggi. Il senso del "dramma" e della musica come personaggio emerge in *Il brutto e la bella* di Vincente Minnelli (1953), mentre la lezione schoenberghiana si affaccia nelle durezza inusitate e nei violenti accordi ribattuti di *Dietro lo specchio* di Nicholas Ray (1956).

Seppe essere lirico, malinconico, mai stucchevole (sempre sorvegliato da un controllo strumentale che pone particolare attenzione al timbro pastoso degli archi e alle rifiniture trasognate dei legni) in *Gli occhi che non sorrisero* di William Wyler (1952) e soprattutto in *Tavole separate* di Delbert Mann (1959).

Si dimostrò capace di interagire con registi emergenti e con linguaggi apparentemente da lui distanti come John Cassavetes e il jazz per *Paris Blues* (1961), e – in linea con i dettami hollywoodiani cui pochi seppero e/o vollero sottrarsi – si dispose volentieri anche su generi teoricamente estranei alla sua indole, come la commedia o il western. Nella prima, passano agli annali almeno il pirotecnico pot-pourri di stili e citazioni musicali di *Sogni proibiti* di Norman Z. McLeod (1947), effervescente *star-vehicle* per i trasformismi protodemenziali di Danny Kaye, e *Jerry 8 e 3/4* di Jerry Lewis (1964), altra cretomania di *brilliant pieces* ordinate secondo una concezione ingegneristica dell'effetto comico.

Nel western, basti citare *L'ultimo Apache* di Robert Aldrich (1954) come esempio di soundtrack antifolkloristico e svincolato dai facili moduli sincopati e messicaneggianti del genere, piuttosto ordito secondo una severa, inquietante struttura contrappuntistica e sinfonica.

Attivo anche in televisione e nel cartoon (suoi i commenti di alcuni episodi della surreale serie di Mr. Magoo), Raksin si era congedato dalla composizione attiva nel 1983 con la partitura drammaticissima e dai colori scuri per l'apocalittico e ammonitorio *The Day After* di Nicholas Meyer.

Poi si era dedicato con entusiasmo e fino agli ultimi anni all'attività di didatta e divulgatore della musica cinematografica; che per David Raksin rappresentava, più che una professione o una vocazione, un'autentica e incrollabile fede.

A lui verrà dedicato prossimamente un articolo esaustivo sulla sua vita e attività nel mondo delle colonne sonore.

Roberto Pugliese



Totò Savio: Addio Cuore Matto

In un'estate che ha rattristato gli amanti di colonne sonore per le perdite di Piccioni, Goldsmith, Raksin e Bernstein, stupisce ed irrita la quasi totale assenza di articoli circa la recente scomparsa del Maestro Totò Savio.

Originale e preparato musicista, alternò il lavoro di discografico e autore di pop songs (da "Cuore matto" a "Rose rosse" fino a "Maledetta primavera") a quello di eccellente compositore di colonne sonore per film come *La patata bollente* e *Giochi d'estate*, dirigendo inoltre l'orchestra della RAI in numerosi show televisivi.

L'innata goliardia tutta campana permise a Totò Savio di portare avanti per oltre venti anni il fortunato e dissacrante progetto "Squalor" (con Cerruti, Bigazzi e il compianto Daniele Pace), primo gruppo demenziale italiano, con i quali si cimentò persino in veste di attore, partecipando ai due film diretti da Ciriaco De Angelis, *Arrapaho* e *Uccelli d'Italia*, di cui scrisse anche le indovinate colonne sonore.

Con un particolare pensiero a sua moglie Jacqueline, ricordiamo un grosso artista che viene a mancare, promettendo ai lettori di "Colonne Sonore" di riservare in uno dei prossimi numeri uno spazio più cospicuo per celebrare ampiamente il Maestro Totò Savio.

Luca Cirillo



Foto: www.squalor.com



Case discografiche: nuove incisioni e riedizioni di grandi classici a cura di Fabio D'Italia

Chandos

E' già disponibile il secondo CD dedicato a Ralph Vaughan Williams, figura di primo piano nel panorama cinemusicale inglese del XX secolo. *The Film Music of Ralph Vaughan Williams Volume 2* vede il direttore Rumon Gamba e la BBC Philharmonic Orchestra alle prese con l'integrale di *The Dim Little Island* e ampie *suites* da *The 49th Parallel* (Gli invasori - 49° parallelo, 1941) e *The England of Elizabeth*, per un totale di 70 minuti di inappuntabile *British film music*.

www.chandos.net

Disques Cinemusique

E' atteso per ottobre il CD *The Unpublished Film Music of Georges Delerue Volume 1*, realizzato per sopperire alla mancata tempestiva pubblicazione su disco di lavori quali *Mister Johnson* (id., 1990), *Silence of the Heart* (Il silenzio nel cuore, 1984), *Paris by Night* (id. / Parigi di notte, 1988), *Code Name: Dancer* (Nome in codice: ballerina, 1987) e altri *score* composti da Delerue negli ultimi dieci anni della sua carriera.

www.disquescinemusique.com

Film Score Monthly (FSM)

Sono già disponibili le edizioni integrali di *Cimarron* (id., 1960 - Franz Waxman) e *Ride the High Country / Mail Order Bride* (Sfida nell'Alta Sierra, 1962 / Ad ovest del Montana, 1964 - George Bassman). www.filmscoremonthly.com

Intrada

E' già disponibile l'integrale a tiratura limitata (1.500 copie) di *Bandolero!* (id., 1968), una delle più fortunate incursioni di Jerry Goldsmith nel genere western. 44 minuti di musica, per giunta rimasterizzata dai *session tapes* originali, contro i 28 della precedente edizione discografica.

www.intrada.com

JOS Records

L'ultima novità dell'etichetta votata alla pubblicazione delle partiture cinematografiche dell'inglese John Scott è *Odyssey of the Belem* (2002). Seguirà a breve *Time of the Wolf* (2002), attualmente in corso di stampa, mentre restano in fase di preparazione *The People That Time Forgot* (Gli uomini della terra dimenticata dal tempo, 1977) e *Shoot to Kill* (Sulle tracce dell'assassino, 1988), già segnalati in questa sede.

www.josrecords.com

La-La Land Records

Sono di prossima pubblicazione: *Cellular* (John Ottman; dal thriller con Kim Basinger in arrivo nelle sale), *King of the Ants* (Bobby Johnston; dalla nuova creazione di Stuart Gordon, regista del cult-horror *Re-Animator*), *Hitman / Hitman 2* (Jesper Kyd; dai due videogiochi per PlayStation 2 aventi per protagonista un killer a contratto) e *The Big Empty* (Brian Tyler). Seguiranno, rispettivamente a ottobre e novembre, *Farscape: The Peacekeeper Wars* e *Farscape Classics* (Guy Gross; dalla saga fantascientifica prodotta per il canale tematico statunitense Sci-Fi Channel).

www.lalalandrecords.com

Lympia

E' già disponibile il CD con lo score di Serge Franklin per la fiction televisiva francese *L'Enfant des Loups* (trad. lett. "Il figlio dei lupi", 1990).

www.lympia.net

Naxos

E' già disponibile la prima edizione discografica dello score di *The Adventures of Mark Twain* (Il pilota del Mississippi, 1944 - Max Steiner); dirige William T. Stromberg alla testa dell'orchestra sinfonica (e coro) di Mosca.

www.naxos.com

Percepto

Sono di prossima pubblicazione l'antologia *Vic Mizzy—Suites & Themes, Vol. 2* e la prima edizione discografica completa dello score per il cult fantascientifico *Killer Klowns from Outer Space* (id., 1988 - John Massari & The Dickies).

www.percepto.com

Prometheus

E' già disponibile il CD con le musiche composte da Basil Poledouris per lo sceneggiato televisivo *Amerika*, prodotto nel 1987 per il network statunitense ABC.

www.soundtrackmag.com

RAI Trade / Intermezzo

E' già disponibile il CD doppio contenente l'integrale delle musiche composte da Ennio Morricone per *Marco Polo*, il fortunatissimo sceneggiato di Giuliano Montaldo sul navigatore veneziano trasmesso dalla RAI nel 1982.

www.raitrade.it

Screen Archives Entertainment (SAE)

E' già disponibile *The Keys of the Kingdom* (Le chiavi del paradiso, 1944 - Alfred Newman; CD doppio con libretto accompagnatorio di 32 pagine). Seguiranno, nei prossimi mesi: *Foxes of Harrow* (La superba creola, 1947 - David Buttolph) e *Son of Fury* (Il figlio della Furia, 1942 - Alfred Newman) e *Marjorie Morningstar* (Vertigine, 1958 - Max Steiner).

www.screenarchives.com

Silva Screen

Alquanto eterogeneo il ventaglio delle nuove produzioni dell'etichetta inglese. A guidare il gruppo è *Space: 1999 Year One*, prima edizione discografica ufficiale (se si esclude un doppio CD a diffusione controllata pubblicato tempo fa da Zomba Music per l'associazione Fanderson) delle musiche composte da Barry Gray per *Spazio 1999*, la celebre serie televisiva degli anni '70 incentrata sull'odissea della base lunare Alpha. Seguirà, il 20 settembre il CD doppio *Once Upon a Time...*, un'antologia il cui scopo, a giudicare dalla *track list*, sembra essere quello di evidenziare in tutta la sua ampiezza la grande arte compositiva del nostro Ennio Morricone riproponendo, accanto ad arcinoti cavalli di battaglia quali *C'era una volta in America*, *The Mission* e i western di Sergio Leone, pagine da lavori non altrettanto facili da reperire su disco quali *La cosa*, *L'esorcista 2*, *La tenda rossa*, *I cannoni di San Sebastian* e molti altri ancora. Completano lo schieramento del bimestre settembre-ottobre altri due cofanetti, attesi per il 4 ottobre: *Battle of the Planets* (Gatchaman - La battaglia dei pianeti, 1972 - Hoyt Curtin e Bob Sakuma; da una fortunatissima

serie giapponese a cartoni animati trasmessa anche in Italia nel 1981 da Canale 5) e *Carry On* (musiche e dialoghi dai 31 film che in pratica rappresentano il corrispettivo inglese delle commedie all'italiana anni '60 e '70). www.silvascreen.co.uk

Sony

E' già disponibile il CD con lo score di Edward Shearmur per *Sky Captain and the World of Tomorrow*, omaggio del regista Kerry Conran ai serial cinematografici degli anni '30 che ispirarono anche le avventure di Indiana Jones. Seguiranno, il 21 settembre, nuove edizioni discografiche delle musiche composte da John Williams per le Edizioni Speciali degli Episodi IV, V e VI della saga di *Guerre stellari*. Grazie al remastering effettuato col sistema Direct Stream Digital (elemento base dei Super Audio CD o SACD), i nuovi cofanetti, già oggetto di animate discussioni fra i collezionisti del *magnum opus* williamsiano, in teoria renderebbero obsolete tutte le edizioni discografiche precedenti pur riproponendo gli stessi identici contenuti musicali dei cofanetti RCA Victor usciti nel '97; a fare la differenza, oltre alla superiore qualità audio, sono gli "extra" allegati ai CD sia in forma di traccia CD-ROM (screen-saver) che in quella di gadget cartaceo (poster). Sony ha inoltre annunciato la *release date* della colonna sonora di *Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*. Il CD che sul piano musicale completerà la trilogia dei prequel di *Guerre stellari* uscirà il 16 maggio 2005.

www.sonyclassical.com

Varèse Sarabande

Sono già disponibili: *The Missouri Breaks* (Missouri, 1976 - John Williams; ristampa del CD Rykodisc uscito nel 1999), la prima stampa su CD di *Tom Sawyer* (id., 1973; canzoni e musiche di Richard M. Sherman e Robert M. Sherman arrangiate e dirette da John Williams), *Anacondas: The Hunt for the Blood Orchid* (Nerida Tyson-Chew; dal thriller orrorifico uscito il 27 agosto negli USA), *Paparazzi* (Brian Tyler) e *Alien vs Predator* (Harald Kloser; dal prequel della saga di *Alien* col nostro Raoul Bova). Sono attesi: per il 14 settembre *The Greatest Story Ever Told* (La più grande storia mai raccontata, 1965 - Alfred Newman) e *The Manchurian Candidate* (Rachel Portman; dal thriller con Denzel Washington, remake di *Va' e uccidi*); per il 28 settembre *The Final Cut* (Brian Tyler) e *Resident Evil: Apocalypse* (Jeff Danna; dalla seconda trasposizione cinematografica del celebre videogioco horror); per il 5 ottobre *The Cutting Edge* (canzoni e brani scelti dallo score originale di Patrick Williams), la *rejected score* di Jerry Goldsmith per *Timeline* (id., 2003); per il 10 settembre *The First Great Train Robbery* (1855: la prima grande rapina al treno, 1978 - Jerry Goldsmith; edizione estesa e rimasterizzata), l'integrale su CD doppio di *The Great Escape* (La grande fuga, 1963 - Elmer Bernstein; edizione tirata in 3.000 esemplari), *Piranha* (Pirana, 1979 - Pino Donaggio / edizione limitata a 1.000 copie, peraltro già tutte prenotate al momento di scrivere queste righe) e un duplice John Williams "prima maniera" in un singolo CD: *Fitzwillly / The Long Goodbye* (Ladri sprint, 1967 / Il lungo addio, 1973; edizione limitata a 2.000 copie).

www.varesesarabande.com



As time goes by...

di Maurizio Caschetto



Jerry Goldsmith
nel suo studio

La scomparsa spaventosamente simultanea di ben quattro "giganti" della musica da film – oltre a provocare un enorme dispiacere a chi, come noi, ama l'Ottava Arte – costringe a fare qualche riflessione sulla situazione attuale del panorama cinemusicale internazionale.

Jerry Goldsmith ed **Elmer Bernstein** erano senza dubbio gli "alfieri anziani" della scuola musicale della Mecca del cinema: insieme a loro se ne va un pezzo di storia del cinema, portandosi via anche l'ultimissimo brandello della cosiddetta "Golden Age" della musica da film hollywoodiana. L'intensa attività a cui i compositori erano ancora felicemente sottoposti ha reso la loro dipartita ancor più spiacevole. Goldsmith e Bernstein erano ben più che semplici capiscuola, erano vere e proprie leggende, venerati e applauditi da colleghi musicisti e registi con il rispetto che solitamente si dedica solo ai grandi maestri del passato remoto. Erano due sistemi solari circondati da satelliti orbitanti. La gigantesca, multiforme eredità artistica che ci lasciano questi due uomini è la testimonianza di carriere che non hanno paragoni, contraddistinte dall'umiltà di sapere di essere semplici "servi" della "Dea Immagine", ma votate a un'eccellenza costante e a diventare così emblemi di una totale ed invidiabile integrità artistica. La padronanza del mestiere, la voglia di sperimentare e giocare, lo sforzo di trasformarsi in veri "interpreti sonori" delle emozioni di un film e l'invidiabile talento che le due "penne bianche" di Hollywood possedevano rimangono aspetti che, oggi, sono purtroppo appannaggio di pochissimi nomi.

Lo stesso discorso si può applicare anche al meno noto **David Raksin**, un compositore che ebbe solo la sfortuna di lavorare a film rimasti nel dimenticatoio e di essere quasi unicamente ricordato dai più per un solo film (*Vertigine*; tit. or. Laura, 1945). Anche

se ormai inattivo da parecchio tempo, Raksin era comunque un autore raffinato, anch'egli un simbolo di umiltà, professionismo e grande talento, come testimonia l'enorme rispetto che godeva tra ben più famosi colleghi come Bernard Herrmann, Alfred Newman e John Williams.

Anche la scomparsa del nostrano **Piero Piccioni** invita a riflettere su che cosa resta all'interno delle nostre mura cinemusicali. Il compositore torinese era una colonna della musica da film (nonché del jazz) tricolore, autore assai più raffinato e capace di quanto molti non possano credere; le sue

un'epoca al tramonto, di una scuola che pian piano svanisce. Il sentimento forse è anche troppo nostalgico e crepuscolare, ma è altresì il segno di un'evoluzione, di un cambiamento, di qualcosa che cede il passo a qualcosa d'altro di nuovo. Come se la "vecchia" generazione abbia deciso di passare il testimone a quella "nuova", insomma.

Come si diceva, l'enorme eredità che questi Maestri ci lasciano riempie il vuoto della loro assenza e soprattutto rimane come una viva e palpabile testimonianza del livello artistico a cui la musica per il cinema può e deve



David Raksin insieme ad Elmer Bernstein (dal sito web www.elmerbernstein.com)

note hanno segnato moltissimi film del cinema post-neorealista, in particolar modo quelli della commedia all'italiana, con una capacità camaleontica e poliedrica che pochi hanno saputo (o sanno) gestire.

Dunque il brutale momento di lutto che il mondo della musica da film sta attraversando invita a guardarsi intorno, a riflettere sul cosiddetto "stato dell'arte", a vedere "cosa abbiamo" e soprattutto "chi" abbiamo. Nonostante le giovani promesse e i talenti affermati (sia al di qua che al di là dell'oceano) siano ben presenti, attivi e vivaci, la sensazione che prevale, qui ed ora, è quella di

arrivare. Ecco, forse è questo che ci sta più a cuore e che ci spinge all'ottimismo: ci auguriamo che la lezione data da artisti come Goldsmith, Bernstein, Piccioni e Raksin sia sempre considerata come qualcosa di inestimabile e che sia il seme ispiratore per tutti i nuovi volti che si affacciano a questa disciplina. E che sia anche il simbolo di un'umiltà artistica capace di diventare una forza creativa fluente ed ininterrotta, in grado di trasformare una disciplina musicale forse troppo spesso piegata su se stessa in qualcosa di davvero rivoluzionario, unico ed indimenticabile.

Play it again, Sam.



Star Williams

Da Guerre stellari a Revenge of the Sith, una saga musicale fra due millenni

di Roberto Pugliese

Correva l'anno 1977, mese di maggio. Sugli schermi riluce il trademark scultoreo e magniloquente della 20th Century Fox, scandito dalla poderosa fanfara composta appositamente da Alfred Newman e culminante in un trionfale accordo di do maggiore. Una breve pausa, la scritta "Tanto tempo fa in una galassia lontana, lontana...", ed ecco che un accordo nella medesima tonalità, a tutta forza, dell'intera London Symphony dove si staglia la fanfara degli ottoni, marcato 4/4 e "Maestoso", mentre la scritta "Star Wars" scorre verso il fondo di un'inquadratura nero-stellata e prelude al "tapis roulant" della cornice narrativa, imprime una svolta alla storia della musica cinematografica e dell'immaginario collettivo planetario. Più che un inizio è uno scoppio, una deflagrazione quasi liberatoria, un'orgogliosa affermazione identitaria. La musica per lo schermo si riappropria fisicamente dello schermo.

Comincia così – con un incipit che resterà invariato (a parte l'inserimento, dopo le riedizioni rimasterizzate degli Episodi IV, V e VI, del logo della Lucasfilm) al pari della *reprise* sui titoli di coda – la saga di

Star Wars, che nelle intenzioni primarie di George Lucas avrebbe dovuto comprendere in tutto nove capitoli, ma che si "limiterà" poi alle dimensioni di una esalogia, peraltro girata in ordine tutt'altro che cronologico: dapprima gli ultimi tre capitoli, poi i primi tre. L'ultimo (in ordine di tempo realizzativo), *Episode III: Revenge of the Sith*, uscirà nel maggio 2005 e sarà appunto il terzo prequel prima dell'*Episode IV: A New Hope*, con cui, quasi trent'anni fa, il regista iniziò il suo ciclo.

Nulla di quanto è mai stato realizzato nella storia del cinema e della musica per esso concepita somiglia maggiormente dell'epopea *Star Wars* ad un'altra gigantesca epopea

musicale dell'800, la Tetralogia wagneriana, anch'essa frutto di una gestazione pluridecennale, continuamente interrotta da altri progetti ma – alla fine – sfolgorante nei quattro capitoli del *Ring* (un Prologo e tre Giornate) come la più unitaria e decisiva rivoluzione del teatro operistico e dell'intera storia della musica. I nessi fra le due imprese non sono solo concettuali ma, come ha evidenziato Kristian Evensen nella sua ormai celebre e minuziosa analisi, anche strutturali, psicologici e musicali. Del resto, l'influenza del mondo e dei mitologemi wagneriani sull'immaginario cinematografico è praticamente epidemica, distendendosi su fantascienza, fantasy e cinema epico come una sorta di placenta originaria cui attingere temi, personaggi, miti, riferimenti (anche se l'unico a riconoscerlo e dichiararlo esplicitamente fu John Boorman nell'81 con *Excalibur*).

Il discorso – appena accennabile, in questa sede – non riguarda ovviamente solo il cinema ma anche la letteratura, che spesso poi vi si riversa: e l'aggancio al *Signore degli anelli* tolkieniano appare inevitabile, anche se tra la sublime partitura musicale di Howard Shore per la tri-

Williams dixit

"George [Lucas] era convinto che l'originalità degli aspetti "fisici" del film – pianeti sconosciuti, creature aliene e rumori mai ascoltati prima – andasse in qualche modo controbilanciata da una musica familiare, che comunicasse a livello emozionale. Non voleva musica elettronica o sperimentale. All'opposto, desiderava qualcosa che si ponesse in dicotomia con le immagini, ovvero musica sinfonica, tardo-romantica. (...) Credo che sia un approccio molto originale da usare in un film futuristico come questo, ma sono convinto che la musica debba rappresentare gli aspetti umani della vicenda e dei suoi protagonisti, anche per quanto riguarda i personaggi non umani. Il film è davvero romantico e avvincente. George e io eravamo convinti che la musica dovesse contenere lo stesso spirito avventuroso ed eroico dei protagonisti del film."



logia di Peter Jackson e le architetture wagneriane non vi è il minimo nesso né leitmotivico né strutturale, al contrario di quanto accade a John Williams.

Williams, dunque, il "Wagner di *Star Wars*". Ma chi è nel '77 John Towner Williams?

E' già un titano, ma il suo nome fatica a farsi largo fra il pubblico, specie non americano. Questo 45enne newyorkese calvo, barbuto e occhialuto, con l'aria di un pacioso professore di Oxford, con un nome così comune da "signor Rossi", ha già alle spalle una carriera quasi ventennale. Ha studiato con il fiorentino Mario Castelnuovo-Tedesco, emigrato negli Stati Uniti per sfuggire alle leggi razziali fasciste e colà divenuto maestro di molti compositori cinematografici, poi si è formato nel jazz (che gli resterà dentro per sempre), come pianista e arrangiatore. Si fa chiamare Johnny, per aggirare l'omonimia con il celebre chitarrista classico e con l'azzimato attore inglese che faceva l'ispettore di Scotland Yard in *Delitto perfetto* di Hitchcock. Lavora prima per la Columbia poi per la Fox, e qui entra in contatto con personalità come Alfred Newman e Franz Waxman, che gli consentono un salto di qualità gigantesco e una formazione di orchestratore che si rivelerà poi fondamentale per la sua carriera. Proprio come orchestratore e direttore ha già vinto un Oscar con l'imponente lavoro di adattamento compiuto sulla caleidoscopica partitura di Jerry Bock per il musical *Il violinista sul tetto* (Fiddler on the Roof, 1971) di Norman Jewison, che ha come solista un mostro sacro quale Isaac Stern. La prassi televisiva gli è servita in alcune prime commedie, come *Penelope la magnifica ladra* (Penelope, 1967) di Arthur Hiller, e soprattutto *Una guida per l'uomo sposato* (A Guide for the Married Man, 1967) di Gene Kelly, folgorante esempio di *mickeymousing* scientificamente applicato al registro brillante. Si è prodotto anche nel genere romantico, con risultati eccelsi, quasi da epigono mahleriano, in *Jane Eyre nel castello di Rochester* (Jane Eyre, 1970) di Delbert Mann; ha dato prova strepitosa di conoscenza degli stilemi dell'avanguardia e dell'elettronica con la spettrale partitura per *Images* (id., 1972) di Robert Altman, in collaborazione con il percussionista e sperimentatore giapponese Stomu Yamash'ta; si è già confermato musicista d'ele-

Williams dixit

"Sin dall'inizio, sentii che il film aveva bisogno di una solida unità tematica. Desideravo ascoltare qualcosa che potesse essere sempre messo in relazione con i personaggi e sviluppato insieme ad essi. Ero convinto che avessimo bisogno di temi musicali originali, che avrei potuto variare a seconda delle situazioni drammaturgiche. George e io riconoscemmo che ciò dava al film una maggiore unità, una più ampia omogeneità, rispetto a quanto avrebbero fatto dei brani di repertorio."

zione del *disaster movie* con *Terremoto* (Earthquake, 1974) di Mark Robson, ma soprattutto con il geniale score di *L'inferno di cristallo* (The Towering Inferno, 1974) di John Guillermin, vero affresco di musica "drammaturgica" assai più che a semplice effetto; e, in passant, ha sigillato il congedo di Sir Alfred Hitchcock con la partitura sofisticata, salottiera e ironica di *Complotto di famiglia* (Family Plot, 1976). Ma naturalmente ha anche già cominciato l'avventura che per trent'anni - *The Terminal* ne è il capitolo più recente - lo legherà a Steven Spielberg, in una delle collaborazioni più lunghe, ininterrotte (caso *Il colore viola* a parte) e straordinarie nella storia dei rapporti fra musica e cinema: dapprima con il countryggiante *Sugarland Express* (id., 1974), e poi con il fenomenale *Lo squalo* (Jaws, 1975), la cui partitura ingegneristica, essenziale nella

Star Wars - il musicista americano è già una "firma", una certezza, l'espone di punta - insieme al quasi coetaneo e rimpiantissimo Jerry Goldsmith - delle nuove forze della musica da film americana destinate ad ereditare gli oneri e gli onori della Golden Age dei vari Steiner, Rozsa, Herrmann, Waxman ecc. ecc.

Cosa sia divenuto John Williams nella storia della musica da film e, in senso più esteso, nell'immaginario collettivo ce lo dice una recente classifica del sito www.soundtrack-collector.com riguardante la top ten delle più popolari partiture cinematografiche di ogni tempo, nella quale il compositore occupa nove posti su dieci (!) nel seguente ordine: 1) *Star Wars*; 2) *L'Impero colpisce ancora*; 3) *Il ritorno dello Jedi*; 4) *E.T. L'extraterrestre*; 5) *Lo squalo*; 6) *I predatori dell'arca perduta*; 7) *Superman*; 9) *Incontri ravvicinati del terzo tipo*; 10) *Episodio I: La minaccia fantasma*. Unico "intruso", all'ottavo posto, *Vertigo* (La donna che visse due volte) di Bernard Herrmann.

Il criterio della popolarità di Williams negli Stati Uniti è diventato "nazionalpopolarità": la fanfara di *Star Wars*, il tema di *Indiana Jones* e il leit-motiv di *Superman* sono prati-



Mark Hamill, Carrie Fisher e Harrison Ford

propria economia quanto profonda nel proprio potere di generare angoscia, gli vale il suo primo Oscar come compositore in proprio.

Tutta questa lunga premessa per dire che, in quel fatidico 1977 - anno in cui Williams compone anche un'altra indimenticabile partitura da Oscar per *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (Close Encounters of the Third Kind) di Spielberg, tematicamente e culturalmente speculare a

camente inni nazionali alternativi; Williams ha composto musica per sigle di Olimpiadi, per il nuovo logo della Universal e della Dreamworks, ha diretto e portato a successi strepitosi la Boston Pops Orchestra che era di Arthur Fiedler dimostrandosi anche ottimo direttore - com'erano già Franz Waxman e Bernard Herrmann - nel repertorio classico, ha condotto in porto operazioni temerarie come la proiezione con



esecuzione dal vivo della partitura di *E.T.* per le cerimonie del ventennale... Ma tutto ciò è in qualche modo successivo, o contiguo, sequenziale, all'operazione *Star Wars*, intesa nella sua prospettiva globale.

In altri termini, non sono la "popolarità" né una pretesa – e inesistente – "facilità" d'ascolto (pochi musicisti del cinema sono più complessi, "difficili" e strutturalmente elaborati di Williams) a decretare l'imponenza e l'unicità della saga musicale costruita pezzo dopo pezzo dal maestro, e per di più nel corso di un'attività frenetica, che lo ha visto contemporaneamente regalarle partiture indimenticabili non solo a Spielberg, Levinson, Stone, De Palma, Columbus, Kasdan, Annaud ma spesso a "piccoli" film di registi più in ombra, magari in una chiave minimalista, cameristica, sommissa: pensiamo a *Missouri* (The Missouri Breaks, 1976), di Arthur Penn, un anno prima di *Star Wars*, che prevede un organico di 6

musica non "tacet" praticamente mai), e infine la straordinaria connessione leitmotivica fra i temi, anche considerati nell'evoluzione cronologica dei personaggi, che naturalmente procede creativamente a ritroso: esempio folgorante ne è il tema di Darth Vader, o meglio dell'Impero, che in *Episodio I: La minaccia fantasma* viene ri-decostruito "ab ovo" nel proprio nucleo centrale, ossia esposto delicatamente nella cellula in coda al tema giovanile, eroico-lirico, di Anakin Skywalker, mentre in *Episodio II: L'attacco dei cloni*, a partire da quando Yoda si rende conto che il Lato Oscuro della Forza sta per prevalere e sino al finale dispiego degli eserciti, se ne palesa la minacciosa e martellante natura di epitome del Male, con ottoni pesanti che insistono su quelle ostinate terzine d'accompagnamento che conosciamo bene da *L'impero colpisce ancora*; e nell'imminente *Episode III: Revenge of the Sith* esso è senza dubbio

Williams dixit

"Rivedendo le tre partiture al giorno d'oggi – i sei anni impiegati nella realizzazione di questi film ora mi appaiono come un unico, breve periodo – tutto il lavoro mi sembra molto unitario. Sebbene abbia affrontato ogni film come un'entità a sé stante, oggi, a distanza di tempo, posso affermare che tutto mi sembra un'unica esperienza, un'unica partitura ininterrotta. Molti temi hanno una parentela armonica e melodica. (...) C'è differenza e varietà in tutti quanti, ma riescono a sposarsi bene tra loro, dando una grande possibilità contrappuntistica e diventando così parte di un unico tessuto musicale familiare."

alcune sezioni (legni e percussioni, in primis), che le moderne tecniche di registrazione del suono consentono naturalmente di rendere molto più ardita e virtuosistica, oltre che acusticamente "aggressiva". Invece questo non è avvenuto. Il "sound" orchestrale del primo *Star Wars* non differisce molto, se non per alcuni dettagli riferiti alle tecniche di registrazione e incisione (dove ovviamente il digitale ha compiuto un'autentica rivoluzione copernicana), da quello di *Episodio II*; e l'autentico "horror vacui" musicale che percorre l'intero ciclo, dove praticamente ogni inquadratura è pedinata dalla musica, contribuisce ad accrescere questa sensazione quasi fisica, tangibile, di solidità e unità stilistica.

Pure, di autenticamente "comune" e pienamente condiviso i sei film della saga non hanno che le prime 68 battute dei "Main Title" (anche il tema della Forza è ovviamente presente in ogni film, ma in forme sempre variate). Puntualmente, sugli accordi celestiali dei legni, il rallentando vitreo di glockenspiel e vibrafono e le terzine di celesta e archi, gli scores di Williams si ramificano prendendo ciascuno la propria direzione narrativa e funzionale all'episodio. Il celeberrimo tema conduttore delle trombe, sveltante e declamatorio, svolge, almeno negli Episodi IV, V e VI, una duplice funzione: esso è infatti richiamo generale, esteso della saga e tema specifico di Luke Skywalker, che di questi capitoli è l'eroe principale. L'architettura strumentale del brano è perfetta, e per trovarne un precedente di altrettanta compiutezza e smaglianza bisogna risalire alle celeberrime e storiche ouverture "kolossal" di Miklós Rózsa; il gioco di rimandi e di contrappunti fra ottoni e legni da una parte e dall'altra gli archi, sempre straordinariamente mobili e protagonisti da battuta 19 e seguenti di un controtéma espressivo e accaldato, possiede qualcosa di alchemico, mentre il politonalismo williamsiano si rivela particolarmente efficace nel repentino passaggio



Luke Skywalker segue gli insegnamenti di mastro Yoda

strumentali; o – sullo stesso registro – a *Lettere d'amore* (Stanley & Iris, 1990) di Martin Ritt, *Il fiume dell'ira* (The River, 1984) di Mark Rydell, *Presunto innocente* (Presumed Innocent, 1990) di Alan J. Pakula, *Rosewood* (id., 1997) di John Singleton.

No, in realtà ciò che fa davvero del ciclo *Star Wars* un evento epocale sono da un lato l'unitarietà, la compattezza concettuale di una immensa struttura musicale nella quale ogni parte rimanda ad un'altra e tutte sono intimamente collegate, in secondo luogo l'incredibile, fluviale ricchezza e abbondanza delle idee musicali (si tratta di film dove la

destinato ad esplodere e proclamarsi sinistramente vincente nella trasformazione definitiva di Anakin Skywalker in Darth Vader.

Questa unitarietà, cioè il senso di trovarsi – alla fine – dinanzi ad un "corpus" sinfonico architettonicamente compatto quanto eterogeneo nel linguaggio e nei materiali adottati – è tanto più sorprendente ed eccezionale in quanto, lungo trent'anni, non solo le tecnologie cinematografiche ma anche quelle della musica da film, e il medesimo "stile" di Williams, si sono ovviamente evoluti e affinati. Sarebbe quindi lecito attendersi, all'ascolto, dei divari, degli "scarti" magari nella scrittura di



da un "climax" all'altro, ivi compresi i violentissimi accordi ribattuti che rimandano direttamente – in tema di "space music" – al "Marte, portatore di guerra" de *I Pianeti* di Gustav Holst e, poco dopo, l'inserirsi nei violoncelli con il dolce tema cantabile della principessa Leia. Quest'ultimo rappresenta il primo di una serie di *love themes* che come oasi liriche attraverseranno tutta la saga. Ma, da un punto di vista squisitamente compositivo, è di gran lunga il più toccante nella propria disarmante semplicità. Williams lo affida a quello che sin da *Lo squalo* sappiamo essere il suo strumento solista preferito, il corno; preceduto da una impalpabile introduzione dei legni si presenta su un intervallo di sesta maggiore che caratterizzerà anche l'attacco del tema di Leia e Han in *L'impero colpisce ancora*, e richiede al solista un controllo del fraseggio e una capacità di "pianissimo" e "legato" eccezionali. In tal senso, l'esecuzione di David Cripps, primo corno della London Symphony nel '77, per la prima ver-

Williams dixit

"Quando cominciai a pensare a un tema per Luke e le sue avventure, composi immediatamente una melodia che avesse le stesse qualità che vidi nel personaggio: netto, vivido, brillante. Quando il tema è usato in momenti raccolti e intimi, ho prediletto il registro caldo degli ottoni, mentre prevale un suono araldico di fanfara negli eroici momenti d'azione."

sione discografica della partitura, non è mai più stata eguagliata, né dalle molteplici esecuzioni altrui (in primis quelle di Zubin Mehta e Charles Gerhardt rispettivamente con la Los Angeles e la National Philharmonic) né dalle riproposte dello stesso Williams. Lo sviluppo e l'evoluzione del tema ne sottolineano poi la valenza spiccatamente romantica, in un dialogo sempre più stretto fra corno e archi che ricorda quello dell'Adagio della Quinta Sinfonia di Ciaikovski. Il potere lirico dei *love themes* williamsiani, come il musicista dimostrerà anche nelle avventure spielberghiane di *Indiana Jones*, sa farsi anche potere drammaturgico, interagendo con l'*action music*; ciò è evidente sin dal primo *Star Wars*, che mette subito in campo i più diversi registri drammatici, chiarendo immediatamente la natura dei nessi leitmotivici fra alcuni temi, i rispettivi personaggi e le "situazioni" che ne discendono.

S'è già detto dello squillante tema dei titoli, da Evensen paragonato al primo tema wagneriano di Sigfrido, che è anche – e rimarrà sino a *Il ritorno dello Jedi* – il tema di

Curiosità Stellari

- Fu il regista Steven Spielberg a presentare, nel 1976, John Williams al suo amico e collega George Lucas.
- Dal punto di vista musicale, l'idea iniziale di Lucas era quella di creare una colonna sonora "collage" composta da brani di musica classica ed estratti da musiche da film degli anni '30 (Korngold, Ròzsa, Newman ecc.), ma fu proprio Spielberg a dissuaderlo, presentandogli Williams come l'autore in grado di scrivere musica come i grandi compositori del passato.
- La *temp track* – ovvero la colonna sonora provvisoria su cui viene montato solitamente un film – di *A New Hope* era composta da estratti dalla suite *I pianeti* di Gustav Holst, stralci dalla Sinfonia n° 9 di Dvòrak, da composizioni di William Walton e da *Lès Preludes* di Franz Liszt, oltre che da brani dalle colonne sonore di *Ben-Hur* (Ròzsa), *Psycho* (Herrmann) e *Lo sparviero del mare* (Korngold).
- Williams ottenne la possibilità di registrare la colonna sonora di *A New Hope* con la prestigiosa London Symphony Orchestra grazie alla mediazione di André Previn, in quegli anni direttore stabile dell'orchestra londinese, nonché amico fidato del compositore.
- Quando Williams tornò a dirigere la LSO nel 1999 per l'incisione della colonna sonora di *The Phantom Menace*, tra gli elementi dell'orchestra figuravano ancora una dozzina di musicisti che parteciparono alle sessioni di registrazione di *A New Hope*.
- Il primo brano della colonna sonora di *A New Hope* ad essere inciso (il 3 marzo 1977) fu "Chasm Crossfire", ossia la sequenza in cui Luke e Leia riescono a fuggire dalle Truppe Imperiali dondolando appesi ad una corda. In partitura, Williams intitolò il brano "The Swashbucklers", un omaggio ai film di cappa e spada anni '30 con Errol Flynn.
- L'organico della LSO contava 86 elementi per *A New Hope*, 129 per *The Empire Strikes Back* e ben 140 per *Return of the Jedi*.
- Tra gli orchestratori che assistettero John Williams durante la stesura di *Return of the Jedi* figurano anche i nomi di Trevor Jones e Thomas Newman.
- Steven Spielberg ha raccontato che durante le registrazioni di *A New Hope* il suo amico George Lucas, preso dall'entusiasmo, lo chiamò e gli fece ascoltare per telefono la musica di Williams "in diretta" per circa mezz'ora!
- Williams compose originariamente un tema differente per i Jawas da quello infine utilizzato. Il compositore conservò il tema e lo riutilizzò l'anno successivo in *Superman*: trattasi di "March of the Villains", il tema di Lex Luthor.
- La partitura di *A New Hope* fu registrata negli studi Anvil Recording a Denham (nei dintorni di Londra), mentre tutte le altre, da *Empire* fino a *Attack of the Clones*, sono state incise nello storico "Studio 1" dei mitici Abbey Road Studios a St. John's Wood, Londra.
- Il testo cantato dal coro in "Duel of the Fates" (il tema principale di *The Phantom Menace*) è in Sanscrito ed è stato adattato da Williams da un passo della poesia *The Battle of the Trees*, scritta dal mitologo Robert Graves e contenuta nel libro-saggio *The White Goddess*.
- A seguito del grande successo del primo *Star Wars* e della conseguente nuova ondata di popolarità del genere sinfonico nella musica da film, la London Symphony Orchestra continuò ad affermarsi come l'organico *non plus ultra* per la registrazione delle colonne sonore dei *blockbuster* di quegli anni: oltre a quelle di Williams (ricordiamo *Superman*, *The Fury*, *Dracula* e *Monsignore*), la fiammante LSO ha partecipato alle partiture di *Krull* (1983, James Horner), *Dark Crystal* (1981, Trevor Jones), *Scontro di titani* (1981, Laurence Rosenthal), *Aliens – Scontro finale* (1986, Horner). La LSO continua tuttora, con grande successo e talento, la sua "vita cinematografica": tra le colonne sonore a cui hanno preso parte recentemente ricordiamo *Final Fantasy* (2001, Elliot Goldenthal), *Harry Potter e la camera dei segreti* (2002, Williams) e *Il giro del mondo in 80 giorni* (2004, Trevor Jones).
- Il tema principale di *Star Wars* è stato utilizzato come "sigla di chiusura" dei Campionati Mondiali di Calcio di Francia nel 1998.
- La 20th Century Fox stampò inizialmente solo poche migliaia di copie dell'album di *Star Wars*, che inaspettatamente divenne invece un best-seller. Impreparata al successo, la casa discografica fece uscire una ristampa dell'album soltanto dopo più di un mese. Il disco divenne l'album più venduto del 1977 e vinse ben tre premi Grammy, tra cui quello di "Miglior Album dell'Anno", una cosa mai successa per un *soundtrack album* orchestrale.
- Nella colonna sonora di *E.T. L'extraterrestre*, Williams ha inserito una citazione del tema di Yoda nella sequenza in cui, nel giorno di Halloween, Elliott porta a spasso E.T. (camuffato da fantasma) e questi, quando vede un ragazzino mascherato da Yoda, grida "Casa! Casa!"



La battaglia di Hoth

Luke, spostandosi nei tre prequel successivi a tema identificativo del "Lato Luminoso" della Forza. Il tema stesso della Forza, comune come si diceva a tutti e sei i capitoli, è nel film d'esordio anche tema di Obi-Wan/Ben Kenobi, affidato in primis al suono solenne e vagamente funebre (almeno da quando Wagner lo utilizzò sempre in apertura del terzo atto del "Tristano e Isotta", ad accompagnare l'agonia del suo eroe) del corno inglese; ma successivamente questo tema, teso e ascendente, saprà letteralmente transustanziarsi in tema d'azione e di luce, in netto e palese conflitto con il tema del Lato Oscuro/Impero/Darth Vader. Di tutto il parco-temi della saga *Star Wars*, il tema della Forza è il più pregnante di significati e di utilizzi. Esso precede e prevede a volte il destino dei personaggi: come nella sequenza del primo capitolo in cui Luke, ancora un ragazzo perduto nei suoi sogni di gloria nella fattoria degli zii, mette casualmente in funzione l'ologramma con la richiesta d'aiuto della principessa Leia contenuto nel droide R2-D2. Qui, secondo quanto dichiarò lo stesso musicista, Williams avrebbe voluto secondo logica diegetica utilizzare il tema di Luke ma Lucas, guardando oltre, richiese invece il tema della Forza come "proiezione" del personaggio di Luke verso il proprio destino.

La diversificazione dei materiali e degli stili appare, sin dal primo *Star Wars*, uno dei punti fermi della partitura williamsiana. Se le fanfare imperiali hanno immediatamente un impatto sinistro e minaccioso più che eroico, l'"alleggerimento" timbrico che Williams riserva ad esempio al piccolo popolo degli Jawa (e nel

Ritorno dello Jedi agli Ewoks) rovescia quegli echi marziali in andature spezzettate, grottesche, fra pizzicati, un basso tuba che interroga l'oboe, tromboni con sordina, triangolo, glissandi degli archi, il tutto secondo un incedere di evidente ascendenza prokofieviana. Ancor più accentuata questa procedura nelle lievi e ammiccanti trame, sempre dei legni, riservate ai personaggi "buffi" dei due droidi C-3PO e R2-D2, universalmente riconosciuti come gli elementi più deboli dell'intera saga, o in alcune improvvise parentesi quasi da luna park come nella battaglia nella foresta del *Ritorno dello Jedi*. Mentre il tessuto melodico e magniloquente può anche spezzarsi in fiammate atonali e trattamenti strumentali d'avanguardia come nelle fratture dei legni che accompagnano le sequenze con i predoni Tusken, o in alcuni punti particolarmente incandescenti delle sequenze di battaglia, sulle quali mai – nemmeno per un attimo e nemmeno nei capitoli successivi – Williams perde il suo ferreo controllo musicale.

A sancire sin dall'inizio l'eterogeneità dei materiali e dei generi chiamati in campo (si confronti a tale proposito anche l'ultimo *Harry Potter*) c'è poi l'ormai leggendario

Williams dixit

"Il ricordo più bello che ho, tra tutti gli altri, è sicuramente il momento della nascita della mia musica eseguita da una delle migliori orchestre del mondo. George Lucas, sebbene indaffaratissimo su molti problemi tecnici del film, venne agli studi a Londra e seguì la registrazione. (...) Dopo un giorno intero di prove estenuanti, eseguii la fanfara di "The Throne Room". L'orchestra fu sublime. Fu un momento grandioso e quando mi voltai, alla fine del brano, vidi George balzare in piedi e applaudire da solo. Mi venne incontro e mi abbracciò; c'era una luce nei suoi occhi che non vidi mai più. Non dimenticherò mai quell'istante. Anche a distanza di anni, il ricordo mi commuove ancora."

brano di *synth-jazz* nel bar di Mos Eisley, popolato di pittoreschi e malfamati alieni: un brano alla New Orleans manipolato elettronicamente e dall'organico più vario immaginabile (tromba, sax, clarinetti, un piano elettrico, percussioni varie, tamburi caraibici e synth). Un'incursione anni '30 "distorta" in una sonorità avveniristica: farà qualcosa di simile anche Jerry Goldsmith nella sequenza del bar in *Atmosfera zero* (Outland, 1981) e vi tornerà lo stesso Williams sia in *La minaccia fantasma* che *L'attacco dei cloni*. Estremamente interessante poi il finale nella Sala del Trono, un'autentica *pomp and circumstance march* di elgariana memoria che permette a Williams una ricapitolazione generale, dove comunque a trionfare in una versione imperiosa e martellata è nuovamente il tema della Forza, prima di riconnettersi alla musica dei titoli di coda.

L'impero colpisce ancora (The Empire Strikes Back, 1980) è destinato a rendere tutto questo già articolato paesaggio sonoro ancora più complesso. Vi giganteggia il tema di Darth Vader o dell'Impero, che si contrappone immediatamente, sin dopo i titoli di testa, al tema di Luke. Le pulsanti figure accompagnatorie delle terzine sorreggono il martellante inciso melodico degli ottoni per ottave, e divengono una sorta di "logo" del male che non abbandonerà più il ciclo, apparendo a volte anche solo come brevissimo enunciato. Il suo carattere identitario è ribadito in un episodio-chiave, allorché Luke durante il proprio addestramento con il maestro Yoda, è posto a confronto proprio con Darth Vader. L'assenza del tema di



Williams dixit

"Il tema di Darth Vader mi è sempre sembrato bisognoso, come tutti i temi musicali che ho scritto, di una forte identità melodica, cosicché quando lo sentiamo nella sua interezza o anche parzialmente, possiamo sempre identificarlo col suo personaggio. L'elemento melodico deve essere fortemente caratterizzato. Nel caso di Darth Vader, gli ottoni suggeriscono l'aspetto militaresco, minaccioso del personaggio. Ciò si traduce in una melodia composta in tonalità minore, che raffigura inoltre, forse un po' semplicisticamente, la sua cattiveria. Dunque combinando tutto ciò in un assetto marziale, cerimoniale, militaresco otteniamo qualcosa che forse spiega perché molte persone ricordino soprattutto questo tema."

quest'ultimo, qui sostituito da disturbanti effetti elettronici e dissonanti, ci svela in realtà con anticipo ciò che Luke scoprirà di lì a poco, e cioè che quello non è Darth Vader ma solo una proiezione delle paure di Luke medesimo. Lo sguardo inganna, la musica no.

Due *new entries* sono rappresentate dal tema di Yoda e dal tema di Han e Leia, che sostituisce nel ruolo lirico quello di Leia. Il tema di Yoda è una melodia dei violoncelli modale, pacata, solenne e saggia, volutamente in conflitto con l'aspetto "buffo" del personaggio: non sostituisce il tema della Forza ma vi si affianca, con un senso di nobile, rassegnata malinconia. Il tema di Han e Leia, pur fondato sul medesimo intervallo di partenza di quello di Leia ed egualmente affidato al suono caldo del corno solista, possiede un carattere appassionato, dinamico, quasi disperato, sconosciuto al suo predecessore nonché al successivo tema di Luke e Leia in *Jedi*. Non è solo un motivo sentimentale, passionale, quasi un arioso operistico ribadito nell'andatura tormentata e nell'infuocato crescendo degli archi, ma anche un brano capace di caricarsi d'azione e di pathos drammatico, soprattutto dopo l'imprigionamento e il congelamento di Han Solo. L'interazione fra tutti questi materiali, vecchi e nuovi, produce all'ascolto di questa partitura l'effetto di una ricchezza, di una sontuosità ancor oggi non facilmente superate. In particolare, il confronto continuo, quasi ossessivo, spesso volutamente frammentato fra il tema di Darth Vader, quello della Forza e di Yoda eleva la temperatura drammatica a livelli da calor bianco, come nel duello-confronto finale fra Vader e Luke, ovvero padre e figlio.

Ma *L'impero colpisce ancora* celebra soprattutto i fasti della *battle music*, le cui prove generali in *Star Wars* erano ben dichiarate nella secca, sincopata pagina sinfonica dello scontro finale. Ne fan fede la

sequenza della battaglia nella neve, affidata ad una strumentazione bizzarra, pesante, quasi goffa (oltre all'organico normale si contano cinque ottavini, cinque oboi, otto diverse percussioni, due pianoforti a coda e tre arpe!) e soprattutto quella della corsa del Millennium Falcon nel campo di asteroidi, sospinta da un furibondo *allegro* per orchestra di un accecante virtuosismo, con staccati e glissandi degli archi doppiati dallo xilofono e contrappuntati da trombe in sordina e timpani a scandire l'incalzare della situazione.

Il ritorno dello Jedi (Return of the Jedi, 1983) sembra non aggiungere molto a quanto sin qui enunciato da Williams. In realtà, trattandosi di quello che costituirà l'epilogo della saga, l'impronta della musica è deci-



"Io sono tuo padre!"

samente ricapitolatoria, i temi si fronteggiano nel loro stadio evolutivo più avanzato in una sorta di *reddes rationem* che vede il tema dell'Impero gigantesco finalmente nella propria portata tragica ma anche redentrice, stante la "conversione" finale di Darth Vader, in una ideale sintesi con quella che sarà poi (era stata all'inizio...) la sua cellula generatrice in *La minaccia fantasma*. I temi della Forza e di Luke ereditano quello che ne *L'impero colpisce ancora* era proprio il ruolo del tema dell'Impero, ovvero lo statuto di "sigle", a volte quasi semplici motti, la cui comparsa è sufficiente per definire immediatamente lo spessore drammaturgico di una scena. Il potere evocativo e mitopoiatico della partitura di Williams tocca qui forse il proprio acme.

Mentre il tema di Yoda esce

serenamente di scena insieme al suo destinatario, il tema di Han e Leia viene "liquidato", in senso strettamente agogico, e ulteriormente radicato come *action music*, mentre sopravviene il terzo tema d'amore della saga, quello di Luke e Leia: solo che stavolta si tratta di amore fraterno, pacificato, frutto del complesso, edipico reticolato di agnizioni e disvelamenti che questo capitolo riserva. Cambiano dunque l'impostazione armonica e la struttura (non la profferta iniziale del corno), e Williams distende una melodia orizzontale, quasi immobile, fatta di brevi gruppi di note ripetute e basse: tema di uno struggimento infinito ma composto, severo. Curiosa la citazione (non sappiamo quanto consapevole) che ne farà Bjork nell'imponente, liturgica introduzione stru-

mentale a *Dancer in the dark* (id., 2000) di Lars Von Trier.

Fra le novità della partitura, nonché autentico pezzo di bravura, c'è il tema del mostruoso, repellente criminale Jabba the Hutt. Maestro nel "grotesque", Williams lo affida ad un funambolico assolo per basso tuba (insuperata la versione di Chester Schmitz, solista dei Boston Pops, nel CD Philips *Out of this World* 432 050-2 del 1990), privo di centro propriamente tonale e temerariamente

Williams dixit

"Il tema di Ben Kenobi rappresenta sia il personaggio che l'Ordine dei Cavalieri Jedi della Vecchia Repubblica del quale egli faceva parte. Ma il tema serve anche a raffigurare la Forza, il credo spirituale-filosofico dei Jedi. Questa melodia, così come il tema della Principessa Leia, ha un aspetto molto più fiabesco che futuristico. Ho utilizzato spesso il corno inglese, principalmente nelle scene di dialogo; nel finale invece il tema si trasforma nell'eroica marcia dei Cavalieri Jedi."



La principessa Leia Organa alla corte di Jabba The Hutt

oscillante in scalette di agilità fra registro acuto e registro grave, interpolato da dissonanze dei legni, tintinnii del triangolo, pizzicati, doppiato dal clarinetto, e alla fine concluso da un'incredibile, esilarante e quasi inseguevole cadenza virtuosistica.

Sensazionale poi la sequenza della battaglia nella foresta, schizzo sinfonico di architettura intricatissima, continuamente in moto, dove i corni sovrastano l'orchestra con richiami che si riagganciano al tema degli Ewoks trasformato in centro motore frenetico, in un congegno a progressione ritmica che non è sicuramente ignaro dei sofisticati meccanismi a orologeria delle sinfonie rossiniane. Non va a questo proposito dimenticato che le tecniche compositive di Williams sul versante sinfonico, già impeccabili all'epoca di *Star Wars*, si sono in questi sei anni raffinate attraverso partiture decisive nella sua carriera, e che ne hanno definitivamente sanzionato il ruolo di compositore n. 1 della musica da film americana e mondiale: *Fury* (The Fury, 1978) di Brian De Palma e *Dracula* (id., 1979) di John Badham, due capolavori tanto anomali quanto sfolgoranti di *thriller-horror music* immersa in un sinfonismo tragico squisitamente tardoottocentesco, e poi ancora *scores* sui quali non occorre nemmeno in questa sede soffermarsi, come *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, *E.T. L'extra-terrestre* (E.T. The Extra-Terrestrial, 1982) – a mio avviso insieme a *Vertigo* di Herrmann la più grande partitura cinematografica di ogni tempo – *I predatori dell'arca perduta* (Raiders of the Lost Ark, 1981), *Superman* (Superman: The Movie, 1978)...

Analogamente, ma con un rilievo ancora maggiore, non si può nemmeno tentare un'analisi o un semplice esame delle partiture di *Star Wars Episodio I: La minaccia fantasma* (Star Wars Episode I: The Phantom Menace, 1999) e *Star Wars Episodio II: L'attacco dei cloni* (Star Wars Episode II: Attack of the Clones, 2002) prescindendo dal basilare dato cronologico che realizzativamente vede passare, dall'Episodio VI all'Episodio I, ben sedici anni; laddove invece nel contesto narrativo si tratta di arretrare di quasi mezzo secolo, andando a "ri pescare" i personaggi, la loro sorte e la loro genesi psicologica e musicale.

Dal 1983 al 1999 Williams si è confermato come uno dei più grandi compositori del secolo, stratificando la sua attività dovunque, con un asse privilegiato verso il diversificato immaginario spielberghiano, ma nondimeno attingendo in modo praticamente inesauribile ad una fantasia e ad una "complessità" che fanno delle sue partiture autentici ipertesti: chiunque si sia chinato anche solo in superficie all'ascolto delle partiture per il ciclo di *Harry Potter* può rendersene agevolmente conto.

E proprio "complessità" sembra essere la parola chiave degli ultimi due *scores*. Complessità interna e oggettiva. Le partiture ricoprono ormai interamente tutto il film, senza mai ripetere una battuta eguale ad un'altra; il definitivo abbandono del sistema tradizionale di ripresa e proiezione a favore del digitale (*L'attacco dei cloni* è l'addio ufficiale del cinema alla pellicola) e i passi immensi compiuti in un quindicennio

dalle tecniche di riproduzione del suono consentono a Williams iperbolici del dettaglio e scansioni timbriche avveniristiche ma, come osservavamo all'inizio di questa analisi, il compositore non sembra volerne abusare e sostanzialmente il "sound" delle partiture è invariato (Williams chiede nuovamente la London Symphony, dove ritrova una dozzina di strumentisti "superstiti" dallo *Star Wars* del '77), per lo meno nella propria valenza strettamente drammatica e nell'assegnazione delle parti orchestrali ai vari elementi in gioco.

L'autentica novità consiste nella revisione dei vecchi temi e nell'invenzione di nuovi, ed in un'adrenalina ritmica che sembra rigenerarsi continuamente, zampillando ovunque in brani strettamente connessi a formare una catena frenetica e praticamente infinita.

Compare anche, protagonista, un coro in funzione "mistica" da un lato e bellicosa dall'altro (negli *scores* precedenti il ricorso al coro si era limitato ad uno squarcio visionario sul Palazzo di Lando Calrissian in *L'impero* e al tema dell'Imperatore nonché al duello finale Luke-Vader nel *Ritorno*), e gli inserti "comici", brillanti, trovano fertile terreno non solo nelle schermaglie dialettiche fra droidi ma nella proliferazione di personaggi come Jar Jar Binks, che si avvale di un inciso tematico direttamente discendente da quello degli Jawa in *Star Wars*.

La minaccia fantasma è oppresso da un senso di attesa, di immanenza, che rende il tema del piccolo Anakin Skywalker, futuro Darth Vader, drammaturgicamente centrale e gravido di significati a posteriori. L'eloquio della melodia è cordiale, inizialmente nobile, ma costantemente indeciso fra tonalità maggiore e minore, fino a risolversi appunto in quella "coda" apparentemente occasionale di tre note destinata a diventare la cellula motrice del futuro, schiacciante tema dell'Impero. Di questo ancora non v'è traccia, qui,

Williams dixit

"Non penso che nella storia dell'industria discografica, ma anche in quella del cinema, esista qualcosa di non "pop" che abbia raggiunto un successo di tale portata. Ovviamente sono debitore al successo del film in primis. Se non fossero esistiti questi film probabilmente non avrei mai scritto musica del genere. E' stata una combinazione di eventi e la strana, imprevedibile alchimia di tempi e modi che nessuno di noi può mai prevedere con certezza. Se potessimo predire con precisione un fenomeno del genere o se sapessimo come ottenerlo con sicurezza, saremmo tutti nababbi! Ma tuttavia non è così, è qualcosa di molto più elusivo e inafferrabile."



mentre dilagano una sinistra, opprimente marzialità e la musica di battaglia e d'azione, spesso piegata in contesti politonali come nelle sequenze legate al pianeta Naboo, con un trattamento che vede ottoni e percussioni stagliarsi sull'orizzonte sonoro e contrastare gli archi all'unisono, in un autentico continuum, un marea sinfonica che non conosce risacca. Si affaccia invece il tema della Forza, che nel suo lato buono appartiene ancora ad Anakin, tant'è che i corni lo intonano solenni quando il piccolo sfida il perfido Sebulba alla corsa sugli sgusci: lungo episodio per una parte del quale Williams scatena un irresistibile, convulso *allegro* staccato di ottoni e legni.

Le scelte lessicali di Williams si radicalizzano sino all'estremo, in un'apparente ricerca dell'effetto che è in realtà costantemente sorvegliata da un implacabile rigore formale unito ad un torrenziale dinamismo ritmico. L'introduzione per sole percussioni e il successivo *scherzo*, di potenza tellurica, scelti per l'invasione dei droidi, così come il minaccioso coro dei bassi e il dichiarato sfioramento tonale per l'apparizione di Darth Maul, ne sono un eloquente esempio. Ancora il coro sussurrante prelude all'eroica fine del maestro Jedi Qui-Gon Jinn, che peraltro è attraversata dal breve, saettante inciso staccato di cinque note degli ottoni e dal fiero tema degli Jedi, mentre la musica che accompagna il funerale di questo personaggio si sviluppa in un adagio per coro, archi e corni di composto dolore e illuminato sia dal tema della Forza che da un sommesso ma profetico apparire di quello che sarà il tema dell'Impero.

Il festoso finale bandistico, cui si legano poi i titoli di coda, è un brano apparentabile al "Cantina Band" di *Star Wars* soprattutto per lo spregiudicato polistilismo che mescola cori caraibici, percussioni elettroniche, ottoni e sonorità di varia estrazione. E gli stessi titoli di coda si diversificano da quelli dei primi tre capitoli perché, anziché limitarsi a riproporre l'intro tradizionale preferiscono orientarsi verso una rielaborazione dei nuovi materiali, in particolare la perorazione grandiosa del coro, l'inciso tematico delle cinque note "da battaglia" e ovviamente il tema di Anakin, dove il cantabile dei violini tocca vertici espressivi da brivido, prima di spegnersi in una pacata, ma insistita e ripetuta affermazione del disegno di tre note predestinato a tema di Darth Vader.

Williams dixit

"Sin dal primo momento George continuava a ripetermi: "Voglio un tema per ogni personaggio, per ogni situazione e creare così un'ambientazione musicale precisa". Fu in questi termini che cominciai a comporre la partitura di *Star Wars*. Ripensai a tutta la mia educazione musicale nei termini di ciò che il film rappresentava. E così ritornai negli universi musicali di Prokofiev, Korngold... ma anche Stravinsky, Holst, Walton, Wagner, Elgar..."

Non v'è dubbio, sin dalle prime note successive ai titoli, che l'atmosfera ne *L'attacco dei cloni* si incupisca e si appesantisca ancora di più, già prelude agli eventi futuri. Il paesaggio di Coruscant è affidato ad ampi arpeggi degli archi e ad uno spessore sonoro notturno, fosco, gravido di minaccia. Inoltre le sequenze d'azione, che qui si fanno praticamente ininterrotte, stimolano Williams a pagine musicali di pura, vulcanica avanguardia, a volte addirittura sperimentale (la sequenza nel campo dei predoni Tusken, giocata tutta fuori dalla tonalità su "pianissimi" e note tenute degli archi) dove l'attenzione si rivolge particolarmente alle percussioni (ma nell'interminabile inseguimento su Coruscant

tema conducendolo verso sviluppi armonici "disturbati", tormentati e colpevoli come lo è l'amore proibito fra i due giovani, precedendo una frammentazione stessa del tema che sarà la sua chiave di utilizzo da qui in avanti, anche attraverso gli inserimenti di richiami dei corni, strumenti che ancora una volta si rivelano determinanti nell'organizzazione emotiva del pathos williamsiano; così com'è, questo stupendo *love theme* sembra predisposto per infinite varianti armoniche e strumentali, come dimostra la coda della versione "estesa", che lo vede esposto dalle arpe prima e dal corno inglese poi.

L'autoreferenzialità leitmotivica dei temi williamsiani è divenuta dopo un quarto di secolo talmente evidente che ormai il tema di Yoda, quello della Forza e quello d'amore possono convivere nello spazio di pochi secondi, intrecciati in un sapiente contrappunto ed esposti nient'altro che per brevissime epifanie: nello spettatore-ascoltatore anche meno smaliziato essi "organizzano" ormai



I cavalieri Jedi Ewan "Obi Wan Kenobi" McGregor con Liam "Qui Gon Jinn" Neeson

c'è spazio anche per una sorprendente chitarra "metal"), utilizzate in tutta la loro potenzialità propulsiva.

Sul tema d'amore tra Anakin e Padmè/Amidala è già fiorita una vasta letteratura esegetica. Del tutto meritata, poiché si tratta in assoluto di una delle pagine più alte della creatività williamsiana. Riemerge la vocazione liederistica, si direbbe quasi belliniana, del compositore che affida la melodia, triste e lunga, dall'incedere sconsolato, ad un oboe accompagnato da disegni di arpe e archi, prima che questi ultimi riprendano appassionatamente il

il percorso e l'evoluzione psicologica dei personaggi, rivestendo nel contempo una funzione evocativa non solo descrittiva ma quasi spirituale.

Il difficile rapporto fra Anakin e Padmè non vive solo del sé tema d'amore, peraltro già di per sé complesso, ma è sottoposto a continue "prove", veri test di sopravvivenza armonica fra archi malinconici che lo offuscano, improvvisi scatti ritmici (che suggeriscono il progressivo cedere di Anakin alla rabbia, cioè al Lato Oscuro) e ineffabili trasparenze sonore di legni, celesta e arpe dove fa capolino persino un'autocitazione



L'amore proibito tra Hayden "Anakin" Christensen e Natalie "Padme" Portman

dal tema di *Harry Potter*! Persino nelle situazioni più stereotipate, come la sequenza del picnic di Anakin e Padmè, Williams lavora di cesello, intessendo un leggerissimo, bucolico 3/4 per archi e legni dominato ancora dall'incertezza, dal dubbio, e solo parzialmente rasserenato dall'apparire del *love theme*; mentre il ritorno a Tatooine funge quasi da "richiamo" musicale all'Episodio I, riproponendo l'ostinato perpetuo delle cinque note e la perorazione accordale del coro.

Il tema di Anakin scompare dalla

partitura se si fa eccezione per una fuggitiva, lugubre esposizione dei corni nei titoli di coda; il personaggio, nella sua ambigua ma fatale evoluzione, è sospeso musicalmente. Ma la comparsa del tema di Darth Vader, dapprima timida (quando Yoda, durante una riunione degli Jedi, sente il Lato Oscuro avanzare) poi più decisa verso l'epilogo (ottoni con sordina), è più eloquente e significativa di ogni giudizio.

Mentre il *love theme* tocca un acme irresistibile, disarmante nella promessa d'amore fra Anakin e

Padmè, che hanno ormai rinunciato a resistere ai propri sentimenti, Williams carica le batterie per uno dei finali più lunghi, sontuosi e inesauribili di tutta la saga, composto dalla lotta con i mostri nell'Arena e dallo scontro tra Yoda e il Conte Dooku. Spinto anche dalla necessità (costante, ma crescente negli ultimi capitoli) di sovrastare l'imponente e incessante colonna-effetti, il musicista sceglie un pesantissimo, scandito ritmo di marcia dove gli ottoni picchiano come fabbri ferrai e gli archi si muovono secondo percorsi destabilizzanti, spesso "doppiati" da legni e xilofono: unico nucleo tematico riconoscibile, quasi a voler riaffermare la propria sopravvivenza, il *love theme*, alternato al trionfante tema della Forza. E' una fantasmagoria sonora perfettamente calibrata e sotto controllo, che si trasmette al duello fra i due maestri Jedi attraverso una possente affermazione del tema della Forza dai corni. Ormai le carte sono scoperte, e il tema di Darth Vader o dell'Impero può esplodere liberamente come lo sentiremo ne *L'impero colpisce ancora*, sicuramente preludiando a quello che sarà il suo ruolo protagonista in *Revenge of the Sith*. Sull'altro fronte tuttavia, è il tema d'amore ad avere l'ultima parola prima – e dopo – la *reprise* degli End Titles, e ciò fa

Una galassia di registrazioni

a cura di Maurizio Caschetto

Più di ogni altro aspetto legato alla Saga creata da George Lucas, la musica di John Williams è diventata, nel corso degli anni, un oggetto mitologico e culturale senza precedenti. Ne è testimonianza la vera e propria "galassia" di incisioni, cover, edizioni speciali e reinterpretazioni che hanno costellato la storia discografica di *Star Wars*. E allora cerchiamo di fare una carrellata su questo gigantesco universo...

Le versioni "ufficiali"

Sebbene oggi siamo (quasi) certi di possedere praticamente ogni nota scritta per la Saga di *Star Wars* (*prequel* esclusi, ovviamente), ci sono voluti ben vent'anni perché i fans potessero godere dell'*opera maxima* williamsiana in tutta la sua completezza.

L'album originale di *Guerre Stellari* era un bellissimo doppio LP, contenente circa 75 minuti (su un totale di 90 composti) estratti dalla partitura originale, appositamente riarrangiati e riscalettati da Williams per favorire una maggiore godibilità d'ascolto. Un disco epocale, che nel 1977 diventa un inaspettato best-seller, trasformandosi inoltre nell'album non pop più venduto dell'anno (quattro milioni e mezzo di copie!) e in una delle colonne sonore di maggior successo della storia. Lo storico soundtrack viene poi ristampato in un doppio CD dalla Polydor (800 096-2) nel 1986 (oggi fuori commercio e oggetto collezionistico assai ricercato).



L'impero colpisce ancora ha una storia discografica un po' più complessa: la RSO pubblica nel 1980 un doppio LP – contenente circa 76 minuti di materiale su un totale di 120 composti – concepito alla stregua dell'album precedente. Questi bellissimi dischi, dopo il rapido esaurimento della prima ondata di copie, non vengono più ristampati (sono tuttora un oggetto collezionistico ricercatissimo) e finiscono per essere sostituiti da un LP singolo di circa 40 minuti che esclude molte pagine memorabili. Sempre nel 1986 la Polydor pubblica su CD questo smunto centone (825 298-2).

Il ritorno dello *Jedi* fu senza dubbio la partitura più sacrificata in termini discografici: forse a causa del rapido declino commerciale che stavano subendo i 33 giri all'epoca, la RSO rilascia una striminzitissimo LP singolo (pubblicato stavolta subito anche in CD, 811 767-2) che contiene 40 minuti di estratti (per lo più in versione da concerto) dai quasi 150 (!) composti e registrati da Williams, lasciando l'amaro in bocca per l'immensa quantità e qualità di brani rimasti inediti.

Nel 1993 la Arista Records pubblica un sontuoso cofanetto di quattro CD, *Star Wars Trilogy: The Original Soundtrack Anthology* (11012-2), contenente tutte e tre le colonne sonore in versione estesa, rimasterizzata e riscalettata rispettando in buona parte l'ordine cronologico in cui i brani appaiono nel film. E' presente poi un



quarto compact dedicato ai brani inediti, alternativi e/o scartati in sede di montaggio. Ma nonostante lo sforzo produttivo e l'importanza dell'operazione (soprattutto per la pubblicazione degli inediti di *Jedi*), rimangono ancora escluse molte pagine da tutte e tre le partiture.

Infine, in occasione dell'uscita cinematografica delle Edizioni Speciali del 1997, ecco il momento tanto agognato: la RCA Victor pubblica tre CD doppi contenenti l'integrale delle partiture della Trilogia (ristampati ora da Sony Classical in occasione dell'uscita del cofanetto DVD), con tutti i brani rimasterizzati e remixati direttamente dagli elementi separati originali, finalmente scalettati nel preciso ordine cronologico-narrativo. In più troviamo numerose pagine inedite e mai pubblicate (come la versione originale del tramonto dei soli gemelli dal primo *Star Wars*). Un'edizione epocale, che restituisce in tutta la sua ricchezza un *corpus* musicale senza paragoni.

Per quanto riguarda invece le partiture dei due *prequel*, la faccenda è ancora tutta da esplorare. Se per *La minaccia fantasma* la Sony Classical ha pubblicato nel 2000 un generoso doppio CD "Ultimate Edition" con l'integrale della partitura (tuttavia un'edizione "zoppa", che ripropone tutti i discutibili tagli fatti in fase di *editing* per accomodare la musica al montaggio del film, fustigando così l'intima coerenza della composizione williamsiana), per quanto riguarda *L'attacco dei cloni* dobbiamo accon-



Williams dixit

"Non ho davvero idea di perché questa musica tocchi così tanto l'animo del pubblico. Vorrei tanto avere una spiegazione. Forse è stata la combinazione dell'aspetto visivo con quello sonoro, poiché forse colpisce lo spettatore in un modo che fa vibrare qualche ricordo sepolto nella memoria collettiva, brandelli di esperienze passate che abbiamo vissuto, non saprei... Ma è vero che ha una risonanza particolare, che, chissà, forse si riallaccia a un'eroica vita precedente. Forse questa è una spiegazione un po' industriale, ma sono convinto che questo accada anche a livello musicale. Questo è quello che cerco di comunicare anche quando suono la musica con l'orchestra: non è solamente una questione di note ed accordi, ma è il modo in cui si ricongiunge col nostro passato comune. Come esseri viventi, non avremo mai certezza di come sarà il nostro futuro, ma quel che è sicuro è il grande passato che condividiamo. Esso ritorna sempre ed è proprio qui che vive la musica. Forse è in quest'area della nostra anima che la musica di Star Wars parla alle persone."

supporte che l'interazione e il conflitto fra questi due nuclei tematici, psicologicamente antitetici ma entrambi in un certo senso originatisi dal personaggio di Anakin Skywalker, costituirà una delle sfide contrappuntistiche e simboliche più esaltanti per la prossima partitura di Williams.

Il corpus finale di questi sei film e di questi sei scores, al di là dell'impatto mitologico che la saga *Star Wars* ha avuto nel mondo in questo quarto di secolo abbondante, rappresenterà alla fine una costruzione linguistica, simbolica, culturale e

musicale con la quale le generazioni future dovranno fare i conti così com'è avvenuto per altre gigantesche, "smisurate" sfide sul fronte della *Gesamtkunstwerk*, o "opera d'arte totale" secondo il modello wagneriano dal quale non a caso abbiamo mosso i primi passi per questo tentativo d'analisi.

Per quanto riguarda John Williams, chi si troverà, presumibilmente fra un anno o due al massimo, con in mano il megacofanetto dei sei soundtracks (auspicabilmente nelle loro versioni integrali), e magari poco o nulla conoscerà delle tappe e della genesi di questa immensa impresa, crediamo sarà prevalentemente colpito dall'unitarietà, dalla coesione, dalla coerenza formale e poetica del blocco di partiture. Tanto da far pensare quasi ad un'unica, colossale cattedrale musicale concepita di getto e in un'unica fase creativa.

Questa caratteristica, che abbiamo visto essere tale malgrado il lungo arco di anni intercorso e mentre la carriera di Williams era costellata da molte altre, e altrettanto importanti, conquiste nel campo della musica cinematografica, rappresenta il punto più alto, la vetta suprema che il Maestro ha raggiunto durante il suo cammino in quest'arte. E l'universo musicale, così

composito e variegato eppure anche così intimamente coeso, interiormente motivato e collegato, in cui egli ha saputo immergerci è uno dei più grandi doni che il talento umano e artistico di un musicista abbia mai elargito al mondo.



George Lucas e John Williams

Williams dixit:

Dichiarazioni di John Williams tratte da:

Note di copertina dell'album LP originale di *Star Wars*, 1977
Intervista di Craig L. Byrd, *Film Score Monthly*, Vol. 2 N° 1, Gennaio 1997

Intervista di Didièr Lepretre sulla rivista *Starfix*, Settembre/Ottobre 1999

tentarci del pur godibile CD singolo pubblicato sinora (sempre da Sony Classical), in attesa di un'edizione integrale e filologica.

Versioni da concerto e interpretazioni eccellenti

Nel corso degli anni sono stati molti i direttori e le orchestre che si sono cimentate in interpretazioni dei temi "starwarsiani". Ripercorriamo un attimo la storia: a seguito dell'enorme successo del film, nel '77 Williams prepara una suite da concerto in cinque movimenti su richiesta di Zubin Mehta, che la esegue in uno storico concerto all'Hollywood Bowl di Los Angeles insieme alla Los Angeles Philharmonic Orchestra. Il direttore israeliano registra poi la suite con la medesima orchestra in un bellissimo LP (London ZM1001) che contiene anche una suite da *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. Anche Charles Gerhardt, alla testa della National Philharmonic, incide una versione più lunga ed articolata delle due suite in un LP altrettanto bello e sontuosamente eseguito (RCA Victor 2698-2-RG).

Sempre Gerhardt registra poi nel 1980 un album contenente una lunga suite da *L'Impero colpisce ancora*, pubblicato da Chalfont su LP e ristampato poi su CD da Varèse Sarabande (VCD 47204), a tutt'oggi l'unico disco su cui è possibile ascoltare la stupenda versione da concerto del tema d'amore di Han e Leia. E nel 1983 il direttore americano incide un altro album (RCA Victor 60767-2) con una strepitosa suite da *Il ritorno dello Jedi* (dove trovano spazio anche pagine escluse dal disco "ufficiale" della RSO).

La Varèse Sarabande rilascia nel 1983 il primo album "antologico" dedicato alla Saga (*Star Wars Trilogy*, VCD 47201), diretto da Varujan Kojan sul podio della Utah

Symphony, contenente tre suite dai film e, nel caso di *Jedi*, grazie da alcuni brani allora inediti. Nel frattempo Williams, divenuto direttore della Boston Pops, incide con la sua orchestra molti album per la Philips in cui trovano spazio in molti casi temi e suite dalle partiture lucasiane (da ricordare almeno la versione di "Jabba The Hutt", nel CD *Out of This World*, eseguita dall'eccezionale tubista Chester Schmitz, a cui Williams dedicherà in seguito il suo *Concerto per Tuba*).

Nel 1990 ecco un altro album antologico, stavolta diretto dallo stesso Williams (*Williams Conducts Williams: Music from the Star Wars Trilogy*) alla testa della Skywalker Symphony Orchestra (ossia la *session orchestra* che risiede negli studi di Lucas a San Francisco) in una registrazione non sempre brillante (i tempi sono in certi casi rallentati all'inverosimile).

Disco, lounge, jazz, pop Star Wars!

Lo statuto "mitico" e il valore extracinetografico delle composizioni williamsiane per la saga stellare si riflettono ancora di più nell'infinita ridda (impossibile citarle tutte) di

versioni pop, rock, disco, jazz che nel corso di ormai più di 25 anni hanno "arricchito" la storia discografica mondiale.

La "palma" di cover più famosa va sicuramente al famigerato Meco Monardo, che nel '77 incide un album che scala le classifiche dei 33 giri più venduti: *Star Wars and Other Galactic Funk* (Millennium 8001), un prodotto di "moderariato musicale" anni '70 senza uguali, con la partitura di *Guerre Stellari* convertita in *disco music*. Meco, a seguito dell'inaspettato successo, continua a riproporre *disco version* dei brani williamsiani negli anni

successivi, "reinterpretando" anche i temi di *Superman*, *Indiana Jones*, *E.T.* e *Incontri ravvicinati*.

Non mancano però versioni altrettanto incredibili: ecco il Trotter Trio che esegue versioni jazz nel CD *Sketches on Star Wars* (Varèse Sarabande VSD-5794), Don Ellis e i Survival cimentarsi in scatenate versioni *cool jazz* dei temi lucasiani in *Music from Other Galaxies and Planets* (Atlantic SD 18227) o il bassista Ron Carter proporre sempre versioni jazz dei temi dal secondo film in *Empire Jazz* (RSO 3085), mentre i formidabili Swingle Singers si scatenano in una bellissima lettura "a cappella" dei "Main Titles" del primo film (*Screen Tested*, SWING CD12). Spuntano anche versioni *lounge* e *easy listening*, ad opera sia degli italiani Montefiori Cocktail (*Raccolta n° 2*, Irma Records 2000) che della celeberrima Mantovani Orchestra (*Incomparable Mantovani*, Laser Light 15 082), e turgide *cover* rockettate, come quella della "Imperial March" firmata dai Metallica per il videogame *Star Wars: Force Commander*. Ma esistono persino cose inaspettate come trascrizioni per organo a canne (!), ad opera di John Rose (*Star Wars: Organ Transcription*, Tower Hill

TH-1008), per banda di ottoni (*Royal Military Band from Netherlands Plays Favourites*, Sony Windmusic COL 474639 2) e per pianoforte solista (*Enguerrand Friedrich-Luhl Plays John Williams*, Musique & Toile CO34180).

Insomma, come si diceva, una vera e propria "galassia" di cover e originalissime "riletture" che arrivano a toccare quasi tutti i generi musicali esistenti e che testimoniano una volta di più quanto la musica di *Star Wars* sia ormai un oggetto mitologico a sé stante, in grado di vivere di vita propria in maniera multiforme.





Le emozioni 'italiane' del Punitore:

Incontro con Carlo Siliotto

di Giuliano Tomassacci

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

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

Siliotto ne conviene:

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



Tom Jane è il Punitore

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

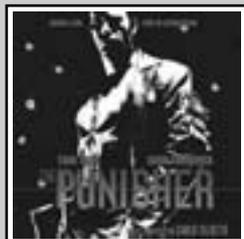
tra Francesco e Chiara, per esempio, è stato raccontato in maniera sublime; sono rimasto talmente colpito da usare una voce femminile molto pura per rispecchiare il loro rapporto sentimentale. Quando eseguirò il mio concerto *O' Patrone D'o Cane* nella prima parte includerò una suite da *Francesco*.

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

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

Quali sono i suoi progetti per il futuro?

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



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



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

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



Doris Fisher un mondo di canzoni in nove anni

di Chiara Tafner

Doris Fisher è nata il 2 maggio 1915 a New York ed è scomparsa il 15 gennaio 2003 a Los Angeles.

Cresciuta in una famiglia di cantautori, intraprese ben presto la carriera del padre Fred (emigrato in America dalla Germania nel 1900) e dei fratelli. Fred Fisher viene ricordato per brani come "Peg O' My Heart" (1913), "Dardanella" (1919) e "Chicago" (1922), quest'ultimo divenuto nel 1957 un hit da milioni grazie all'interpretazione di Frank Sinatra. Anche suo fratello Dan raggiunge la notorietà con "Good Morning Heartache" che viene cantata, tra gli altri, da Natalie Cole, Billie Holiday e Diana Ross, mentre l'altro fratello, Marvin, viene ricordato come autore di "When Sunny Gets Blue" (1946).

Il primo successo di Doris fu "Tutti Frutti", scritto con Slim Gaillard. Questo brano la portò nel 1938 in cima a tutte le classifiche per ben 11 settimane, mentre due anni dopo, nel 1940, scrisse insieme al padre "Whispering Grass", che fu cantata con enorme successo dagli Ink Spots.

Dopo una carriera alla radio come cantautrice, assieme a Eddie Duchin e la sua orchestra al New York Plaza, Doris finì per comporre una serie infinita di hit con Allan Roberts.

Solo nel 1944 scrissero "Angelina (The Waitress at the Pizzeria)", resa popolare da Louis Prima; "Good, Good, Good", cantata da Bing Crosby & The Andrews Sisters; "Into Each Life Some Rain Must Fall", una grandissima hit per Ella Fitzgerald & The Ink Spots; "Invitation to the Blues", cantata da Ella Mae Morse con Harry James; "That Ole Devil Called Love", per Billie Holiday; e "You Always Hurt

The One You Love", una hit prima per i Mills Brothers e successivamente per Spike Jones. Tutte queste canzoni vennero composte solo in un anno! Ecco dunque che se il critico Leonard Feather chiamava Doris "Regina del Juke box" lo faceva sicuramente a ragione veduta.



Rita Hayworth in *Gilda*

Il sodalizio artistico tra Doris e Allan era davvero tra i più fruttuosi. Spesso le idee per le canzoni venivano ad Allan Roberts, che scriveva anche le parole. Poi Doris Fisher rimaneggiava i testi e componeva la musica. Nel 1945 scrissero "Tampico", che rimase legata per lungo tempo all'interpretazione di Stan Kenton e June Christy. Scrissero anche due brani per Pearl Bailey, che diventarono due tra i suoi più grandi successi: "Tired" e "That's Good Enough For Me".

Tutti questi esiti positivi del loro sodalizio artistico attirarono l'attenzione di Harry Cohn che li scritturò per la Columbia Pictures.

Il loro primo film fu *Gilda* (1945, regia di Charles Vidor, con Glenn Ford e Rita Hayworth), per il quale scrissero "Put the Blame on Mame" e soprattutto "Amado Mio", cantata da una sensualissima Rita Hayworth.

Tra i molti brani da film che composero nei successivi cinque anni, vale la pena di ricordare *Down to Earth* (Bellezze in cielo, 1947, regia di Alexander Hall, rifatto nel 1980 col titolo *Xanadu*), e *The Lady from Shanghai* (La signora di Shanghai, 1948, regia di Orson Welles), entrambi con Rita Hayworth, *Singin' in the Corn* (1946, con Judy Canova, regia di Del Lord), *The Strawberry Roan* (1948, con Gene Autry, regia di John English), *Dead Reckoning* (Solo chi cade può risorgere, 1947, regia di John Cromwell, con Humphrey Bogart), *The Thrill of Brazil* (1946, di S. Sylvan Simon con Evelyn Keyes) e *The Corpse Came C.O.D.* (1947, regia di Henry Levin, con George Brent). Da questi film emergono brani

come "Let's Stay Young Forever", "Warm Kiss (And a Cold Heart)", "Please Don't Kiss Me", "Either It's Love Or It Isn't", e "They Can't Convince Me".

Dopo tanti successi e molte canzoni che segnarono profondamente un'epoca e un periodo cinematografico tra i più prestigiosi, Doris decise che era giunto il momento di lasciare. Nel 1949 Doris Fisher chiuse con il mondo della musica per sposare Charles Gershenson e trasferirsi definitivamente a Detroit.



"New York era la sua città, e lo sarebbe sempre stata..."



Conversazione con

Elliot Goldenthal

Intervista esclusiva di Colonne Sonore a uno dei compositori più interessanti e originali dell'attuale panorama hollywoodiano

di Maurizio Caschetto, Massimo Privitera e Piero Campanino

Elliot Goldenthal ha uno sguardo intenso e penetrante ed ha proprio tutta l'aria del "classico" intellettuale newyorkese, come poi de facto è. Nato nella Grande Mela nel 1954, il compositore ha studiato alla prestigiosa Manhattan School of Music sotto la guida di rinomati insegnanti: Aaron Copland e John Corigliano, due dei più importanti musicisti americani del XX secolo. Nel corso degli ultimi dieci anni, è diventato rapidamente una delle firme musicali più richieste ed originali del competitivo panorama hollywoodiano, prestando la propria opera a film come *Alien³* (id., 1992), *Intervista col vampiro* (*Interview With The Vampire*, 1994), *Batman Forever* (id., 1995), *Heat - La sfida* (*Heat*, 1995), *Michael Collins* (id., 1996), *Titus* (id., 1999)... fino ai recenti *Final Fantasy* (*Final Fantasy: The Spirit Within*, 2001) e *Frida* (id., 2002), per il quale si è aggiudicato un meritato premio Oscar e che ha consacrato la sua collaborazione artistica con la regista Julie

Taymor (che è anche la sua compagna nella vita). Rinomati registi come Michael Mann, Neil Jordan e David Fincher hanno chiesto la sua personissima e poliedrica voce per musicare i loro film. Goldenthal svolge inoltre un ruolo molto attivo anche sulle scene concertistiche statunitensi: ha composto un Oratorio per coro, solisti e orchestra (il bellissimo *Fire, Water, Paper: A Vietnam Oratorio*), partiture per balletti (*Othello*) e musiche di scena per molte produzioni teatrali (*Juan Darien: A Carnival Mass* e *Green Bird*, diretti da Julie Taymor). E' certamente uno dei compositori di musica da film che, più di molti altri, ama teorizzare il proprio lavoro, discutendone in maniera intelligente ed articolata, anche con umiltà e pragmatismo, inquadrandolo così in un unico percorso creativo fluido e multiforme. Ha una concezione molto precisa e radicale del suo mestiere, non ama molto fare troppa distinzione tra la sua musica "colta" e quella per il cinema e

soprattutto ammette di essere un vero "onnivoro" musicale, dichiarando candidamente tutte le sue disparatissime influenze musicali. Ora si sta concedendo una pausa dagli impegni cinematografici per completare quello che lui considera il suo lavoro più importante: *Grendel*, un'opera lirica ispirata al leggendario e antichissimo mito britannico di Beowulf.

Elliot Goldenthal è stato uno dei tanti ospiti internazionali del festival Ischia Film & Music Global Fest, una manifestazione di musica e cinema che si è svolta lo scorso luglio nella pittoresca cornice dell'isola campana. Accompagnato dalla bellissima partner Julie Taymor, il compositore è stato insignito di un premio alla carriera e ha preso parte - insieme a John Debney e Manuel De Sica - ad un seminario dedicato alla musica da film. E, tra un impegno e l'altro, si è gentilmente concesso per un'intervista esclusiva a Colonne Sonore...



In quale momento della sua vita ha deciso che sarebbe diventato un compositore di musica da film?

Fu intorno alla fine degli anni '60, più o meno quand'ero adolescente. A New York esisteva una sala cinematografica chiamata "Thalia"; era un cinema d'essai che proiettava molti grandi film del cinema internazionale: Kurosawa, De Sica, Fellini, Truffaut... senza dimenticare i grandi autori americani come John Ford, John Huston ecc. Guardando questi film mi resi conto dell'enorme potere espressivo della musica e del contributo in termini artistici che il compositore era in grado di portare al film. Ascoltai così ciò che fece Bernard Herrmann nei capolavori di Alfred Hitchcock, quello che Nino Rota scrisse per i film di Federico Fellini... ma anche il grande contributo che Toru Takemitsu diede alle pellicole di Akira Kurosawa. Fu guardando e ascoltando soprattutto il lavoro di quest'ultimo, che mi dissi: "Questo è il tipo di carriera che mi piacerebbe perseguire davvero". Scoprii così che era possibile seguire un percorso artistico che mi poteva far esprimere in maniera originale e personale.

Il Suo stile musicale è molto personale ed immediatamente riconoscibile, soprattutto per il modo in cui unisce uno spirito sinfonico tradizionale a soluzioni musicali più moderne e talvolta vicine all'avanguardia. Crede di aver trovato nella musica da film un terreno ideale per sperimentare questo genere di linguaggio? O le sue scelte dipendono esclusivamente dal tipo di film per il quale sta componendo?

Ogni partitura cinematografica deve essere il frutto di un lavoro ragionato e alla base di essa deve esserci un concetto, un'idea forte che sorregga l'impianto. Questo è ciò che io cerco sempre di fare. Ad esempio, in *Intervista col vampiro*, il concetto che utilizzai fu di rappresentare l'evoluzione della strumentazione nella storia della musica: partii dalle scene "contemporanee" utilizzando strumenti elettronici e tecniche di composizione della seconda metà del XX secolo. Le sequenze ambientate durante il periodo ottocentesco decisi di caratterizzarle con un'orchestrazione di stampo romantico, dominata dal pianoforte; questo viene poi sostituito dal clavicembalo che suona insieme alla viola da gamba, secondo uno stile barocco, e nel finale si arriva ad una voce bianca che canta in Latino, dando così la sensazione di qualcosa di molto arcano e antico. Per quanto riguarda invece *Michael Collins* il concetto fu di contrastare l'assenza di personaggi femminili nella storia: la partitura, infatti, è costruita attorno ad un coro fem-

minile che intona canti in lingua Celtica, come un classico coro "di commento". In *Frida* invece cercai di creare una specie di personaggio musicale con cui la protagonista - rinchiusa e imprigionata nel suo letto a seguito dell'incidente - potesse confrontarsi e confessarsi, qualcosa che potesse infine spingerla ad uscire dalla sua prigione, darle una ragione ed affrontare il mondo. *Alien3* fu un'esperienza interessante, poiché decidemmo che l'aspetto melodico era assai meno importante di quello atmosferico e ambientale. Volevamo creare più che altro un ambiente sonoro, dove la musica fosse un elemento d'angoscia, qualcosa che se ascoltassimo ora in questa stanza, ci farebbe venir voglia di scappare. L'approccio fu dunque di unire elementi di *musique concrète* e orchestra tradizionale, in modo da rendere l'una indistinguibile dall'altra. In *The Butcher Boy* invece volevo comporre una musica che fosse lo specchio del tormentato protagonista, il ragazzino dodicenne Francie Brady, provandomi a chiedere: "Se fosse lui il compositore, che musica scriverebbe?". Dunque, per tornare alla domanda, dipende sempre dal film, ogni opera alla quale ho lavorato ha il suo concetto specifico, la sua particolare personalità.

Lei ha citato *Frida*. In questa colonna sonora c'è una parte solistica molto estesa per chitarra acustica, quasi come se si trattasse di un piccolo concerto. Come mai ha scelto questo strumento?

In qualsiasi parte del Messico andrete, sentirete sempre suonare una chitarra... Volevo comporre una colonna sonora fatta di melodie semplici e sentivo che la chitarra acustica era lo strumento più adatto per esprimere una sensazione d'intimità e di raccoglimento. Ho utilizzato diversi tipi di chitarre acustiche, tutte d'origine messicana, ognuna accordata in maniera diversa. Ho tentato inoltre di creare con le chitarre anche l'elemento percussivo. Mi piace molto il modo in cui si mescolano ritmo e melodia. Credo che in tutta la partitura, se si esclude la canzone finale, non ci siano percussioni e dunque le chitarre creano sia l'aspetto melodico che quello ritmico, generalmente affidato alle percussioni.

***Batman Forever* è uno dei Suoi lavori più conosciuti. Tutta la partitura è ricca di continue invenzioni e, seppur basata su uno schema piuttosto tradizionale (ossia "tema dell'Eroe", "tema del cattivo" ecc.), non risparmia soluzioni musicali moderne e audaci per un film del genere, soprattutto nel modo in cui la musica sottolinea l'azione e le**

situazioni, quasi come un folle cartone animato impazzito. Qual è stato il suo approccio, in questo film?

Per quanto riguarda i due film di *Batman* [l'altro è *Batman & Robin*, del 1997 - N.d.R.], la mia idea di base fu di comporre una musica fumettistica o *cartoon*, ma che non sembrasse "stupida". Ho cercato di scrivere qualcosa che potesse essere apprezzato sia da un amante di fumetti che di musica. Bisogna ricordare che questo genere di film sono dei *franchise movies*, opere commerciali, dove lo Studio vuole sempre avere l'ultima parola e dunque noi compositori non possiamo essere assolutamente "egoisti" nelle scelte che facciamo. C'è un ruolo molto preciso da svolgere. Sebbene dovetti adempiere a questo ruolo, il regista Joel Schumacher m'incoraggiò a non aver paura e ad utilizzare un linguaggio musicale colto, qualcosa che fosse basato sulla composizione.

Possiamo applicare lo stesso discorso anche alla partitura che ha scritto per *Demolition Man*, il film con Sylvester Stallone?

Sì, certo, anche se quel film era una specie di farsa o di commedia fantascientifica... Cerco sempre di fare del mio meglio ogni volta, questa è la mia idea. Penso sempre che sarebbe terribile se fossi colto da un infarto e ci lasciassi le penne scrivendo il mio peggior lavoro! (ride).

Parliamo ora di *Titus*. Per questo film, Lei ha composto un enorme, caleidoscopico affresco musicale: si passa dallo stile sinfonico tradizionale, al jazz delle big band, a momenti cameristici e brani in stile rock, toccando infine persino l'elettronica. In un'intervista di qualche tempo fa, Lei ha dichiarato che questa partitura rappresenta un po' la "summa" del suo stile. Che cosa ci può raccontare di quest'esperienza?

E' un lavoro del quale sono molto soddisfatto, per diverse ragioni. Prima di tutto c'è Shakespeare. Ogni volta che si lavora su un'opera ispirata ai suoi testi, non si può fare a meno di essere spinti a scrivere qualcosa che sia ad un livello artistico alto e che non sia dunque "compromesso" da una necessità commerciale. L'altro aspetto fondamentale [in quest'esperienza] è il mio rapporto artistico con Julie Taymor, con cui ho collaborato in molti lavori, tra cui una versione teatrale di Tito Andronico. E' a Julie che va riconosciuta la scelta stilistica di ambientare il film in una cornice sospesa, senza tempo... ed è proprio questa caratteristica che mi ha maggiormente ispirato. Io, Julie e Dante Ferretti venimmo a Roma per fare i sopralluoghi per le riprese e ricordo che da qualsiasi parte ci trovassimo potevamo



mo vedere, ad esempio, passare una vecchia automobile Fiat da cui fuoriusciva musica rock o rap a tutto volume, mentre nel frattempo un imitatore di Elvis Presley si esibiva di fronte al Colosseo accanto a qualcuno vestito da soldato romano e nello stesso istante, dalla finestra di una casa, potevamo sentire le note di un'Aria di Puccini. E io dissi: "Questo è esattamente lo spirito di *Titus*", ovvero il fatto di non essere ambientato in un periodo storico particolare, ma di essere appunto senza tempo. Ma la musica rappresenta anche e soprattutto alcuni personaggi specifici: Demetrio e Chirone, i figli di Tamora, sono due personaggi giovani, agitati, quasi dei punk e dunque la loro musica è scritta in stile molto moderno,

come ad esempio l'Oratorio, le musiche per i balletti o l'opera che sto scrivendo attualmente, sono lavori più personali. Tuttavia anche queste sono contraddistinte da un animo drammatico che mi piace utilizzare nelle partiture per il cinema. Ognuna di queste discipline è diversa e fatta a modo proprio ed è stimolante, poiché mi consentono tutte di poter adoperare stili e modi sempre differenti.

Che cosa rappresentano per Lei i compositori del cosiddetto "periodo d'oro" della musica da film come Max Steiner, Franz Waxman, Miklòs Rózsa e Bernard Herrmann? Ritene di essere stato influenzato da qualcuno di questi compositori?



Brad Pitt e una giovanissima Kristen Dunst in *Intervista col vampiro*

molto techno-punk, appunto. Per i personaggi più adulti invece, la musica diventa più complessa, sofisticata, come ad esempio per il personaggio di Saturnino, che è sempre accompagnato da uno stile jazz-big band. Per il personaggio di Tito Andronico invece ho utilizzato un approccio musicale assai più serio, incombente, orchestrale, fino al momento in cui comincia a perdere il controllo e impazzire e, di conseguenza, la musica diventa molto più astratta, quasi surreale. In generale, posso dire che *Titus* è un ottimo esempio di ciò che sono musicalmente e di tutto ciò che mi piace.

Lei è uno dei pochi compositori di musica da film che mantiene con successo un ruolo visibile anche nel panorama delle sale da concerto. Come affronta questa specie di sindrome da "doppia vita"?

Nel mio caso, vivo addirittura una "tripla vita", poiché scrivo parecchio anche per il teatro. Sicuramente le mie composizioni per la sala da concerto,

Non credo che esistano periodi più "dorati" di altri. Sono fermamente convinto che, da un punto di vista assolutamente generale, i buoni lavori, le grandi opere che durano nel tempo siano solamente il 15-20% di tutto ciò che viene prodotto. Questo è valido per tutte le arti, musica compresa. Ad esempio, prendiamo tutta la miriade di concerti per clarinetto che sono stati composti nel diciannovesimo secolo o quelli per tromba del 1700: probabilmente scopriremo che la stragrande maggioranza di questi concerti sono orribili. Quanti sono quelli che sono arrivati a noi, che sono sopravvissuti e che si eseguono nelle sale da concerto d'oggi? Pochissimi... solo qualcuno scritto da Friedrich o da Haydn. Lo stesso discorso vale per la musica da film. Ogni epoca ha il suo periodo d'oro: ecco perché non credo che esista una vera e propria Golden Age.

E' interessante, in effetti, che la maggior parte della gente si riferisca appunto a quel periodo in questi termini...

Esatto. Prendiamo ad esempio Max Steiner: il suo background musicale era l'operetta viennese del diciannovesimo secolo. Il suo stile è stato fortemente influenzato dal sinfonismo di Richard Strauss, ovviamente, ma a mio parere c'è anche Puccini nella sua musica da film. Era un periodo molto diverso e le esigenze musicali dei film di allora erano radicalmente diverse da quelle attuali: gli effetti sonori non erano un aspetto così importante come lo sono ora e dunque ciò che si chiedeva al compositore era di "riempire" la scena sonora, come se si trattasse di un'opera pucciniana. L'estetica cinematografica dell'epoca gli chiedeva dunque di esprimersi con una tecnica e uno stile che era trent'anni indietro rispetto a ciò che si scriveva nelle sale da concerto di quel periodo. Bernard Herrmann è stato invece un grande innovatore, ha portato qualcosa di veramente speciale in questa disciplina. *Intrigo internazionale* [North by Northwest, 1959 - N.d.R.], ad esempio, è forse una delle primissime colonne sonore di stampo minimalista, anche nella maniera in cui viene usato il jazz, nel modo in cui sostiene l'atmosfera semplicemente tramite due o tre accordi e soprattutto nel suo stile di orchestrazione, che era davvero personale e assolutamente inedito, non somigliava a quello di nessun altro. E' stupefacente che abbia avuto l'opportunità di lavorare in questi termini con un genio come Hitchcock.

Lei è uno dei compositori moderni di musica da film che non ha paura di mostrare quanto la composizione per questa disciplina possa essere complessa, densa e strutturata. E' difficile comporre musica di questo tipo nell'attuale industria hollywoodiana?

Io credo che sia altrettanto importante essere semplici. Nel caso di *Frida*, ad esempio, ho cercato di basare la partitura su poche e chiare melodie e accordi. Non è importante comporre sempre qualcosa di complesso o intellettuale. E' fondamentale comprendere il tipo di film per cui si sta scrivendo la musica. In pellicole molto celebrati, che non lasciano spazio alcuno al lato semplice ed emozionale delle cose, come ad esempio *Alien*³, è possibile inoltrarsi in un territorio musicalmente più audace, ma a volte, come in *Frida*, la cosa migliore e più giusta è afferrare una chitarra acustica e suonarla.

Considerando tutti i limiti che un compositore deve affrontare (scadenze pressanti, temp-track, versioni non definitive del film), è particolarmente difficile oggi scrivere musica per il cinema?



E' sempre molto complicato. Oggi sono soprattutto i registi ad essere in una posizione molto difficile. Una volta completato il montaggio del film, sono costretti a mettere della musica provvisoria per mostrarlo ai dirigenti dello Studio, che in quel momento hanno già investito molti soldi e cominciano a diventare nervosi. Il regista deve cercare di rassicurare e convincere queste persone che il film può essere un successo, magari proiettandolo in anteprima. Diventa arduo allora far capire a queste persone che la musica che ascoltano non è la stessa che si sentirà nella versione finale del film. E' una posizione davvero problematica sia per il regista che, di conseguenza, per il compositore. In questo senso la situazione più dura in cui mi sono trovato è stata in *Titus*: Julie aveva utilizzato come colonna sonora provvisoria solamente miei brani, tra cui molte delle mie cose migliori... e così mi mise in una situazione difficile, poiché ripetermi a quei livelli non era certo facile... come si suol dire, si è fortunati solo una volta!

In *Titus* difatti c'è un brano che proviene da *Il momento di uccidere* (*A Time to Kill*, 1996) ed è persino accreditato nel CD, giusto?

Sì, esatto. Il brano era nella temp-track di *Titus* e Julie mi chiese se volevo scriverne uno originale, ma io gli dissi: "No, il brano è già perfetto per questa scena". Ne *Il momento di uccidere* quel pezzo praticamente non fu utilizzato... se ne sente solo un estratto, sommerso dai dialoghi, in una delle tante scene ambientate in tribunale. Così dissi che potevamo chiedere di ottenere i diritti del brano all'editore e utilizzarlo nel film. Sono convinto che alla fine funzioni molto meglio e abbia un maggior impatto emotivo in *Titus* che non per il film per il quale lo scrisi. Non è stata l'unica volta che ho fatto una cosa del genere... solitamente sono molto aperto anche a questo tipo di soluzioni.

Nelle note di copertina del CD di *Alien³*, Lei ringrazia i compositori David Shire e John Corigliano. Qual è il motivo di questo ringraziamento?

Mi diedero entrambi un enorme incoraggiamento e un grande aiuto in quella circostanza. *Alien³* era il mio primo lavoro in una grossa produzione hollywoodiana e io ero molto giovane. John era il mio insegnante di composizione, mentre David, che all'epoca scriveva molte colonne sonore, mi aiutò tantissimo in alcuni momenti critici, ad esempio per trovare lo studio di registrazione migliore; mi diede consigli su quali microfoni utilizzare e mi disse in generale come ci si doveva comportare in questo genere di produzioni.

Quale rapporto ha con la letteratura musicale del diciannovesimo e del ventesimo secolo? Ritieni di esserne un prosecutore?

In questo preciso momento, credo di potermi definire un compositore del ventesimo secolo... In generale, credo di essere, più di ogni altra cosa, un compositore newyorkese. Essere cresciuto a New York mi ha influenzato moltissimo, poiché è una città davvero multiculturale. Fu inevitabile, per me, crescere ascoltando musica jazz, salsa, soul... il rock del festival di Woodstock, quello di Jimi Hendrix... fu inevitabile poter andare al Metropolitan e assistere alle opere di Alban Berg, Verdi, Wagner... fu impossibile non poter ascoltare musica etnica africana, haitiana o sudamericana... così come non poter essere influenzati dalle opere dei compositori colti che lavoravano a New York durante la mia gioventù come

che si esprimevano in maniera diversa e che, se gli veniva chiesto, erano comunque in grado di scrivere musica anche nello stile tardoromantico.

Julie Taymor ha dichiarato che al momento lavorate insieme ad un musical cinematografico originale. Che cosa ci può raccontare di questo progetto?

E' un musical basato sul racconto *Le teste scambiate* di Thomas Mann. E' una storia che si svolge a New York e in India. Ci saranno circa venti canzoni originali... in stile pop, ma in un senso un po' più audace del solito... non voglio deludere i miei fans che vogliono qualcosa di avanguardistico (ride)...

L'Oscar che ha vinto per *Frida* ha cambiato qualcosa nella sua vita professionale?



Julie Taymor sul set di *Frida* con Salma Hayek

Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich... Dunque, nel definirmi un compositore newyorkese, mi sento praticamente un cittadino del mondo e allo stesso tempo non ho la sensazione di essere intrappolato in un periodo o in un luogo definito.

Forse è proprio questo uno degli aspetti che la differenzia maggiormente dai suoi colleghi che scrivono musica per lo schermo, poiché costoro sono per la maggior parte compositori che nascono e vivono soprattutto a Los Angeles e Hollywood...

C'è differenza, esatto. Prima parlavo di Max Steiner: se prendete la maggior parte dei compositori tradizionali del passato che lavoravano a Hollywood, si sono affidati quasi esclusivamente al lessico stilistico romantico del tardo Ottocento e del primo Novecento. Ma c'erano anche compositori come John Corigliano e Aaron Copland, entrambi newyorkesi,

(pausa) No, se devo essere sincero quasi nulla. Se bastasse qualcosa del genere a cambiarti la vita, allora tutto sarebbe davvero molto più semplice... (ride)

L'ultima domanda è forse un po' esoterica, ma a noi piace farla a tutti i compositori che incontriamo... che cos'è la musica da film per Elliot Goldenthal?

Dato che mi avete fatto una domanda esoterica, allora devo rispondere nella stessa maniera... (pausa lunga) La musica da film è l'abilità di creare l'illusione... che il tempo scorra più veloce o più lentamente...

Un sentito ringraziamento a Elliot Goldenthal per la sua simpatia e generosa disponibilità.

A Pascal Vicedomini e allo staff organizzativo dell'Ischia Film & Music Global Fest per il supporto e aiuto.



Jerry Goldsmith, un maestro “contro”

di Roberto Pugliese

Riesce difficile, per non dire impossibile, pensare che non avremo più a che fare – con la metodica, implacabile regolarità cui ci aveva abituati – con Jerry Goldsmith. Che non attenderemo più, con comprensibile ansia e al di là del valore intrinseco – spesso non eccelso – dei suoi ultimi film, il suo nuovo disco, la sua ultima fatica, curiosi di sentire cos'altro si sarebbe inventato questo dirompente maestro di musica “contro”, di sonorità moderne e fuori da qualunque schema, di atmosfere inquietanti e ritmi “zoppi”, di temi insinuanti e travolgenti insieme.

E' un caso che alcuni tra i più sonuosi scores recenti di Goldsmith provengano da film abbastanza dimenticabili come *Il primo cavaliere* (1995, di J. Zucker; con un leit-motiv epico cavalleresco letteralmente sublime), *Air Force One* (1997, di W. Petersen; “action music” come se n'è sentita poca), *La mummia* (1999, di S. Sommers; crestomazia di tempeste sonore al calor bianco), *Al vertice della tensione* (2002, di P. A. Robinson; altro esercizio tellurico di energia motoria)?

Il fatto è che Goldsmith possedeva un senso della “musica cinematografica” e un dominio sulla materia pari solo a quello del suo grande rivale John Williams: con la differenza che in Goldsmith il dispiego di forze, l'esibizione muscolare di risorse orchestrali non si disgiungeva mai da una ricerca puntigliosa, sofferta,

metodica sulle architetture armoniche e sulle cellule ritmiche, e passava anche per l'abiura della tonalità e il ricorso a stilemi propri delle avanguardie storiche.

Così, fra le incursioni dodecafoniche di *Freud, passioni segrete* (1962, di John Huston) e le allucinanti frustate atonali di archi e strumentini di *Coma profondo* (1978, di Michael Crichton) o *Alien* (1979, di R. Scott) corre, in realtà, ben poca differenza metodologica, così come il lirismo declinante, struggente e crepuscolare de *La Casa Russia* (1990, di F. Schepisi) è intimamente connesso a quello “hardboiled” e raffinatamente colto di *Chinatown* (1974, di R. Polanski) o modernamente psicologico e introspettivo di *Angie, una donna tutta sola* (1994, di M. Coolidge).

A riascoltare oggi le sue partiture più celebri, da *Rambo* a *Papillon*, da *Il pianeta delle scimmie* a *Star Trek: The Motion Picture*, da *Il presagio* a *Poltergeist* (queste ultime due autentici manuali di composizione per l'horror, peraltro densissimi di riferimenti musicali del '900), la figura di Goldsmith appare tutt'altro che dispersa fra generi, autori e tendenze di un quarantennio di attività, ma al contrario estremamente coerente e omogenea. E in questo percorso si situano alcune esperienze di ascolto che non hanno termini di paragone: il forsennato galop per archi, percussione e trombe di *Atmosfera zero* (1981, di P. Hyams), i brillanti, démo-

dés titoli di testa per *1855: la prima grande rapina al treno* (1978, di M. Crichton), il tema grottesco e “dark-disneyano” di *Gremlins* (1984, di J. Dante), i titoli di testa e la musica delle scene “calde” di *Basic Instinct* (1992, di P. Verhoeven), le assolate melodie sudamericane di *Sotto tiro* (1983, di R. Spottiswoode), le deliranti parafrasi straussiane de *I ragazzi venuti dal Brasile* (1978, di F. Schaffner), la “musica militare”, ma distorta e visionaria, di *MacArthur generale ribelle* (1977, di J. Sargent) e *Patton, generale d'acciaio* (1970, ancora di Schaffner), il travolgente respiro epico de *Il vento e il leone* (1975, di J. Milius), gli excursus adulti e possentemente sinfonici in film d'animazione come *Brisby e il segreto di NIMH* (1982, di D. Bluth) o il disneyano *Mulan* (1998)...

Impossibile e inutile citare tutte le tappe significative di una traiettoria che ha marcato quasi mezzo secolo di cinema americano trasversalmente a generi, autori e “scuole”. Restano i suoi dischi, la sua opera, la sua particolarissima immagine di cordiale ma severissimo “elfo” bianco e la sua lezione di coraggio e di coerenza culturale: che gli ha consentito di rivoluzionare l'arte della musica da film dall'interno, contribuendo – insieme a molti altri – a trasformare colei che era un'ancella del cinema e della musica in una principessa, spesso in una regina e qualche volta in un'imperatrice.



Opere nella corrente l'eredità di un genio malinconico

di Gianni Bergamino

La morte di Jerry Goldsmith priva la musica per cinema di un esponente geniale, operoso e molto amato, come testimoniano i dolorosi commenti dei molti cultori della sua musica, ammiratori insaziabili dei frutti della sua profonda ispirazione.

Era noto che Goldsmith stava lottando contro la più letale malattia dei nostri tempi. Da ultimo le sempre più frequenti defezioni del maestro non lasciavano dubbi sul suo stato di salute.

Le parole senza conforto di chi ha voluto rendergli onore hanno ricordato soprattutto l'eclettismo, la sorprendente prolificità, la sensibilità e la perspicacia che gli hanno permesso di tradurre in modo mai superficiale le emozioni e il dinamismo vitale di molti film, la grinta delle sue celeberrime pagine d'azione, la seria disciplina professionale, valori che perpetuano l'immagine di un artista inventivo e intransigente, soprattutto verso se stesso.

Abbiamo appena recensito il monumentale omaggio discografico in onore del suo ultimo compleanno. Quell'evento oggi acquista il sapore di una mesta premonizione e ci induce a riflettere su un'altra caratteristica essenziale del suo comporre, che nonostante l'evidenza sembra essere meno percepita.

In oltre quarant'anni di lavoro sembra che l'opera di Goldsmith abbia toccato i suoi più alti livelli creativi soprattutto quando ha descritto gli

aspetti più cupi e malinconici dell'esistenza umana.

Che l'animo di questo autore fosse incline al cinismo e all'amarrezza è trapelato spesso dai contenuti delle sue interviste. La freddezza verso i fans, gli atteggiamenti ingiustamente severi nei confronti della sua stessa produzione, il dispetto per aver ricevuto un solo Oscar, nonostante le decine di *nominations*. La sua carriera non è stata esente da tensioni e amarezze, culminate nel 1986 con la bruciante delusione per la sostituzione della partitura di *Legend*, episodio che ha persino inciso in modo vistoso sull'approccio compositivo del musicista.

La vena poetica di Goldsmith sembra vibrare soprattutto in presenza di vicende nichiliste, tristi e prive di lieto fine.

Molti tra i temi più memorabili si associano al racconto di uomini predestinati, di imprese votate al fallimento, di resistenze disperate contro l'ineluttabilità del destino, dal tragico tramonto del mito western (*Solo sotto le stelle*, *La ballata di Cable Hogue*, *Bandolero!*, *Uomini selvaggi* o *Rio Conchos*) alla follia della guerra e dell'odio (*Prima vittoria*, *Il colonnello von Ryan*, *La caduta delle aquile*, *Quelli della San Pablo*). Anche le vicende a lieto fine non impediscono alle musiche di Goldsmith di evidenziare con trasparente commozione i momenti più tristi. Esempi tra molti, gli orrori delle

persecuzioni antisemite (*QB VII*, *I ragazzi venuti dal Brasile*, *Masada*), le paranoie politiche (*Ultimi bagliori di un crepuscolo*, *Sotto tiro*, *Sette giorni a maggio*), scientifiche (*Capricorn One*, *Cassandra Crossing*, *Coma profondo*) o semplicemente psicologiche (*Magic*, *Chi è l'altro?*), la prigionia di *Papillon*, la strisciante violenza di *Chinatown*, l'apocalittica rivelazione de *Il pianeta delle scimmie*.

Nello sconforto all'indomani della sua scomparsa l'ascolto dei titoli più belli di Goldsmith obbliga a riflessioni di questo genere.

Non sembra casuale che proprio una delle sue partiture predilette, *Isole nella corrente*, sia dominata da un tema di austera bellezza, un motivo sconfortato che infonde un dolente male di vivere, la coraggiosa disillusione di chi affronta le avversità dell'esistenza pur certo della sconfitta finale.

In ideale ascolto delle note meste e risolte del brano conclusivo, "It's All True", con cui si spegne la vita e l'amara storia di un artista che ha vissuto al centro delle correnti emozionali del mondo, ci accomiatiamo da un maestro che ha lasciato un'eredità artistica immensa.

Opere meravigliose e in parte inesplorate, scaturite da una fonte creativa che solo la morte ha potuto prosciugare, ma che non andranno mai alla deriva nell'oblio, perché lambite dall'interesse sempre più vivo di quanti hanno imparato ad amarle.



Nemici della Terra, tremate perché...

Breve storia delle sigle dei cartoni animati degli anni '70-'80

di Andrea Chirichelli

I cartoni animati, specie se giapponesi, non hanno mai avuto vita facile nel nostro paese. Approdati come un fulmine a ciel sereno sull'allora unico network televisivo nazionale alla fine degli anni '70', hanno caratterizzato in maniera indelebile la cultura del nostro tempo e hanno cresciuto, come amici fedeli e compagni del tempo libero, un'alta percentuale di attuali trentenni e quarantenni. Buona parte del successo delle televisioni private e regionali si basò proprio sulla faraonica quantità di serie acquistate in Giappone sotto banco, doppiate alla meno peggio e trasmesse a ogni ora del giorno e della notte, per la gioia dei bambini e adulti di allora.

Prima che la micidiale combinazione Mediaset/Cristina D'Avena giungesse a uniformarlo in maniera più che discutibile, lo scenario musicale legato alle produzioni nipponiche era in continua fibrillazione e fermento. Le sigle dei cartoni sono la vera colonna sonora della nostra infanzia, una ininterrotta sequenza di frasi spesso senza senso che raccontavano di gesta mirabolanti vissute da eroi provenienti da lontani universi, e che, nella maggior parte dei casi, poco o nulla avevano a che spartire con la serie di cui erano introduzione e accompagnamento. Da qualche anno, con l'avvento, guarda caso, di Internet, l'immenso patrimonio delle sigle dei cartoni animati è a

disposizione di tutti, legalmente e gratuitamente, così da permettere a tutti coloro che quei tempi li vissero in prima persona, di assaggiare dolci e piccole madeleine proustiane, firmate da gruppi dai nomi esotici come i Rocking Horse, i Cavalieri del Re, la Banda dei Bucanieri, gli Oliver Onions, i Mostriciattoli.

Tutti pensano che il primo cartone giapponese ad essere messo in onda in Italia sia stato *Goldrake* (o, alla peggio, *Heidi*). Grave errore! Come dimenticare il mitico *Vickie il vichingo* che il 4 settembre 1977 battezzava sulla RAI l'inizio dell'invasione animata del Sol Levante? La sigla originale era in tedesco e



solo qualche anno dopo, venne pubblicata la versione italiana, cantata dagli **Alessandroni** (di cui era peraltro traduzione pedissequa).

Il mito, comunque, tutti lo sanno, era **Goldrake** (nome ed invenzione italiana, visto che il vero nome del robot era Grendizer e Actarus si chiamava in realtà Duke Fleed). Il vero fenomeno di massa iniziò con le avventure dell'esule proveniente dal pianeta Vega, con le alabarde spaziali e le lame rotanti. La prima puntata del cartone, andata in onda il 4 aprile del 1978, venne addirittura introdotta dalla "fatina" Maria Giovanna Elmi in un apposito speciale, atto a dimostrare ai genitori che no, i loro figli non si sarebbero buttati giù dal quarto piano per emulare le gesta di Alcor, Venusia e soci. Data l'importanza della serie, di certo non si poteva affidare la creazione delle sigle di accompagnamento ad uno sprovveduto, e infatti il progetto musicale venne dato in mano a un mito della canzone italiana come **Vince Tempera**. Le sue sigle, numerosissime, sono le più famose di tutti i tempi e "**Atlas Ufo Robot**", che raggiunse i primi posti delle classifiche dell'epoca ("*... Si trasforma in un razzo missile coi circuiti di mille valvole...*") era cantata da Marco Tadini. Ancora più assurda, dal punto di vista musicale, era "**Shooting Star**", il pezzo quasi interamente strumentale che fungeva da sigla finale: un misto di ambient, new age, funky e jazz. La serie ebbe anche una seconda sigla, "Goldrake", meno impattante e particolare di "Shooting Star", ma altrettanto valida. Nell'immenso merchandising che si sviluppò a seguito del successo del cartone è da segnalare un LP nel quale **Fabio Concato** canta un paio di canzoni ispirate alle gesta dell'eroe.

Altro mito dell'epoca, e diametralmente opposto rispetto alle avventure dei robot era **Heidi**, unico cartone capace di creare sconquassi nell'industria casearia di un paese (il Giappone, ovviamente, i cui abitanti non conoscevano l'Emmental e del quale cominciarono a nutrirsi proprio dopo la trasmissione delle avventure di Peter, Heidi, Clara e della signora Rottenmeier). La sigla ("*... Heidi, Heidi, ti sorridono i monti... Heidi, Heidi, le caprette ti fanno ciao*") non era il delirio lisergico di qualche tossico all'ultimo stadio, ma un tema

che, col tempo, divenne un classico delle canzoni per bambini. La sigla era cantata dalla Cristina D'Avena del tempo, ovvero la graziosa Elisabetta Viviani. A scomodare i big dell'epoca (pensate un po': **Roberto Vecchioni** autore e Le mele verdi, **Claudio Lippi** e **Orietta Berti** a cantare) ci pensò la sigla del primo cartone ambientalista, **I Barbapapà** ("*... Tu li vedi trasformare, come gli va!... Resta di stucco! E' un barbatrucco!*") opera epocale, lunghissima e tenerissima, trasmessa dalla RAI.

Sempre nel 1978 venne messo in onda **Danguard**, la cui sigla era interpretata da una allora sconosciuta **Veronica Pivetti** (peraltro doppiatrice di tantissime serie). I

serie in cui Lupin indossava la giacca verde: nelle successive veste colori diversi, rosso nella seconda, rosa nella terza) di Daisy Daze & The Bumble Bees rappresenta uno dei vertici della produzione musicale del settore di quei tempi. Ritmata, frenetica, con tanto di sospiri e ammiccamenti erotici, che ben si sposavano con le parti "osé" del cartone, impietosamente tagliate dalla censura. E che dire della sigla finale della seconda serie, una deliziosa ballata sulle note di una struggente fisarmonica capace di immergere lo spettatore in un'atmosfera bohemienne e parigina? Indimenticabile.

Parlando di "**Jeeg**" non possia-



Lupin III in azione

cartoni animati erano ormai sdoganati e capaci persino di farsi beffe di interrogazioni parlamentari che ne vietavano la messa in onda.

Già nel 1979 l'Italia era pronta a ricevere la visita di altri miti: Capitan Harlock, i robot di Go Nagai (dopo Goldrake, Jeeg e Mazinga) e il ladro più famoso della storia, Lupin III. Le sigle di questi cartoni sono probabilmente le migliori di sempre, sia perché piuttosto ardite dal punto di vista musicale, capaci di integrare sonorità nuove ad uno stile che veniva ovviamente considerato simile a quello dello Zecchino d'Oro, sia perché dotate di testi più efficaci.

La prima sigla di *Lupin III*, "**Planet O**" (quella della prima

mo non ricordare la vera e propria leggenda metropolitana che ha circondato per anni il cantante di questa sigla, tale Fogus (che cantò anche la sigla di *Ryu ragazzo delle caverne*) che in moltissimi credevano essere un giovane **Piero Pelù** agli inizi della carriera. In realtà il cantante si chiamava **Roberto Fogù** e, ahimè, ci ha lasciato nel 1995. In effetti la voce, molto particolare, poteva dare adito a dubbi ed incertezze, ma possiamo confermare che l'ex-leader dei Litfiba non c'entra (e comunque, più di una volta lui stesso ha affermato che sarebbe stato fiero di cantarla). "Jeeg" è una ulteriore dimostrazione della creatività e del talento degli autori dell'epoca: la sigla originale giapponese, recentemente utilizzata per lo spot pubblicitario di un'au-



L'indimenticata Heidi

tomobile, era ricca di onomatopее e quasi senza parole, mentre quella italiana era caratterizzata dal testo che tutti conosciamo (“... Corri ragazzo lassù, vola tra lampi di blu, corri in aiuto di tutta la genteeee dell'umanitàààà...”).

Col passare del tempo e grazie al successo che i cartoni mietevano in tutta la penisola, si formarono gruppi specializzati nel cantare sigle per questo tipo di programmi: tra gli altri meritano una citazione i **Superobots** che hanno nel loro carnetto serie storiche come *Ken Falco il Superbolide*, *Daltanious*, *Grand Prix* e *Il Grande Mazinger*; i mitici **Cavalieri del Re**, un gruppo veramente... familiare, composto da marito, moglie e due figli, quasi onnipresenti a metà degli anni '80 e amatissimi per la prima, indimenticabile versione di “Lady Oscar”; le **Mele Verdi** (da ricordare *Pat, ragazza del baseball*). Menzione d'onore anche per **Giorgia Lepore** che con la sua voce flautata rese storiche le sigle di *Conan* e *Peline Story*.

Le sigle di quel tempo erano figlie degli anni '80: periodo in cui la musica elettronica, ricca di sintetizzatori e campionamenti, la faceva da padrone. Ascoltare molte delle basi sulle quali venivano poi costruiti i pezzi, potrebbe strappare più di un sorriso.

Del resto oggi, un qualsiasi cartone animato che preveda dei combattimenti (*Dragonball*, *Naruto*, *All'arrembaggio!*) ha come sottofondo e introduzione un fastidioso *unz unz unz* da disco, quindi la situazione, nel tempo, non è particolarmente migliorata ed anzi, oggi l'impatto emozionale delle sigle dei cartoni è molto meno evidente rispetto al passato.

Lo spazio è tiranno, ma nel citare le sigle più belle ed esaltanti non possiamo esimerci dal ricordare l'accompagnamento funky e rockeggiante di *Daitarn 3* (il cartone con il secondo finale più bello di tutti i tempi... il primo resta quello di *Zambot 3*, ma è una delle poche



“Resta di stucco: è un Barbatrullo!”

serie per le quali vennero mantenute le sigle originali – splendide – giapponesi), il tema dell'**Uomo Tigre** (“... Solitario nella notte va, se lo incontri gran paura fa...”), quello di **God Sigma**, di Fabio Frizzi, e di **Sam, ragazzo del west** interpretata da Nico Fidenco.

Nel 1984 inizia il regno, anzi meglio dire l'impero di Cristina D'Avena: questa minuta e allora giovane cantante monopolizza il mondo delle sigle. La ragione di questo cambiamento è semplice: da un lato i cartoni animati scompaiono gradualmente dalle emittenti regionali e dalla RAI per diventare esclusiva di Mediaset, che si farà odiare negli anni da tutti gli appassionati delle serie trasmesse, a causa di un uso imbarazzante e sproporzionato della censura, dall'altro le tipologie dei cartoni scelti per la programmazione sembrano sposarsi perfettamente con la melliflua e infantile voce della cantante. Ovviamente alcune canzoni cantate dalla D'Avena sono comunque ottime: si pensi al tema della serie **Occhi di gatto** (800.000 copie vendute del 45 giri... altro che U2 e Madonna!), a **C'era una volta Pollon**, geniale nella sua demenzialità, e alla sua opera migliore, la sigla della prima serie di *Sailor Moon*, un piccolo e vero gioiello, perfetto mix di testo evocativo e arrangiamento romantico e struggente.

Lo spirito pionieristico dei primi anni è, oggi, irrimediabilmente perso e nonostante i cartoni giapponesi siano di casa su tutte le emittenti nazionali, compresa MTV, le cose sono cambiate parecchio dalla fine degli anni '70'.

Grazie ad Internet e allo sviluppo di un florido mercato DVD e VHS riusciamo a vedere tutte le serie più recenti in versioni originali e una sigla cantata da più o meno improvvisati cantanti potrebbe farci sorridere ma, si sa, la memoria e i ricordi sono belli a prescindere dall'oggetto degli stessi e grazie ad iniziative meritorie come il Progetto Prometeo (un sito dal quale sono scaricabili gratuitamente tutte le sigle in formato mp3) ed altri simili possiamo facilmente recuperare queste gemme del passato e ricordare con un po' di nostalgia il periodo in cui mangiavamo libri di cibernetica e insalate di matematica...



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: **FictionNote!**



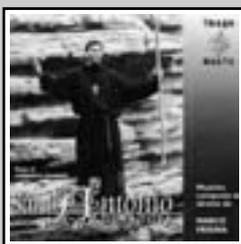
Pivio & Aldo De Scalzi
Noi – Per amore, il
meglio delle due fiction

(Noi, 2004 – Per amore, 2003)
RTI – Image Music IMG 5174292
23 brani – Durata: 64'17"



Che la così detta 'fiction' sia uno dei due investimenti principali delle reti televisive è fenomeno ormai noto. Che in queste produzioni l'aspetto qualitativo-artistico sia stato in parecchi casi deficitario è altrettanto noto. Il perché è ovvio: dopo aver decretato il definitivo imbolsimento del pubblico televisivo, i due allegri oligopolisti hanno felicemente preso a correre lungo la strada del vuoto d'idee e del 'minimo sforzo/massimo audience'. Ciò che più interessa a noi, però, è rilevare come in questo panorama artistico televisivo vincolato a poche e 'geniali' menti produttive praticanti della lobotomia mediatica, sia da rilevare un gruppo di ribelli, di 'guastatori' che tentano di infrangere i più risibili luoghi comuni. Uno di questi è che il suono televisivo debba essere così. Come? Cheap, di basso livello, di facile presa su stupidite menti. Ma ecco che ogni tanto il Cavallo di Troia della passione si insinua in queste logiche illogiche e reca in grembo istanze segrete ed innovatrici. In questo senso la raccolta del duo genovese è da leggere in una chiave di sottile evasione.

Sono mescolati brani tratti da *Per amore* e da *Noi*, con una prevalente estrazione di canzoni, per il primo titolo, e di brani strumentali per il secondo. Ma sono proprio i brani tratti da *Noi* a mostrare una decisa rottura con lo stereotipo televisivo e a spingere in alto questa bella raccolta. **FC**



Marco Frisina
Sant'Antonio di
Padova (2003)

RTI – Image Music IMG 5108832
16 brani – Durata: 40'22"



All'ennesima prova su terreno sacro, il Monsignore romano dimostra la grande affinità con il tema trattato (è anche consulente religioso alla produzione) e una ricerca melodica e armonica di grande densità. Come si legge nel libretto accompagnatorio (molto ricco e dettagliato come ormai d'abitudine con la ImageMusic) il compositore ha cercato di elaborare musicalmente l'articolato percorso che porta il giovane cavaliere Fernando (Daniele Liotti) a diventare il celebre predicatore Antonio, attraverso l'intreccio di quattro temi fondamentali: quello cavalleresco (caratterizzato dagli ottimi ottoni), il tema del dolore a sottolineare i momenti di tormento interiore del protagonista, il tema d'amore (che accompagna sia il primo amore umano che quello per la Fede) e, su tutti, l'arioso e sereno tema *francescano* principale. La rara sintonia professionale con il regista Umberto Marino, confessata nell'intervista all'interno del libretto, ha ispirato una musica spessa (eseguita magnificamente dagli strumenti antichi, dall'orchestra D.I.M.I. e dalla viola solista di Nico Ciricugno) che fa rimpiangere i limiti dell'oblio televisivo e sperare che al bravo Don Marco Frisina possa essere dato spazio (sempre che lui voglia...) in pellicole per il grande schermo.

Per ora ci accontentiamo di un disco forse troppo breve, che meritava di chiudersi in modo più solenne che non con la *source track* della filologica "Danza in casa di Amerigo". **PR**

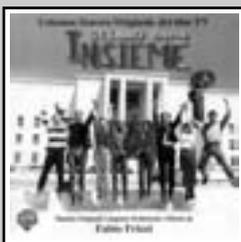


Maurizio Abeni
Io ti salverò (2002)

Warner Chappell Music
5050467-2142-2-4
15 brani – Durata: 43'57"



Il compositore Maurizio Abeni, autore e orchestratore delle musiche di questo film TV con Massimo Ranieri nel ruolo di un coraggioso vigile del fuoco, è uno di quei musicisti al quale dare un occhio di riguardo, perché la sua musica non è mai solo meramente di commento (ascoltate "Anestesia e intervento"), ma contiene spunti e, qua e là, temi davvero ricchi di originalità orchestrale e compositiva. Lo ha ampiamente dimostrato nelle colonne sonore di *M.D.C. – Maschera di cera* e *Vaniglia e cioccolato* (recensita in questo numero), particolari e intense. Abeni dà una buona prova di sé anche in questo lavoro televisivo, a iniziare da "Io ti salverò (titoli)": un bel tema sentimentale, intriso di sottili venature drammatiche, per pianoforte, tastiere, chitarra e violino, che risentiamo varie volte nell'album. Seguono due brani delicati come "Affetti ritrovati" e "Incomprensioni d'amore" dove le forti doti romantico-melodiche di Abeni vengono fuori al meglio, e si prosegue con temi ritmicamente energici, deputati a commentare scene d'azione e suspense: "Atti di eroismo" (nel quale il leitmotiv dei titoli di testa assume la valenza di trionfale marcia per il personaggio di Ranieri), "Una fuga stupida" e "Azione finale". L'unica nota dolente è la "Marcia dei vigili del fuoco", purtroppo eseguita da un'orchestra di synth, e quindi non esaltante. Per fortuna, suadenti note jazzistiche pervadono "A casa di Wanda". Attendiamo l'ultima soundtrack del Maestro Abeni – quella del film horror *I tre volti del terrore* di Sergio Stivaletti – per un altro attento ascolto di questo interessante compositore. **MP**



Fabio Frizzi
Stiamo bene insieme
(2002)

Warner Chappell WCH-IT 163
27 brani – Durata: 47'34"



Lontano dalle mega-produzioni di fiction a cui la televisione nazionale ci ha recentemente abituati, *Stiamo bene insieme* di Vittorio Sindoni e Elisabetta Lodoli si presenta, sia come soggetto che come realizzazione, con un'impostazione volutamente più modesta, quasi documentaristica.

Le musiche di Fabio Frizzi si allineano a questa visione, puntando su un sound prettamente pop e su temi di semplice immediatezza e caratterizzazione delle situazioni.

Alla *title track* proposta da sax e chitarra, si susseguono numerosi ma brevi (la maggior parte non arriva ai due minuti) episodi strettamente legati a singoli momenti narrativi, con un paio di temi ricorrenti proposti con vari organici (con pianoforte e chitarra acustica quasi sempre protagonisti). E' forse questa discontinuità il punto debole di questo lavoro nel quale Frizzi riesce si ad incastonare qualche gemma ("La forza dei sentimenti", "La collina con gli ulivi" e generalmente laddove interviene l'orchestra da camera), in cui diventa quasi disturbante il continuo passaggio da suoni sintetici e campionamenti di varia qualità a strumenti reali, con relativa differenza di ripresa sonora (forse anche per problemi di *budget?*).

Ne risulta quindi una colonna sonora certamente efficace ed aderente agli eventi nella sua collocazione televisiva, ma un po' frammentata all'ascolto separato dalle immagini. **PR**



Noi le risuoniamo così...



La scelta della musica in *OutRun*

Vent'anni e non sentirli. I must sonori dell'epoca a 8 bit ritornano più belli di prima!

di Andrea Chirichelli

Chiedete a un ex frequentatore di sale giochi che abbia almeno una trentina d'anni qual è il pezzo musicale che ricorda con maggiore nostalgia. Sicuramente vi risponderà "Magical Sound Shower", colonna portante della soundtrack di *Out Run* (opera somma di Hiroshi Kawaguchi; avremo di che parlarne nei mesi a venire...).

Ponete la stessa domanda a un possessore di Commodore 64: il ballottaggio sarà tra la colonna sonora di *Hawkeye* e quella di *Turrican*. Citategli Ben Dalglish, Rob Hubbard, Chris Huelsbeck, Martin Galway, David Whittaker e Jeroen Tel e probabilmente si scioglierà in lacrime.

La scena ludico-musicale degli anni '80 è sicuramente la più importante della storia dei videogiochi. A quei tempi, i titoli di maggior successo delle software house erano opera di team di due o tre persone, o addirittura "parti" di un solo cervello. Nessuna produzione multimilionaria o budget astronomici a disposizione: solo fantasia, capacità e talento da vendere. Del resto, la limitatissima potenza dell'hardware dei computer e delle console dell'epoca non permetteva certo la composizione di partiture polifoniche o particolarmente complesse; tuttavia, tutti coloro che hanno a che fare con i videogiochi, sanno che fu allora che vennero creati brani storici che, a distanza di vent'anni, vivono ancora nei lettori

portatili di CD e mp3, in versioni... un po' particolari.

Anni '80: l'epoca "di plastica". La musica commerciale dei Duran Duran, degli Europe e di Dan Harrow (giusto per restare in Italia) invade discoteche, bar e classifiche. Hip hop, funky e rap sono semi-sconosciuti e i sintetizzatori la fanno da padrone. Gli artisti più "in", come Peter Gabriel, per mostrare in modo tangibile il loro essere un passo avanti in fatto di sperimentazione visiva e musicale, piazzano computers Apple e Commodore nei propri video; nel 1984, l'America del Superbowl si



La Copertina di *Last Ninja 3*

ferma ad ammirare attonita e stranita la pubblicità più famosa della storia, i sessanta secondi che Ridley Scott dedica al Mackintosh con la sua personalissima interpretazione del Grande Fratello di orwelliana memoria. In questo clima di fermento, giovani e spregiudicati autori sfruttano un piccolo chip che, installato da Commodore nella macchina che va a sostituire il mitico VIC 20, rende possibile l'inserimento di contributi musicali nei giochi.

Il processore si chiama Sid, il computer che lo ospitava, Commodore 64. La leggenda ha inizio.

Quanti brani storici, fedeli compagni di titoli dalla grande giocabilità e forieri di un divertimento assoluto e spensierato ci siamo portati dietro da allora? Decine, centinaia, impossibile farne anche un elenco sommario: possiamo limitarci a ricordare in ordine rigorosamente sparso, il killbillionario e orientaleggiante accompagnamento di *International Karate Plus*, di Rob Hubbard, l'epico e tambureggiante tema di *Hysteria*, di Fred Gray, l'ipnotica armonia di *Arkanoid*, summa del genio di Ben Dalglish, il suadente incedere di *The Last Ninja* di Antony Lees e si potrebbe davvero continuare ad infinitum...

Fin qui la retrospettiva ludico-musicale... ma i fremiti creativi di allora hanno trovato libero sfogo nella madre di tutte le reti, nel grande



David Whittaker, Chris Huelsbeck, Rob Hubbard e Martin Galway

fratello, nella tela in cui tutti i progetti vanno, prima o poi, a impigliarsi: Internet. Negli ultimi anni, infatti, sono spuntati come funghi (o "piovuti come nespole"... Biscardi docet) numerosi siti, all'interno dei quali hanno trovato spazio e banda versioni remixate di svariati brani dell'epoca commodoriana, e non solo, suonate da band improvvisate, fanatici della musica elettronica, sperimentatori, formazioni e solisti con il pallino della techno. Spesso di origine nordica o anglosassone, questi musicisti hanno rinverdito il fascino delle partiture ludiche del passato che, ancor oggi, dimostrano chiaramente di non avere nulla da invidiare, specie dopo questo lifting, alle produzioni che i Coccoluto o i Fargetta della situazione sparano a mille decibel nei locali più trendy del paese.

Chiaramente, la natura di queste contaminazioni ha in parte stravolto il senso musicale che l'autore aveva conferito al brano originale. Può così accadere che pezzi melodici e armoniosi vengano rimpiazzati da remix a mille battiti al minuto o, al contrario, che momenti musicali caratterizzati da tensione e suspense (specie i pezzi che accompagnano gli approcci al classico boss di fine livello), vengano adagiati su uno strato di melassa eterea, senza tempo e senza ritmo, trasformandosi da hard rock ad ambient music, senza soluzione di continuità.

A prescindere dal valore assoluto di queste atipiche re-interpretazioni, si può tranquillamente affermare che i pezzi migliori di allora rimangono i pezzi migliori di oggi: *Hawkeye* e *Turrican*, pietre miliari del passato,

possono contare decine e decine di nuove letture ed interpretazioni. Particolarmente entusiasmante è il lavoro svolto sul pezzo di Huelsbeck da parte dei Soundwavers, che nascondono il frenetico ritmo originale in una nebbia lounge, e degli Os2, che, variando i toni della parte centrale del pezzo, propongono una versione new age con richiami alla musica ambient, che immerge l'ascoltatore in un'atmosfera rarefatta e magica e, cosa più importante, permette di far apprezzare questo brano anche a chi non ha mai impugnato un joystick.

Spesso, le partiture per videogiochi sono legate troppo intimamente all'azione di gioco, al momento saliente della storia, a un personaggio o a un'ambientazione particolari e ben definiti. Il grande pregio di queste re-interpretazioni consiste proprio nel permettere l'accessibilità di questi brani a un pubblico più vasto ed eterogeneo e l'interruzione drastica del naturale processo di invecchiamento del pezzo stesso. Qualcuno direbbe che le colonne sonore d'epoca "fanno il tagliando"; noi più prosaicamente affermiamo che si mettono al passo coi tempi. Non solo musicali.

La pratica del remix permette di riscoprire partiture eccezionali, ma misconosciute in quanto legate a titoli poco famosi: un caso emblematico è quello della soundtrack di *Hollywood Poker Pro*. Sviluppato per Amiga nel 1987 dalla tedesca Re-line, il gioco altro non era che un classico poker con modelle in pose osé. Niente di particolare insomma, se non fosse

per la colonna sonora di (ancora lui!) Chris Huelsbeck, assolutamente fuori parametro, che la rinfrescata "digitale" datale da Fabian Del Priore ha reso assolutamente indimenticabile. Lo stesso discorso si potrebbe applicare a *Comic Bakery*, gioco pressoché sconosciuto ma la cui soundtrack, originariamente opera di Martin Galway, ha avuto un successo inaspettato nella nuova versione dei Press Play On Tape, uno dei gruppi più attivi nello scenario web/remix.

Infine, chiaramente, ci sono i casi limite: e come non definire tale il "Bubble Bobble Orchestra Remix", opera di un gruppo di esagitati fan del capolavoro *Taito* che hanno riproposto la magnetica soundtrack di accompagnamento in una versione dominata da ottoni, piatti e tamburi, neanche fossimo a una sagra paesana? Follie di appassionati, certo, ma che tradiscono l'animo semplice e il grande spessore musicale di questi pezzi. Considerato che questi remix sono offerti gratuitamente sulla rete, sarebbe veramente folle non approfittarne. Parafrasando Arbore alle prese con una "bionda" spumeggiante: scaricate gente, scaricate...



risorse web

I cinque siti top per ascoltare, ricordare ed apprezzare...

<http://remix.kwed.org>

<http://www.c64audio.com>

<http://remix64.phatsites.de>

<http://www.ocremix.org>

<http://www.vgmusic.com>



TREMORS

di Gianni Bergamino

Tremors è una di quelle piacevoli sorprese che a volte riserva il cinema di serie B. Pellicole che si vanno a vedere per mera curiosità, senza alcuna aspettativa, e che invece si rivelano divertenti e ricreative. Una sceneggiatura intelligente e frizzante, una recitazione sufficientemente ironica, effetti speciali pre-digitali convincenti: tutto concorre al successo di un racconto che trae energia proprio dalla sua brutale semplicità.

Il regista Underwood ci porta in una valle del Nevada quasi disabitata, dove hanno preso a scorrazzare ingombranti e pericolosi visitatori sotterranei: giganteschi esseri vermiformi, di origine sconosciuta, che corrono sottoterra e divorano le persone affermandole dal basso. I loro spostamenti provocano le scosse telluriche che giustificano il titolo. Ogni riferimento a *Lo Squalo* di Spielberg potrebbe non essere del tutto casuale.

Il compositore accreditato per le musiche è Ernest Troost, poco noto autore di cinema televisivo, che per *Tremors* ha imbastito una partitura di assoluto disimpegno, dominata da escursioni nel country sinfonico (quello sentito ad esempio nel *Missouri* di John Williams), con qualche sfilacciato brano d'azione degno di un modesto serial poliziesco. Per

chi avesse dei dubbi in proposito, la Intrada ha prodotto un'edizione promozionale delle musiche di Troost. Anche la produzione ha ritenuto in gran parte inadatto il lavoro di Troost, soprattutto per la seconda metà della vicenda, in cui la drammaticità degli eventi avrebbe richiesto ben maggior serietà, pena il rischio di trasformare il film in una baracconata.

A questo punto entra in scena Robert Folk. Compositore molto promettente nei primi anni '90, la sua poetica sinfonica, ricca, dettagliata, energica, aveva autorizzato aspettative rimaste purtroppo deluse, non tanto per la sua mancanza di mestiere, quanto per le mutate sensibilità del mercato cinemusicale, sempre meno interessato ai musicisti artigiani. Il nome di Folk non compare nei titoli del film: una clausola del contratto di Troost assicurava a quest'ultimo di essere il solo compositore accreditato.

Eppure il lavoro aggiuntivo di Folk è di ben altro livello, rispetto al lavoro di Troost, non fosse altro per l'aderenza alle esigenze del racconto: la presenza di dialoghi estremamente ironici imponeva un bilanciamento sul piano musicale. Per non spezzare questo delicato equilibrio, la partitura doveva decisamente puntare sui regi-

stri drammatici ed emozionali.

In un'intervista rilasciata a Randall D. Larson (in "Soundtrack!", settembre 1997), Folk stesso spiega: "*Tremors* è una grande partitura orchestrale, ricca di dettagli. Non è esattamente uno score basato su "temi", ma su "motivi", quella specie di minuscoli collegamenti sonori che aderiscono a determinati elementi della storia. Ad esempio, c'è una sorta di segnale elettronico che caratterizza i mostri, quando le creature vermiformi stanno per apparire. È un modo di dar loro personalità".

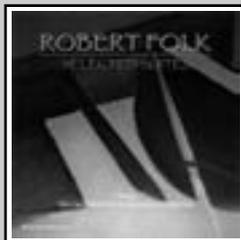
La padronanza del ritmo, della fusione tra i vari settori dell'orchestra permettono a Folk di creare pagine dalla struttura incalzante e complessa, con lunghi passaggi d'azione e un continuo senso di affanno. Le digressioni nell'atonalismo non sembrano scappatoie, ma espedienti perfettamente dominati per inculcare dinamismo alle scene del film.

Oltre a quanto si ascolta nella parte finale della pellicola, la musica "fantasma" di Robert Folk è in parte preservata in un doppio CD promozionale intitolato *Robert Folk - Selected Suites*, dove vengono raccolti anche altri apprezzabili esempi dell'arte di questo sfortunato autore.

Un gioiello per collezionisti, ormai.



Ernest Troost
Tremors (id. - 1989)
Intrada promo ETCD 1000
13 brani - Durata: 50'51"
(contiene 4 brani da "Bloodrush")



Robert Folk
Tremors (id. - 1989)
Knightsbridge promo RF2001
Cd1 - 10 brani - Durata: 77'08"
Suite da "Tremors": 18'26"





Ingredienti per realizzare una soundtrack efficace a supporto di un sicuro blockbuster: prendere un autore molto noto e fargli fare una partitura classica, non troppo innovativa, che ricordi in maniera chiara i suoi lavori precedenti... magari... sì, Danny Elfman; del resto ha realizzato anche le partiture di due *Batman*, quindi coi fumetti ha già dimostrato di andarci a nozze. Fatto? Bene, ora prendiamo una dozzina di brani pop che più pop non si può, magari anche di qualche gruppo *trendy*, così entriamo anche in classifica, e aggiungiamo un po' di sano metal che va tanto bene per le scene col cattivo di turno e in quelle di azione... Fatto? Bene, signore e signori, il CD è pronto e il film pure. Scherzi

Prosegue il ridimensionamento 'umano' a cui Danny Elfman sta progressivamente sottoponendo la propria cifra stilistica: una normalizzazione melodica del suo tipico approccio larger-than-life che già nelle prove più recenti (*The Family Man*, *Big Fish*) ha dato i suoi frutti più riconoscibili. Tutto sommato, però, ancora acerbi. Così anche nell'atteso score per *Spider Man 2*, il ricercato 'nuovo romanticismo' dell'autore texano evidenzia una fragilità autoriale e una scrittura ancora embrionale che non solleva i brani di maggior raccoglimento, come "Aunt May Packs" e "A Phone Call/The Wrong Kiss/Peter's Birthday", dal rango di diligenti esercizi di *americana scoring*. La partitura convince maggiormente nella riesumazione del vigoroso main theme assegnato al protagonista ("Spider Man 2 Main Titles", "He's Back!"), ma senza dubbio a meritare la parte del leone sono le pagine per il villain di turno Doc Ock ("Angry Arms /

Continua con splendidi risultati la collaborazione di Marco Beltrami con il regista Guillermo del Toro. Visto il livello delle partiture precedenti (*Mimic* e *Blade II*) si direbbe che Beltrami trovi particolarmente congeniale dedicarsi alle pellicole orrorifiche del regista messicano. Lo stile ben collaudato e inconfondibile del giovane musicista, perfettamente bilanciato tra classico e moderno, tra sinfonico ed elettronico, nel caso di *Hellboy* viene fatto propendere decisamente sul versante orchestrale e persino corale, cosa che farà contenti i fautori della predominanza sinfonica. Per fortuna l'autore non rinuncia ad una garbata presenza di suoni contemporanei, usa spesso chitarre elettriche, percussioni, sintetizzatori. La miscela è ben misurata, il risultato finale permette a Beltrami di proseguire un cammino espressivo tutto personale, una graffiatura autoriale sempre più rara in molti altri musicisti. L'opera è dominata, ma non inflazionata, dall'arci-

Scrivere musica sinfonica per un piccolo e chiososo film di fantascienza epica, dove si può dar libero sfogo al proprio impeto creativo, senza limiti e imposizioni, è una ghiotta occasione che Morgan e Stromberg, da anni prolifici restauratori di colonne sonore storiche per conto della Marco Polo, non si sono lasciati sfuggire. Sul podio dell'orchestra sinfonica di Mosca i due autori rendono un entusiastico omaggio soprattutto ai grandi compositori della Golden Age di Hollywood, con il beneplacito del regista che ha volutamente ricercato - per il suo modesto prodotto ispirato alle guerre stellari di Heinlein e alla prima trasposizione di Verhoeven - atmosfere da cinema bellico classico. Non sorprende dunque che ci siano echi frequenti di Herrmann, Waxman, Steiner

a parte, non si può certo dire che la colonna sonora di *Spider-Man 2* (360 milioni di dollari incassati in due mesi negli USA) brilli per originalità; anzi, data la presenza debordante di gruppi e cantanti più o meno famosi (Train, Maroon 5), alla parte musicale di Elfman è lasciato pochissimo spazio rendendo il CD più simile ad una compilation estiva che ad una soundtrack di accompagnamento. Nel novero dei brani "dedicati", spiccano l'evocativa "Hold On" dei Jet e la tambureggiante "Give It Up" dei Midtown, mentre senza infamia e senza lode sono i due pezzi orchestrali di Elfman, le suite "Spiderman" e "Doc Ock", che ricalcano le produzioni più famose ed ispirate dell'onnipresente autore. **ACh**

Rebuilding", "The Bank / Saving May"). Ancora una volta ispirato dai personaggi discriminati (e chiaramente influenzato dall'incipit cadenzato del protestato *Tom Courtain* di Herrmann), è in questi segmenti che il giullare della musica da film recupera il distintivo barocchismo estetico, mentre la prolissità d'orchestrazione torna ad animare le notevoli sezioni action. Tra queste, sfavillante "Train/Appreciation", presentata nella versione originale ancora svincolata dalle successive alterazioni operate da Christopher Young per il final cut. Una saggia scelta della Columbia, cui non si può però perdonare l'inclusione della canzone "Raindrops Keep Fallin' On My Head", brano che certo avrebbe trovato miglior collocazione nel song album, barattato magari con le due suite elfmaniane finite in quest'ultima compilation. Assente, come prevedibile, anche l'altro intervento addizionale di John Debney per l'iniziale "Special Delivery". **GT**

gno e incisivo tema di *Hellboy* ("Meet Hellboy", "Main Title"), perfetta etichetta sonora per il demoniaco supereroe interpretato da Ron Perlman. La melodia ricorda vagamente quelle di *Wartlock* e *The Shadow*: è noto che Beltrami è stato allievo di Jerry Goldsmith, anche se mai come in questo caso aveva lasciato trasparire influenze così marcate della musica del maestro. Si ascolti ad esempio la frenetica scorbonda dei sintetizzatori in "Alley Fight". Beltrami smuove le cupe e uniformi atmosfere post-moderne che hanno caratterizzato le sue opere precedenti con una lodevole varietà di registri emozionali. Nel disco della Varèse si ascoltano momenti di grande lirismo ("Liz Sherman", l'emozionante "Father's Funeral"), molti episodi d'azione ("Nazis") e persino un brano per soprano e tenore in perfetto stile wagneriano ("Kroenen's Lied"). Un appuntamento importante, di grande fascino e di prepotente personalità. **GB**

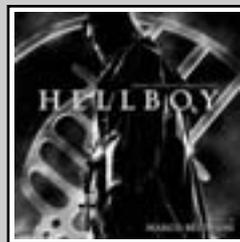
e Tiomkin più che non di Poledouris, le cui musiche riappaiono solo in brevi accordi iniziali e finali. La foga di Morgan e Stromberg è vulcanica e inarrestabile. Scorbonda orchestrale, qualche escursione in un dosato ed efficace atonalismo, dramma e pathos in quantità trapelano da una partitura tanto divertente quanto a volte ingenuamente strabordante. A parte alcuni brani d'azione un po' troppo ruvidi e confusi e un banale ritornello marziale che non dispiacerebbe a Zimmer, si resta sedotti dalla grandiosità pugnace e dalle trovate sinfoniche profuse con tanta generosità, che si fanno interessanti soprattutto nelle fasi conclusive dell'opera. Non c'è molta originalità, ma un'encomiabile passione per la grande tradizione della musica da film sinfonica. **GB**



AAVV - Spider-Man 2
(id - 2004) Columbia / Sony Music 517367-2
15 brani (13 canzoni + 2 suites) - Dur. 63'59"



Danny Elfman
Spider-Man 2 (id - 2004)
Columbia / Sony Music Soundtrax
CK92842
15 brani - Durata: 48'03"



Marco Beltrami
Hellboy (id - 2004)
Varèse Sarabande VSD-6562
20 brani - Durata: 45'06"



J.W. Morgan, W.T. Stromberg
Starship Troopers 2
(*Starship Troopers 2: Gli eroi della federazione* - 2004)
Varèse Sarabande 302 066 581 2
38 brani - Durata: 72'29"





Brian Tyler

Godsend (id - 2004)

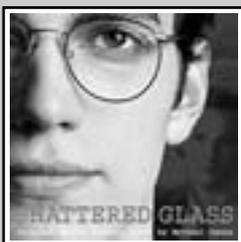
Varèse Sarabande 302 066 563 2

30 brani - Durata: 67'25"



Brian Tyler è un enigma, uno di quelli allarmanti. Non si comprende quale sia la ragione dei molti consensi che continua a raccogliere la sua prolifica produzione. L'ascolto dei suoi lavori denota soprattutto una complessiva mediocrità, tanto nelle singole partiture, quanto nel metodo stesso di approccio, privo di carattere e di diversificazioni. D'accordo, dopo il rumoroso ed amorfo innesto sinfonico operato su *Timeline*, la musica di *Godsend* offre qualche ragione di apprezzamento in più. Le basi melodiche continuano ad essere di sconfortante banalità, sebbene il tema di "Adam", il bimbo clonato al centro della trama, una melodia che ha stimolato in qualcuno inappropriati confronti con il Bernstein di *Il buio oltre la siepe*, risulti abbastanza conturbante e malin-

conico. I lunghi episodi, per quanto eseguiti da un imponente impianto sinfonico, risuonano spesso come musica elettronica (gli unisoni all'inizio di "Regression", gli interminabili accordi di "Funeral"). Ma quel che è peggio, si coglie l'ennesimo *patchwork* di autorevoli scopiazzature: le dissonanze di Goldenthal, le voci soliste di Chris Young, le malinconie dello Shore di Cronenberg, persino le percussioni del giovane Martinez di *Solaris*. La fonte principale è senza dubbio Newton Howard (piano-forte, archi in acuto, clangori come ne *Il sesto senso*, batterie elettroniche come in *Unbreakable*). In definitiva, la domanda sorge spontanea: perché tributare tanto interesse all'ennesimo, astuto e scialbo assemblatore di idee altrui? **GB**



Mychael Danna

Shattered Glass

(inedito - 2003)

Thrive 907162

13 brani - Durata: 23'21"



Nell'inedito dramma psicologico *Shattered Glass* il giovane Hayden Christensen, meglio noto ai devoti di *Guerre Stellari* come Anakin Skywalker, interpreta il ruolo di Stephen Glass, giornalista divenuto famoso per i suoi scoop assolutamente falsi. Nelle note al CD della colonna sonora l'esordiente regista Billy Ray confessa il timore di non riuscire a trasmettere al pur versatile compositore Mychael Danna (*Ragazze interrotte*, *8 mm*) la sua percezione della partitura ideale per il film, una pellicola "quasi impossibile da catturare in termini musicali". Il regista ha le idee chiare: una partitura sinfonica per grande orchestra sovrasterebbe le sottigliezze intimistiche dei dialoghi; un approccio non convenzionale fornirebbe una distrazione dai rarefatti umori psicologici del racconto. Danna, autore tra i

più intelligenti ed ispirati degli ultimi anni, riesce ad intuire l'animo profondo del racconto e, superando le paure del regista, trova la giusta ispirazione. Su un percorso non lontano da quello preferito da Thomas Newman, ma con un'eleganza delicata e pensierosa tutta sua, il compositore imbastisce un commento musicale fragile e trasparente. Il culante motivo conduttore, quasi sempre proposto da strumenti solisti (piano, xilofono, sintetizzatore), solo raramente sparso nel suono avvolgente e romantico dell'orchestra diretta da Nicholas Dodd, a metà strada tra il lirismo di Elmer Bernstein e l'irruenza ritmica di Danny Elfman, cattura a meraviglia l'intimo spirito della pellicola. Unica pecca: l'assurda brevità del lavoro, che con la sua brusca conclusione lascia una sensazione di insoddisfatta incompletezza. **GB**



Artisti Vari

Ladykillers (id. - 2004)

Dmz/Columbia/Sony Music 516469-2

18 canzoni - Durata: 61'48"



Musica sacra e gospel folcloristico: ecco i due ingredienti principali dell'ultima fatica dei Coen, forse meno brillante delle precedenti ma sempre capace di pungere e stupire lo spettatore.

La colonna sonora aderisce perfettamente alle sequenze del film e scorre piacevolmente per oltre un'ora, come il fiume protagonista e testimone delle allucinanti vicissitudini del quintetto di insoliti ignoti, capeggiati da un Tom Hanks in gran forma contro l'altrettanto titanica Irma Hall. I Soul Stirres e Nappy Roots dominano la scena della soundtrack con tre brani - compreso quello che apre il film diventandone così simbolo ed emblema - che immergono l'ascoltatore

nelle atmosfere ciniche, beffarde e canzonatorie, ordite dal diabolico duo di registi. Eccellenti le performance dell'Abbott Kinney Lighthouse Choir che cantano della Provvidenza, così vicina ai cuori degli ascoltatori e dei personaggi che popolano il Sud degli Stati Uniti, e così lontana dalle sorti dei protagonisti del film, tutti destinati a una triste ed inevitabile fine.

Tra gospel e hip-hop (o "hippity-hoppity", come lo chiama con disprezzo Mrs Munson), la colonna sonora di *Ladykillers* si attesta tra le migliori dell'anno e sicuramente la più capace di rappresentare lo spirito sardonico e grottesco del film di cui è accompagnamento. **ACH**



Christopher Gordon

Salem's Lot (id - 2004)

Varèse Sarabande 302 066 586 2

17 brani - Durata: 63'06"



L'australiano Gordon dipinge un oscuro e pauroso paesaggio musicale come sfondo alla seconda trasposizione televisiva del romanzo horror di Stephen King, **Le notti di Salem**. I brani aspri, spesso solenni ("Barlow"), evocano riti dimenticati, paure antiche, immagini notturne e spaventose. Un disco impregnato di desolazione e angoscia, con una scrittura senza speranza, tenebrosa e difficile, che lascia scossi come un brutto sogno.

L'orchestra sinfonica, arricchita da interventi del coro che alterna canti gregoriani a canti semplicemente folli, sospinge l'animo in direzioni imprevedibili, si allontana spesso dai sentieri, peraltro non particolarmente rassicuranti, di una tonalità tetra e decadente. Uno dei temi principali del pianoforte ("Jerusalem's Lot") evoca quello di *Images*

di Williams. Proprio come in quell'opera del '75 ci sono frequenti escursioni in un atonalismo sperimentale e colto ("Mark Ryerson"), ben diverso dalla solita comoda scappatoia per incollare senza troppi problemi musiche e montaggio.

L'autore, con l'aiuto dei tormentati vocalizzi scritti ed interpretati da Lisa Gerrard (*Il gladiatore*), racconta benissimo la progressiva invasione di un quieto paese del Maine e la sanguinaria danza di morte inscenata dal vampiro Barlow.

Fremebondi inseguimenti ("In the Woods"), corse contro il tempo prima che il sole tramonti ("In the Cellar"), la corruzione fisica e psichica degli impotenti protagonisti ("Converting the Priest"), la tragedia finale ("Salem's Lot Theme"). Un'opera destabilizzante, insolita. Ottima. **GB**



C'è una forza, nei lungometraggi di Marco Ponti. E' l'ironia, plasticamente incarnata dai tratti dei personaggi del bravo Libero De Rienzo. E' il continuo scontro e ribaltamento degli elementi di una dicotomia buono / cattivo, necessario / superfluo, reale / irreal, che genera l'inversione ironica del mondo suburbano in cui il regista immerge le vite degli apparentemente rassegnati personaggi.

E la musica è qui un velo apparente di questa dissimulazione, un polo freddo di un mondo grigio che maschera e cela la realtà del calore e dei sentimenti dei protagonisti. I suoni sono quindi per lo più spigolosi, elettronici, rigidi, sintetici, ma è negli echi suadenti di una voce (Samuel dei Subsonica), nella rotondità di una *sine wave* del synth, negli arpeggi della chitarra, che si intravedono

l'umanità, la speranza, l'amore – dopo tutto. Per i Motel Connection formati da Samuel, Pierfunk e Dj Pisti, si tratta del secondo lavoro per il regista Ponti e dopo il successo di "Santa Maradona" confermano brio, intelligenza e originalità, grazie anche agli appoggi 'esterni' provenienti da Afterhours, Verdena e dagli stessi Subsonica.

La colonna, poi, offre un secondo CD, ad integrazione: una compilation di brani (alcuni frammenti dei quali compaiono nella colonna del film) che gettano uno sguardo sul panorama sonoro sotterraneo torinese, su realtà musicali più o meno conosciute, più o meno alternative.

Nota: nel CD è presente una *ghost track*: la numero 0. Bisogna selezionare la prima traccia e andare indietro, per scovarla... FC



Motel Connection
A/R Andata + Ritorno
(2004)
Mescal MES 515223 2
CD 1 'A' 11 brani – Durata: 55'55"
CD 2 'R' 19 brani – Durata: 76'03"



Maurizio Abeni, compositore di talento, si è spesso ritrovato a scrivere la colonna sonora di film che non meritavano i suoi innegabili sforzi. E' il caso di questo *Vaniglia e cioccolato*, pasticcio sconclusionato di Ciro Ippolito, interpretato (!) da Maria Grazia Cucinotta e Joaquin Cortès.

La partitura scritta, orchestrata e diretta da Abeni alla testa della Czech National Symphony Orchestra è un lavoro di solido mestiere, incentrato su un tema principale di solare cantabilità ("Vaniglia e cioccolato") - memore delle pagine romantiche tipiche dei melodrammi americani degli anni Cinquanta -, declinato in ogni possibile arrangiamento ("Le lettere", "Tenerezza", "Notturmo") e infine riassaporato in una versione alternativa per armonica

e pianoforte nell'ultima traccia del disco.

La strumentazione è tersa e trasparente e concede ampio spazio agli interventi solistici del pianoforte ("Incontro sotto la pioggia"), suonato dallo stesso compositore, della chitarra di Maurizio Pica ("Le parole più belle", "Confidenze sotto le stelle") e dell'armonica di Giuseppe Milici ("Il primo appuntamento").

Il tono della composizione è mesto e malinconico (da segnalare in "Ricordo della nonna" e, soprattutto, in "Lacrime di Chopin" un'abile parafrasi di un celebre *Preludio* del compositore polacco), ma non mancano parentesi giocose ("Giochi di bambina", "Il primo appuntamento"), bizzarre escursioni pop elettroniche ("Fotomodelle") e vivaci digressioni spagnoleggianti ("Olé"). AC



Maurizio Abeni
Vaniglia e cioccolato
(2004)
Warner 5050467-2732-2-1
25 brani - Durata: 51'16"

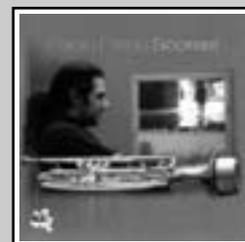


La sensibilità poliedrica del jazzista italiano Paolo Fresu marca due colonne musicali che la Camj offre in un unico CD di ottima fattura. I film cui il trombettista e compositore sardo si applica sono d'argomento e tono differenti: c'è il cinema d'impegno civile di *Ilaria Alpi - Il più crudele dei giorni* - e il 'bildungsroman' intimista de *L'isola*. Per il primo, Fresu sceglie un ensemble numeroso che comprende fra l'altro un quartetto d'archi e il chitarrista vietnamita Nguyễn Lê; nel secondo, ad affiancarlo c'è il solo Dhafer Youssef (voce e oud).

La freschezza espressiva di questo lavoro ha origine meno nel campo del virtuosismo e dell'improvvisazione che si ritengono territori elettivi del jazz, che nella variazione vigile di solide strutture. L'elemento distintivo del discorso musicale di Fresu è certamente

l'inconfondibile timbro di sordina sempre stagiato sullo sfondo di tessiture coloratissime ("...del viaggio" da *Ilaria Alpi*) o disadornate (il "Tema aperto" - Take 1 da *L'isola*); come pure spicca il dialogo della tromba con la chitarra elettrica, negli episodi più davisiani ("Requiem - Take 1"), mentre costante è l'apporto di un'esuberante sezione ritmica, efficace nel favorire l'esposizione di un tema cantabile ("Notti a Mogadiscio").

Per il resto, Paolo Fresu dispiega in questa sede un repertorio ampio, che si giova tanto del suo caratteristico, riflessivo 'girare intorno a una nota' (si ascolti il blues "Tema incompleto"), quanto dell'abbraccio disinvolto ad ambienti sonori differenti dal jazz inteso in senso stretto, come in "Tema dominante", in cui si affacciano echi di Garbarek/Towner. Luca Bandirali



Paolo Fresu
Scores! (2003)
CAMJ 7758-2
26 brani - Durata: 67'13"



Ecco il polittico Guerra-Salvadori-Bulgarian Symphony Orchestra all'opera per realizzare un prodotto interessante, quando anche particolarmente ricco di citazioni che vanno dallo stesso compositore (spunti armonici presenti anche nella *Finestra di fronte*) a Thomas Newman (*Tutto è cambiato*), rivelando una confezione di tutto rispetto, ma dai materiali non particolarmente innovativi. La sensibilità dominante emerge dalla tematica del ricordo (malinconico - c'era da chiederselo? - e a tratti struggente) e il gioco dei flashback offre al pathos 'guerresco' la possibilità di manifestarsi a dosi massicci per segnare il ricordo di un passato, appunto, popolato di amori, sogni e ami-

cizie che non è e non sarà più. Il percorso musicale della colonna sonora si dipana fra il bel tema citato, fraseggi pervasi da un lirismo piuttosto accentuato e interventi più marcatamente *pop* (la buona "Changing"), in una commistione di generi e di suoni plasmata con abilità dal compositore. Una nota di perplessità emana dalla scelta delle interpreti femminili, in particolare di Brewski che, a nostro avviso, non appare completamente all'altezza della situazione. Nel complesso *Passato prossimo* si rivela una colonna sonora gradevole, ben orchestrata, che si fonda sulle strutture più canoniche di Andrea Guerra e che, in virtù proprio di questo, offre all'ascoltatore ottimi spunti melodici. FC



Andrea Guerra
Passato prossimo (2002)
GDM Music 3000311
14 brani - Durata: 35'12"





Jerry Goldsmith
Basic Instinct (id - 1992)
 Prometheus XPCD 154
 26 brani - Durata: 74'34"



Ad oltre dieci anni dalla sua prima uscita, la colonna sonora di *Basic Instinct*, grazie alla nuova edizione Prometheus con mezz'ora di brani inediti, torna ad imporre con prepotenza la sua avvolgente passionalità e ad evocare immagini di un malsano abbandono ai più torbidi e morbosi impulsi. Il *sound* ipnotico e carezzevole, il progredire cullante ed ossessivo dei temi sprofondano l'ascolto in un panorama quasi onirico, un ondivago fluire dei sensi che ben traducono in musica la trappola in cui scivola il voluttuoso protagonista del film, trasformato da cacciatore in preda grazie alla miscela di inganni e seduzione messi in atto da Catherine, ora ammaliante corrottrice, ora spietata assassina. In sintonia perfetta con le visioni estreme del regista Verhoeven,

Goldsmith padroneggia l'orchestrazione e l'evolvere del tessuto narrativo con una maestria assoluta. Dai territori densi di mistero della prima parte si sconfinano nella violenza inarrestabile e brutale dei molti epiloghi della vicenda. Gli episodi musicali inediti si inseriscono alla perfezione in mezzo alle pagine della prima edizione Varèse. Per nulla appesantito, l'ascolto globale risulta anzi un'esperienza di raro godimento, con il suono ripulito dalle numerose impurità d'incisione della precedente stampa. Se nonostante il consenso ottenuto la trama del film suscita ancora oggi giustificate riserve, la partitura di Goldsmith si conferma capolavoro indiscusso, raro esempio di sublime e perfetta sintonia artistica tra compositore e regista. Un punto fermo, irrinunciabile. **GB**



Basil Poledouris
Big Wednesday
 (Un mercoledì da leoni - 1978)
 Film Score Monthly Vol.7 No. 8
 33 brani - Durata: 78'29"



Un mercoledì da leoni è un *cult movie* amato da una generazione di spettatori e lo stesso si può dire del suo evocativo *score*. Nonostante l'ambientazione anni '60 e il *feel* generazionale, la colonna sonora del film di John Milius non è composta da una selezione di brani pop e rock - come nella maggior parte delle pellicole di questo genere - ma da una rigogliosa e imponente partitura sinfonica firmata dal bravo Basil Poledouris.

Il compositore restituisce così lo spesso mitico e "di frontiera" tanto caro al regista tratteggiando un ritratto impressionista ed elegiaco per l'Oceano e la forza della natura ("The South Swell/Main Title"). L'amicizia fra i tre protagonisti è invece commentata da un tema nostalgico ("Three Friends Theme"):

una mirabile creazione melodica spesso affidata al flauto solo, ma anche alle *slack key guitars* dei chitarristi hawaiani Keola e Kaponi Beamer ("Song of Three Friends"). La cifra epica e avventurosa di Milius e Poledouris culmina nelle pagine finali ("The Challenge/Big Wednesday Montage") che commentano il *big wednesday*, la grande gara di surf: un turbinio sinfonico acceso e appassionato, sottolineato da ottoni araldici. L'ottimo CD della FSM è la prima edizione ufficiale di questo leggendario *score* (che per anni è circolato solamente in vari *bootleg* clandestini di pessima qualità), arricchito inoltre da numerose *bonus tracks* e da un libretto ricchissimo di note e informazioni. **MC**

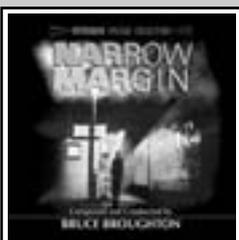


Barry Gray
Thunderbirds 2 (1965)
 Silva Screen/Carlton FILMCD 609
 27 brani - Durata: 60'05"



In concomitanza con l'uscita in homevideo del film *Thunderbirds* con Ben Kingsley e Bill Paxton come protagonisti e Hans Zimmer autore delle musiche, l'etichetta Silva Screen Records pubblica il secondo volume della colonna sonora per la famosa serie TV omonima del 1965 (replicata la scorsa stagione su Italia 1) interpretata da marionette anziché da attori in carne e ossa. Le musiche, composte e dirette da Barry Gray, noto per le soundtracks di *Spazio 1999*, *Captain Scarlet* (entrambe già pubblicate dalla casa discografica inglese) e *UFO*, spaziano fra sonorità eroiche ("Main Titles", il famoso tema principale, ripreso anche da Zimmer nel film *live action*), melodie parigine ("Penelope in France"), sinuosi brani jazzistici ("Spoke City Jazz"), lounge manciniano ("Easy Listening Radio Music"), brillanti e ariosi temi

d'amore alla Max Steiner ("Drama on the South East Asia Pass"), spagnoleschi assoli di chitarra ("The Noon Day Sun"), motivi gershwiniani ("New York City"), canzoni simil-bondiane anni '60 ("Dangerous Game") e marce pop ("Century 21 March"). Un disco ottimamente rimasterizzato dai nastri originali, che sembra inciso ai giorni nostri, con un libretto accompagnatorio ricco di curiosità e foto sulla realizzazione dei telefilm e le sessioni di registrazione delle musiche, più la seconda parte della biografia del Maestro Gray, dato che la prima e la terza le trovate rispettivamente nel primo volume di *Thunderbirds* e nel CD di *Spazio 1999*. Una musica ricca di spunti tematici originali che rende ogni brano una perla sonora! Chiude il disco una gustosa *bonus track*: il tema originale non usato per i titoli di coda, "Flying High". **MP**



Bruce Broughton
Narrow Margin
 (Rischio totale - 1990)
 Intrada Special Collection Volume 14
 28 brani - Durata: 61'29"



La colonna sonora del thriller di Peter Hyams *Rischio totale*, con Gene Hackman ed Anne Archer, rispettivamente guardia del corpo e super testimone di mafia braccati da pericolosi killer, rappresenta quasi una reliquia del passato, anche se vecchia di soli 14 anni. È un'opera che documenta un metodo di lavoro artigianale, ricercato, puntato alla timbrica inedita, alla cesellatura dei suoni e delle suggestioni armoniche, di abilissime filigrane ritmiche, destinato a scomparire quasi del tutto nel corso degli anni '90. La partitura di Broughton è un capolavoro di precisione dinamica e ha un modello incontestabile nell'arte di Jerry Goldsmith: l'irrisolta melodia centrale (quattro note esitanti, solo raramente sviluppate in un fraseggio più ampio) riecheggia uno dei temi di *QB VII*, ma soprattutto l'impianto ritmico sfrena-

to, dissonante, affannoso, incredibilmente perfetto, è quello di capolavori come *Capricorn One* o *Cassandra Crossing*. Tuttavia l'impronta personale di Broughton è ben presente: lo prova la predominanza dei fiati, condotti nei settori ultrabassi del suono, pennellando di tenebrosi chiaroscuri le pagine tese e paurose dello *score*. La pubblicazione di questo gioiello finora inedito nella collana a tiratura limitata dell'*Intrada* è decisamente lodevole. Il recupero ha fortunatamente coinvolto l'intera partitura, anche molte sequenze d'azione scartate nella versione finale del film: il disco si chiude infatti con una decina di brani alternativi. Nota curiosa: l'atmosfera di questo lavoro è stata spudoratamente ripresa (e banalizzata) da John Debney per una delle pellicole successive dello stesso Peter Hyams, *Relic*. **GB**



Il conte di Essex (The Private Lives of Elisabeth and Essex, 1939) è un piccolo gioiello di quel geniale artigiano del cinema, troppo spesso sottovalutato, che ha nome Michael Curtiz (*La leggenda di Robin Hood*, *Casablanca*).

Tra i molti pregi di questo fantasioso film storico – incentrato sui tormenti di Elisabetta I di Inghilterra, costretta a scegliere fra le ragioni del cuore e la Ragion di Stato – va annoverata certamente l'interpretazione virtuosistica di Bette Davis (purtroppo non bilanciata da un fiacco Errol Flynn, incapace di reggere il confronto con il prepotente carisma scenico dell'attrice), oltre che lo sgargiante technicolor della fotografia e – last but not least – l'appassionata colonna sono-

ra di Erich Wolfgang Korngold.

Questo disco raccoglie una più che esauriente scelta di brani tratti dalle registrazioni originali, dirette dallo stesso Korngold e raggruppate in cinque lunghe suite. Tra le molte pagine degne di menzione, in una partitura di densissima scrittura sinfonica, è d'obbligo citare il solenne "Main Title" (in stile *Pomp and Circumstance*), il breve "The Hunt", che pare l'incipit di un concerto per corno e orchestra, i dissonanti clangori orchestrali di "Ireland" e, sopra tutti, il voluttuoso ed incandescente Love Theme ("Love Scene", "Finale").

Proprio quest'ultima melodia sarà riutilizzata da Korngold nel terzo movimento della sua Sinfonia in Fa diesis, op. 40, monumentale epilogo della sua Arte. AC



Erich W. Korngold
The Private Lives of Elisabeth and Essex

(*Il conte di Essex* – 1939)

Membran International GmbH 221842-207

5 brani - Durata: 57'22"



La collaborazione tra il regista italo-americano Vincente Minnelli e il compositore ungherese Miklós Rózsa si esaurì nell'arco di soli tre film, ma produsse almeno due grandi capolavori: *Madame Bovary* (id., 1949) e *Brama di vivere* (Lust for Life, 1956).

Fra queste due pietre miliari della storia della musica da film, si colloca la colonna sonora di *Storia di tre amori* (The Story of Three Loves, 1953), film in tre episodi, ormai dimenticato, del quale Minnelli diresse il capitolo centrale.

Questa incisione propone ampi stralci delle registrazioni originali di questa splendida partitura: un gioiello misconosciuto di Rózsa, la cui musica si accende di particolare ispirazione proprio nelle pagine dedicate

all'episodio diretto da Minnelli. "Rome" e "The Garden" sono brani di intenso lirismo e trasparente orchestrazione, di evidente ascendenza impressionista. Il disco ospita anche una notevole quantità di estratti dalle celebri "Variazioni su un tema di Paganini" di Rachmaninov, composizione che costituisce lo spunto diegetico dal quale prende avvio la storia narrata nella prima parte del film.

La comprensibile mediocre qualità dell'incisione – vecchia di più di cinquant'anni – non può che compromettere il giudizio, altrimenti entusiastico, su una partitura che si aggiunge di diritto al novero dei molti capolavori di Rózsa in attesa di una riecucuzione che renda loro giustizia. AC



Miklós Rózsa
The Story of Three Loves

(*Storia di tre amori* – 1953)

Membran International GmbH 221844-207

25 brani - Durata: 56'33"



Il Cigno (The Swan, 1956) è una fiaba romantica e colorata targata MGM, ambientata in un imprecisato regno mitteleuropeo all'inizio del secolo scorso. Grace Kelly, al suo penultimo film prima di sposare Ranieri di Monaco, vi interpreta il profetico ruolo di una principessa che, destinata alle nozze con il cugino erede al trono (impersonato da Alec Guinness nel suo primo ingaggio hollywoodiano), deve rinunciare all'amore del suo fascino istitutore (Louis Jourdan). La colonna sonora di questo film tenue, ma godibile, venne affidata al professionismo di Bronislau Kaper, sotto la sapiente direzione d'orchestra del *Music Director* della Metro, Johnny Green. La partitura si apre con una citazione della Marcia di Rakoczy - resa celeberrima da compositori

quali Berlioz e Liszt, e qui utilizzata come leitmotiv per il personaggio interpretato da Guinness – per poi cedere il passo a un sonuoso valzer romantico: apparentemente un *love theme* per l'infelice legame sentimentale tra la Kelly e Jourdan ("Man in Love"), ma che infine si rivela il malinconico ritratto musicale della solitudine amorosa cui la principessa si avvia alla fine del film. Esempio, in tal senso, il trattamento orchestrale del tema nell'ultimo brano della partitura – "Take Me In & End Cast" – dominato dai mesti fraseggi del cello solo. Il disco della FSM si segnala per il nitore dell'incisione stereo, in grado di restituire tutti i dettagli orchestrali di una registrazione effettuata mezzo secolo fa, e – come d'abitudine – per un libretto esauriente e dotto. AC



Bronislau Kaper
The Swan (*Il cigno* – 1956)

FSM Vol. 7 No. 5

14 brani - Durata: 49'54"



La discografia di Alex North viene arricchita da una gemma preziosa della sua illustre carriera. *L'uomo venuto dal Cremlino*, pellicola seria e formale che narra l'ipotetica (per allora quasi fantascientifica) elezione del primo Papa russo (Anthony Quinn), è senza dubbio una delle partiture più ambiziose e complesse mai scritte dall'autore (di qualità superiore al film stesso) che per l'occasione rielaborò alcuni degli spunti e delle idee scritte in origine per lo score poi rifiutato di *2001: Odissea nello spazio*. Lo stile moderno, senza compromessi di North trova qui sfogo in un corpus imponente e monolitico ("Main Title", "Ceremony"), arricchito da influenze folcloristiche russe che dipingono le origini del protagonista ("Kiril's Release", "Kiril's Loneliness") e da una scrittura che non lesina scelte timbriche ed armoniche particolarmente audaci ("The Election",

"Solitary Pilgrimage", con un uso stravinskiano di legni e ottoni). A tutto ciò North somma una vena melodica 'leggera' ma comunque non banale (i due bellissimi scherzi "Rome" e "Adventure"). L'imponenza delle immense risorse messe in campo (North radunò la più grande orchestra mai utilizzata fino ad allora in un film, per un totale di 103 elementi) risulta molto efficace e utilizzata con sapienza, soprattutto nelle fastose pagine conclusive ("The Gathering", "Coronation"). L'ottima edizione curata da FSM presenta la versione integrale della partitura, più una notevole quantità di brani scartati, versioni alternative e pagine diegetiche, mentre il secondo disco è arricchito da *bonus tracks* tratte da *Base artica Zebra* di Michel Legrand e *Dove osano le aquile* di Ron Goodwin, completando così le edizioni pubblicate da FSM in precedenza. MC



Alex North
The Shoes of the Fisherman

(*L'uomo venuto dal Cremlino* – *Nei panni di Pietro*, 1968)

Film Score Monthly FSM Vol. 7 No. 6

CD1: 28 brani - Durata: 77'09"

CD2: 20 brani - Durata: 74'50" (contiene brani da *Ice Station Zebra* e *Where Eagles Dare*)





Carlo Crivelli

La Passion de Jeanne d'Arc

(La passione di Giovanna d'Arc - 1928)
Cinéfonia Records CFR 005



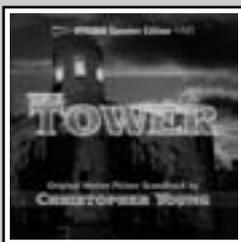
5 brani - Durata: 76'26"

Nel 1998, il regista Marco Bellocchio (*Il diavolo in corpo*, *Il principe di Homburg*) chiese al suo abituale collaboratore musicale, il compositore Carlo Crivelli, di scrivere una partitura che accompagnasse la proiezione al festival di Bellaria di *La passione di Giovanna d'Arc* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928), capolavoro del cinema muto di Carl Theodor Dreyer, interpretato da un'intensissima Renée Falconetti.

"Sinfonia Specchiante 3" è una composizione articolata in cinque lunghi movimenti - nel rispetto della scansione in cinque capitoli del film di Dreyer - scritta per un organico strumentale di dimensioni quasi cameristiche: violino solista, otto violini, tre viole, tre

violoncelli e due contrabbassi. Una sorta di *sinfonia concertante* in cui l'opposizione tra il solista e gli altri strumenti ad arco riproduce l'angosciato isolamento della pulzella d'Orléans, sottolineato da una regia giocata sull'uso insistito di primi e primissimi piani.

I solisti dell'Orchestra Città Aperta, sotto la direzione dello stesso Crivelli, eseguono magistralmente una musica di innegabile perizia compositiva (fra le pieghe della partitura è rinvenibile più di un riferimento ai Quartetti dell'ultimo Beethoven), quasi interamente dominata da una "furia atonale" impegnativa all'ascolto, ma di grande impatto drammatico e di notevole tensione emotiva. AC



Christopher Young

The Tower (inedito - 2002)

Intrada Signature Edition Vol. 1 - ISE1001

5 brani - Durata: 39'35"



Intrada inaugura la sua nuova collana a tiratura limitata, intitolata "Signature Edition", e recupera per il primo volume un piccolo lavoro intimista di un autore "di casa", Christopher Young, i cui titoli hanno stipato il catalogo dell'etichetta di Douglass Fake. *The Tower*, la pellicola da cui è tratta questa curiosa rarità, è un'opera indipendente (nelle note leggiamo che il DVD è acquistabile direttamente dal produttore), una romantica storia di fantasmi e di nostalgie d'infanzia, scritta e diretta da E. Gedeny Webb, nipote e abituale *editor* delle partiture di Young.

Il musicista di tanti horror movie, che non nasconde la sua simpatia per questo genere di pellicole, ha raggiunto di recente una meritata autorevolezza nell'universo hollywoodiano, è stato a un passo dall'Oscar, il suo nome appare sempre più spesso nei titoli di pellico-

le da box office. Ma sembra che la sua anima segreta, la sua ispirazione più autentica riesca a diffondersi con maggiore freschezza e spontaneità in opere rarefatte e poetiche come questa, dove i sintetizzatori si avviluppano attorno ad una sofisticata e fragile scrittura cameristica: violino, viola, arpa, piano. Le lunghe pagine, con titoli francesi ("Amour de Fantôme", in quattro parti, e "Coeur Hanté") si sviluppano con cullanti sonorità *new age*, malinconiche e quiete, sorrette da strutture tematiche esili, ma subito accattivanti. Un magico esempio di leggerezza, che ci purifica per qualche minuto dalle sovrabbondanze foniche della film music contemporanea e ci ricorda che il commento musicale può donare molto alle immagini anche senza schiamazzi caotici e febbrili orchestrazioni. GB



Piero Piccioni

Le monache di Sant'Arcangelo / Storia di una monaca di clausura (1973)

Digitmovies CDDM015

27 brani - Durata: 71'53"



I convento-movies o nun-exploitation, nella tarantinesca accezione americana, erano un'invenzione tutta italiana e la loro natura derivativa dai *prison movie* di matrice teutonica era tutt'altro che celata.

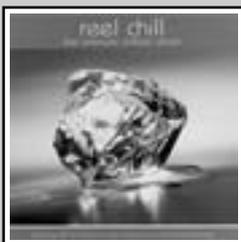
Come spesso accadeva al tempo, se il film in sé era approssimativo nel trattare le tematiche oggetto del dipanarsi delle storie, cedendo sempre il passo ad un voyeurismo spinto che scadeva spesso nel softcore, tutto ciò che non scorreva su pellicola era di ottimo livello.

Ed è il caso delle partiture di Piccioni per questi due film che, nonostante i trenta e passa anni trascorsi, confermano una notevole freschezza e precisione nell'inquadrare il senso di cupa religiosità e opprimente spi-

ritualità che si voleva veicolare nel film (dove generalmente la star di turno, Muti e Giorgi in questo caso, veniva umiliata e offesa in ogni maniera possibile).

Buona parte dei pezzi sono, a tutti gli effetti, partiture sacre con abbondanza d'organi e clavicembali che ammantano ogni brano con un'aura inquietante e sinistra.

Strepitosi gli inserti solisti di Severino Gazzelloni al flauto: la perfezione in fase di esecuzione, si unisce ad un lirismo inaspettato e la presenza di questi flash, utili ad alleggerire l'inevitabile tensione che percorre entrambe le colonne sonore, contribuisce a spezzare un ritmo generale a dire il vero un po' troppo ripetitivo e ridondante. Ach



AA.VV.

Reel Chill: The Cinematic Chillout Album (2004)

Silva Screen Records FILMXCD 373

CD 1: 15 brani - Durata: 74'03"

CD 2: 15 brani - Durata: 74'33"



Questa raccolta su CD doppio dell'etichetta inglese Silva Screen, specializzata negli anni in antologie cinem musicali a tema con esiti variabili, si potrebbe considerare l'acquisto ideale per il neofita della musica da film che, ascoltando oltre due ore di temi entrati di diritto nell'immaginario di ogni cinefilo che si rispetti, voglia saziare la sua implacabile brama di scopritore di motivi filmici. Ad ogni modo, come ogni *chillout compilation* che si rispetti, **Reel Chill: The Cinematic Chillout Album** ha soprattutto lo scopo di *rilassare* l'ascoltatore attraverso 30 brani fortemente sentimentali e malinconici che hanno reso celebri i fotogrammi per cui sono stati composti o adattati: ad esempio, il corale e teso "Agnus Dei" di Barber da *Platoon*, l'elegiaco e sublime "Adagietto From Symphony No. 5" di

Mahler da *Morte a Venezia*, il passionale e intimo "Romeo/Love Theme" di Rota da *Romeo e Giulietta*. Leitmotiv eseguiti, quasi sempre egregiamente, dall'ormai nota City of Prague Philharmonic Orchestra diretta da Paul Bateman e Nic Raine, salvo che nel caso dei temi principali di *Momenti di gloria* (Vangelis), *Furyo* (Sakamoto) e *Diva* (Cosma), dove la compagine ceca cede il posto all'esperto di arrangiamenti elettronici Mark Ayres. Oltre a brani scelti tratti dal repertorio classico, si aggiungono temi arcinoti di Shore, Barry, Williams, Morricone, Newman (Thomas), Armstrong, Myers, Horner, Zimmer e Nyman. Abbinamenti abbastanza riusciti, anche se, in alcuni casi, gli arrangiamenti banalizzano la possente bellezza tematica del pezzo originale. MP



L'ultimo film d'animazione Disney non sarà stato il successo di critica e pubblico che la Casa del Topo si aspettava, ma è sicuramente quello che vanta una delle colonne sonore più vivaci e accattivanti che si siano sentite di recente in un cartone animato. Il veterano e pluripremiato Alan Menken ritorna in casa Disney dopo un lungo periodo di assenza dalle scene e consegna una briosa e divertente partitura country/western.

A primeggiare sono soprattutto le sei canzoni originali (firmate insieme al paroliere Glenn Slater), interpretate da famosi artisti country come k.d. lang (la bella "Little Patch of Heaven"), Tim McGraw ("Wherever The Trail May Lead") e Bonnie Raitt ("Will

The Sun Ever Shine Again", una classica *ballad* western). Spicca soprattutto il divertentissimo "numero" yodel di Randy Quaid ("Yodel-Adle-Eedle-Idle-Oo", una delle sequenze più riuscite del film). Lo *score* originale propone invece il classico sound western orchestrale alla Bernstein ma in un contesto *mickeymousing* ("Cows to the Rescue"). Il tutto è immerso in un gustoso *pastiche* autoironico ("Saloon Song") e ricco di beffarde citazioni, ora ai classici numeri western, ora agli stilemi morriconiani ("Buck"), in uno spirito giocoso e mai intento a prendersi troppo sul serio, non diversamente dal Marc Shaiman di *Scappo dalla città* (City Slickers, 1992). Peccato solo per la breve durata del disco. **MC**

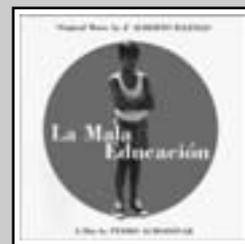


Alan Menken
Home on the Range
(*Mucche alla riscossa* - 2004)
Walt Disney Records 61066-7
15 brani - Durata: 39'26"



Il fiore del mio segreto (1995) segna l'inizio della collaborazione tra il compositore Alberto Iglesias e il regista premio Oscar Pedro Almodóvar. Dopo quel film hanno continuato a lavorare insieme per *Carne tremula* (1997), *Tutto su mia madre* (1999), *Parla con lei* (2003) (queste ultime due, colonne sonore ricche di pathos che consigliamo vivamente ai nostri lettori), fino a giungere a *La mala educación*, un lavoro dall'aura mestamente drammatica con brevi sprazzi di lieta serenità (le canzoni "Cuore matto", "Maniquí parisien" e "Quizás, quizás, quizás"). Una musica dove l'aggressiva dolcezza melodica delle più celebri note hermanniane permea ogni singolo brano del Maestro Iglesias, a partire dalla citazione dei titoli di testa di *Psyco* in "Títulos de cabecera". "Cine Olimpo", "Noir", "Carta

del más allá (Homage to Elgar)" rammentano vagamente passaggi tematici ombrosi ed evocativi di *La donna che visse due volte* e *Fahrenheit 451*. Con il brano più intenso di tutto il CD, "Plegaria Atendida", attraverso quel suo avvolgente tema per sax e archi, ci sembra di rivivere l'ascolto del vibrante leitmotiv di *Taxi Driver*. Insomma, Iglesias ci tiene a farci capire, soprattutto grazie all'ottima esecuzione della London Session Orchestra, da lui diretta, come abbia ben compreso la lezione cinemusicale di Bernard Herrmann per le pellicole di Hitchcock, tranne quando riacquista la sua classicità melodica spagnola, come nel lungo "Puerta final" o "Valsetto", in cui le sonorità degli ultimi due film almodóvariani (ri)prendono vita. Un album pieno di passione! **MP**



Alberto Iglesias
La mala educación
(*id* - 2004)
Sony Music SMM5163132
26 brani (5 canzoni e 21 di commento)
Durata: 59'14"



Tim McCanlies, il regista dell'ancora inedito *Secondhand Lions*, con i veterani Michael Caine e Robert Duvall a fianco del formidabile ragazzino Haley Joel Osment, è *uno di noi*. Nelle note del CD della colonna sonora confessa di essere un collezionista sfegatato di musica da film e di aver fortemente desiderato, per la sua pellicola, un compositore che sapesse regalare alle immagini qualcosa che da tempo latita nella musica per cinema: Grandi Temi. Per realizzare il suo sogno si è rivolto a Patrick Doyle, un musicista così inventivo e raffinato da rischiare (come molti altri con capacità analoghe) di non trovare più lavoro nella Hollywood del nuovo millennio. Perciò si ascolta con entusiasmo questo disco prezioso, ricco di invenzioni e di atmosfera, con sontuose orchestrazioni e coloriture esotiche, ma soprattutto pieno di temi cantabili, di

cui ci si innamora subito e che svelano per contrasto come la maggior parte del cinema contemporaneo, impoverito di melodie, stia veramente perdendo la sua identità musicale. La partitura di Doyle è al tempo stesso grandiosa e avventurosa ("The Trunk", "Hub Meets Jasmine", "Hub Rescues Jasmine", "Sheik Swordfight"), allegra e moderna ("Secondhand Arrival", "Lion Hunt"), lirica e romantica ("Walter Runs Away"), intimista ("Cornfield Jungle", "Goodnight Kid"), ricca di omaggi più o meno espliciti a Korngold e Steiner. Un arcobaleno gioioso e irruente, una perla rara, interpretata con smagliante energia dall'orchestra della Radio Slovacca diretta da James Shearman. Nella parte interattiva: un'intervista a Doyle, frammenti delle sessioni e porzioni stampabili dello spartito per pianoforte. Da avere. **GB**



Patrick Doyle
Secondhand Lions
(*inedito* - 2003)
New Line Records NLR 39027
26 brani - Durata: 45'50"



"Con me tu puoi - fumare la tua pipa quando vuoi - perché mi piaci molto di più e sei così romantico - fumo blu, fumo blu, una nuvola e dentro tu - e poi, e poi, se un uomo sa di fumo ma sì, ma sì, è veramente un uomo - e io ti amerò, finché vorrai, proprio perché sei così - taratattattà, taratattattà". Al di là dell'anacronismo promozional-tabagistico che velatamente traspare dal revival dei versi cantati da Mina (1978), ciò che è incontrovertibile è il dovere di sospendere qualsiasi tentativo di analisi razionale. Concentriamoci sul suono, sulle vocali, sull'estetica del sentimento, per far orrore ad Hanslick. Ne scaturirà un'ineluttabile tendenza alla soggettività, alla facilità del diver-

tito istinto. Ogni mediazione fallirà, fagocitata dall'impossibilità di attingere agli strumenti del comprendere. Questo è il sistema interpretativo che ci sentiamo di applicare ad una colonna sonora prigioniera di se stessa, di una dimensione di confine fra la *techno*, l'*ambient*, la musica elettrica ed elettronica e la *world music*. Delays, filtri e riverberi scivolano attorno ad etnie rapite, backdrums, campionamenti (Simon & Garfunkel originale?), leads anni '80 distribuiti su ritmiche sintetiche, ripetitive e presenti, scoprendo un'assenza di direttrici, di linee guida anche solo emotive. Forse è questo il peccato più evidente di questo disco: l'eco di una soggettività. **FC**



Gianfranco Salvatore e Danilo Cherni
Dillo con parole mie (2003)
Virgin 7243 584150 2
18 brani (9 canzoni e 9 di commento) - Durata: 64'40"





Williams, il poeta di Spielberg

Tom Hanks è Viktor Navorsky
in *The Terminal*

**Recensione analitica
di *The Terminal*,
collaborazione numero 20
tra il geniale regista e il suo
inseparabile compositore.
di Maurizio Caschetto**

Se dovessimo trovare una definizione per descrivere la collaborazione tra il regista Steven Spielberg e il compositore John Williams, probabilmente sarebbe lecito 'rubare' la divertente ed azzeccatissima frase che Sergio Leone usò per illustrare il suo rapporto artistico con Ennio Morricone: "Non è una collaborazione, ma un vero e proprio matrimonio cattolico".

The Terminal segna la ventesima tappa del sodalizio artistico di Spielberg e Williams, cominciato ben trent'anni fa con *Sugarland Express* (id., 1974). La durata della collaborazione non ha precedenti nella storia cinemusicale hollywoodiana, ma la cosa più sorprendente è che questa *partnership* non sembra mostrare alcun segno di cedimento creativo o di stanchezza, anzi, come dimostra questa ultima prova, gode di eccezionale salute artistica. Come appunto nei cosiddetti 'matrimoni di ferro', il segreto sembra risiedere nella totale simbiosi tra i due partner. E' risaputo che John Williams ha sempre avuto una predilezione particolare per i film di Spielberg e che siano stati soprattutto questi ultimi ad avere ispirato alcune delle sue opere migliori, oltre ad aver segnato in modo indelebile la sua carriera. Il compositore ha sempre saputo interpretare e tradurre alla perfezione l'anima e le ossessioni del regista, diventando così il suo 'portavoce' unico e insostituibile ("è il poeta dentro di me", ha detto Spielberg). Tale sintonia dunque si ripropone in tutta la sua straordinarietà anche in quest'ultima fatica.

Composta e registrata a brevissima distanza dalla superba e funambolica partitura per *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban* (vedi CS n° 6, Maggio-Giugno 2004), anche questa nuova opera ribadisce con forza la felicità creativa che sta attraversando il Maestro newyorkese e l'ormai totale maturità artistica a cui sembra essere approdato. Ascoltando *The Terminal*, non stupisce infatti che vengano in mente paragoni con quei compositori classici (Stravinsky su tutti) che nella tarda parte della loro carriera non smise-

ro di *giocare* e di mostrare una vitalità creativa degna di un focoso giovanotto, ma con la padronanza stilistica dei grandi maestri 'anziani'. E la maturità artistica del musicista Williams fa il paio con quella altrettanto felice del regista Spielberg, come dimostra il suo ultimo film, un'opera che mescola i registri comici e assurdi di Billy Wilder ad un senso di 'alienazione' quasi kafkiano, ma trainata dai 'temi conduttori' della poetica spielberghiana.

Il tono leggiadro, romantico e allo stesso tempo profondo, della narrazione spielberghiana è restituito da Williams attraverso una scrittura lucida e avvolgente, messa ancor più in luce da una strumentazione come al solito ineccepibile. Di primo impatto, *The Terminal* sembra quasi una prosecuzione della brillante partitura di *Prova a prendermi* (Catch Me If You Can, 2002) ma, nonostante vi sia una chiara parentela stilistica, un ascolto più attento rivela sfumature e complessità che rendono questo lavoro una gemma di raro valore. Williams scava nel suo lato più intimista e genuinamente sentimentale (quello di *Lettere d'amore* e *Turista per caso*, insomma) ed eccelle ancora una volta, mettendo in campo le sue doti di fine drammaturgo e dipingendo un dettagliato e partecipe ritratto musicale della vicenda e dei suoi protagonisti. Il centro nevralgico della partitura è il tema dedicato al personaggio interpretato dal bravissimo Tom Hanks ("The Tale of Viktor Navorski"): una somiona marcetta in minore dalle venature folcloristiche mitteleuropee (ma anche con qualche reminiscenza della "Overture su temi ebraici" di Prokofiev, autore molto caro a Williams), affidata al timbro altrettanto beffardo del clarinetto solo (lode alla straordinaria *performance* di Emily Bernstein), accompagnato dagli archi. Il gusto 'etnico' del tema – che si riallaccia alle origini 'krakoziane' del personaggio – viene rafforzato da un'orchestrazione che accoppia al clarinetto anche fisarmonica e cimbalom all'unisono. Il tema si sviluppa in maniera concertistica e impeccabile, passando dal

clarinetto ai legni e agli archi, giungendo poi ad un pieno orchestrale (con i corni spavaldi in primo piano), per tornare infine al clarinetto, che chiude il discorso con una cadenza virtuosistica. Basterebbe già solo questa pagina – un vero e proprio *concertino* per clarinetto e orchestra – per applaudire all'estro williamsiano, ma la partitura prosegue con un florilegio d'invenzioni e momenti altrettanto ispirati. "Dinner With Amelia" è una lunga pagina (otto minuti) che testimonia il grande spirito *joué* di Williams di cui si accennava prima: un leggiadro tema in 2/4, sempre per fisarmonica e clarinetto accompagnati da chitarra, pianoforte e archi, a metà strada fra Nino Rota e le incursioni parigine di alcuni brani di *Sabrina*, che si tramuta poi imprevedibilmente in un sensuale tango a cui prende parte anche il violoncello solo. E nel corso del brano, Williams tratteggia con delicatezza alcuni momenti cameristici, dove flauto, oboe e clarinetto si alternano in variazioni sul tema, in un intreccio strumentale soave e cristallino.

Ma il vero 'cuore pulsante' della partitura è il tema dedicato al tenero amore che sboccia tra Viktor e la dolce hostess Amelia (Catherine Zeta-Jones). Ci troviamo di fronte ad una delle (ormai innumerevoli) classiche e disarmanti invenzioni liriche williamsiane, un raffinato tema colorato di inflessioni jazz (soprattutto nella formidabile e complessissima costruzione armonica) e dalla linea melodica avvolgente e sinuosa. Il tema trova uno sviluppo compiuto in "The Fountain Scene" e soprattutto in "Jazz Autographs", dove il pianoforte di Randy Kerber e il contrabbasso di Michael Valerio evidenziano tutto il cesello della penna di Williams attraverso un meraviglioso duetto d'ispirazione jazzistica, per poi lasciare il passo – in un fulgido crescendo che certamente avrebbe fatto gioire Henry Mancini – ad archi fluenti e pastosi che rieseguono il tema, infine ripreso dal pianoforte.

Williams trova anche lo spazio per alcune gustose parentesi 'ironiche', come



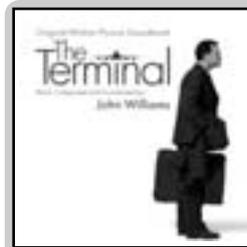
"Kraokozhia National Anthem" (un vero e proprio serio inno nazionale *à la russe*) o la citazione della tradizionale marcia nuziale in "The Wedding of Officer Torres", e impeccabili tocchi di classe, come il gioco contrappuntistico tra chitarra, pianoforte e legni che apre "Finding Coins and Learning to Read". E che dire poi di momenti come "Looking for Work" e "Viktor and His Friends", con una scrittura che predilige ritmi dispari e non risparmia i virtuosismi – mai accademici o fini a se stessi – di quasi tutta la compagine orchestrale, o di pagine come "Refusing to Escape", tutta giocata 'in punta di piedi' su registri somionici del clarinetto e sul pizzicato degli archi?

Le battute di chiusura del CD sono affidate al *reprise* del leitmotiv di Viktor e del tema d'amore ("A Happy Navorski Ending!"), ricapitolando magistralmente le

idee principali della partitura e testimoniando l'estrema generosità creativa che anche questa volta il compositore ha riversato nell'opera dell'amico regista. Nelle abituali note di copertina, Spielberg riconosce a Williams la bravura e la maestria con cui è riuscito a tratteggiare lo spirito ironico e romantico del film e mostra la sua gratitudine per aver avuto – ancora una volta – il dono di una musica in grado di elevare la sua pellicola a un livello più alto. E se *The Terminal*, nelle parole di Spielberg, è "un film sulla condizione umana dell'immigrato e sullo spirito dell'uomo", siamo certi che buona parte dell'umanità del film è trasmessa proprio dalle note williamsiane, come il Maestro riesce a fare sin dai tempi di *Sugarland Express*.

Forse è arrivato il momento che la collaborazione artistica tra John Williams e Steven Spielberg venga studiata e ana-

lizzata con la medesima serietà e dedizione elargite da tempo ad altri importanti e significativi sodalizi *regista/compositore* (un aspetto che comunque rimane tra i meno studiati dalla cosiddetta 'critica ufficiale' e dagli storici del cinema), per divulgare l'enorme tesoro culturale che questi due artisti hanno sinora donato alla storia del cinema e della musica da film.



John Williams

The Terminal
(id. - 2004)

Decca / UMG
Soundtracks
80002924-02

14 brani
Durata: 57'58"



John Williams Tribute

di Giuliano Tomassacci

ROMA - Domenica 18 Luglio 2004 si è conclusa l'eccellente stagione concertistica gratuita di Piazza del Campidoglio che, dopo i grandi classici di tutti i tempi, ha dedicato la serata finale al compositore americano. Prima di assistere al concerto abbiamo incontrato il direttore d'orchestra...

L'Orchestra Sinfonica di Roma
in Piazza del Campidoglio

Intervista al Maestro Francesco La Vecchia

Maestro Francesco La Vecchia, da cosa nasce l'esigenza di un concerto dedicato alla musica di John Williams?

John Williams è certamente una figura di grande rilievo nell'attuale panorama internazionale, un grandissimo musicista e un formidabile orchestratore. Ammiro il suo operato nella Boston Pops Orchestra dove, come direttore d'orchestra, si è impegnato anche nel grande repertorio: Brahms, Cajkovskij, Beethoven. Personalmente l'ho scoperto seguendo il patrimonio cinematografico che si è servito del suo lavoro e, molto di più, concertando il programma di questa serata. La scelta del suo repertorio e l'opportunità di proporre questa musica rientrano nelle iniziative che con la mia orchestra, la Sinfonica di Roma della Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, sto portando avanti nell'ultimo periodo. Sono convinto che

nella capitale occorra uno sforzo particolare per ricostruire un tessuto connettivo che riconduca la gente all'ascolto della sinfonica e la musica di buona fattura, ma anche di facile presa sul pubblico, come quella di Williams, rappresenta in questo senso uno dei migliori incentivi.

Ha rispettato integralmente le orchestrazioni originali dei brani?

Non ho toccato nulla delle partiture nel pieno rispetto del compositore: noi siamo degli esecutori, quindi interpretiamo quello che esiste, sostituirsi al compositore è arrogante, dal mio punto di vista. Tutte le note sono quelle di Williams e infatti è stato molto faticoso, proprio per la vastità delle orchestrazioni. Se si fa attenzione alle percussioni, per esempio, si vedrà che non manca nulla: sono sette professori d'orchestra ma suonano 25-30 strumenti.

C'è stato un brano particolarmente difficile a cui accostarsi?

Ci sono dei titoli molto complessi e articolati. La musica da film cambia metrica in continuazione. Fortunatamente Williams è un compositore veramente serio che scrive con una scrittura metrica e ritmica molto sofisticata e con una ricerca del suono esemplare. Per raggiungere una buona proposta bisogna prestare molta attenzione a tale lavoro compositivo, che emerge già dalla prima lettura al pianoforte. C'è un titolo che ho imparato ad amare particolarmente, quello di *E.T.*: è molto vasto e veramente straordinario, perché l'orchestra è messa alla frusta in tutte le sezioni. Un pezzo di grande impegno ritmico e metrico ma anche di grande cantabilità. Racchiude la forza descrittiva del lavoro di John Williams e chi ha visto il film, ascoltandolo, avrà le immagini chiarissime negli occhi.



Reportage del concerto al Campidoglio

Sono da poco passate le 21:30 quando gli ottoni dell'Orchestra Sinfonica di Roma – Cassa di risparmio di Roma infilano spavalidamente la quinta ascendente universalmente nota come incipit del "Main Theme" di *Guerre stellari*. L'attenzione del numeroso pubblico sopraggiunto in Piazza del Campidoglio a Roma è monopolizzata all'istante dal magnetico fascino delle prime pagine tratte dalla saga lucasiana, che introducono programmaticamente le intenzioni e il valore artistico di questo 18 luglio dedicato, in chiusura degli estivi concerti capitolini inseriti nell'ambito di "Roma nel Cuore", al miglior John Williams (o, perlomeno, a quello popolarmente più familiare). Sul podio dominante il piccolo palcoscenico allestito per l'occasione, il Maestro Francesco La Vecchia padroneggia energicamente la direzione della magniloquente fanfara, rinfrancato dai successi che la sua bacchetta ha già ottenuto – stesso posto, stessa orchestra – da fine giugno con le riletture di Verdi, Beethoven, Mozart, Ravel e Cajkovskij (tra i molti). Siamo però ben oltre una diligente e corretta interpretazione del capolavoro fantascientifico, e sullo slittare dell'orchestra dalla frase principale ai concitati sviluppi del brano la formazione certifica da subito un'affinità tecnica ed emotiva con l'opera williamsiana talmente pronunciata da confondere lo spettatore, ad estratto concluso, riguardo le differenze tra l'esecuzione appena proposta e la registrazione originale della London Symphony. A stupirsi di meno sono forse quei fortunati che sopraggiunti all'evento con un'ora d'anticipo hanno avuto la fortuna di assistere alle prove per il *sound-check*, quando, a dimostrazione della superiore preparazione raggiunta dalla formazione, La Vecchia si è tranquillamente limitato a dare l'attacco dei brani per poi scendere al mixer mentre l'orchestra snocciolava alcuni episo-

di del programma con sconcertante fedeltà agli originali. Al resto degli uditori presenti al concerto 'ufficiale' non occorre comunque troppo tempo per avvedersi dell'elevata portata dell'avvenimento, soprattutto quando, superata egregiamente l'impegnativa prova dell'assolo di celesta nell'"Hedwig's Flight and Harry's Wondrous World" da *Harry Potter* (in assoluto uno dei migliori risultati della serata) e restituita con efficacia la possanza della "Imperial March" da *L'Impero colpisce ancora*, il Maestro romano tocca il vertice di una prodezza già più che apprezzabile, accompagnando l'orchestra nel densissimo quarto d'ora musicale dell'"Adventures on Earth" da *E.T. l'extraterrestre*. Conseguendo, peraltro, una performance ancora una volta prossima alla perfezione. La Vecchia assurge definitivamente ad eroe della serata, un ruolo in cui il direttore ironicamente sembra materializzarsi nello sfoggiare una t-shirt con l'emblema di Superman durante la roboante presentazione della marcia caratterizzante l'omonimo lungometraggio. Più che nel costume l'eroismo del musicista si concretizza però nell'impagabile coraggio dimostrato nell'aver contribuito sensibilmente allo sdoganamento culturale della musica da film con il primo effettivo concerto interamente dedicato a Williams in Italia e nella scelta, non meno temeraria, di rileggere le partiture prescelte, con scrupolo filologico, nella loro forma integrale e nelle orchestrazioni d'origine; magari incorrendo in rischi che una selezione di taglio maggiormente 'concertistico' avrebbe certo attenuato. Eppure, anche nei circoscritti esiti che più si discostano dalla resa delle registrazioni di riferimento, il lavoro di La Vecchia riesce comunque a dimostrarsi utile e prezioso nella comprensione strutturale del repertorio williamsiano. È il caso, ad esempio, dei due classici tratti dal dittico spielberghia-

no *I predatori dell'arca perduta* e *Indiana Jones e il tempio maledetto*: "The Raiders March" e "Slave Children's Crusade", dove il rallentamento dinamico-tempistico a cui sovente l'orchestra sembra abbandonarsi, favorisce l'apprezzamento di alcuni contorni di strumentazione dell'autore statunitense impercettibili anche nelle registrazioni da studio. Conseguendo mirabilmente un progetto di rievocazione delle tappe fondamentali della letteratura williamsiana nella sua multiforme totalità, La Vecchia aggiunge al programma anche due intimi momenti dello score per *Schindler's List* ("Main Theme" e "Remembrances"), dimostrando come la sua formazione sappia gestire la magnitudo sinfonica del *blockbuster scoring* tanto quanto raccogliersi nell'assecondare la performance dell'ottimo primo violino Alessandro Cerva.

Quando il Maestro chiude circolarmente l'omaggio al grande vecchio hollywoodiano tornando sulle note fantascientifiche del "Throne Room and Finale" (una versione estesa, presumibilmente derivata dalla suite) di nuovo da *Guerre stellari*, al pubblico – ormai raddoppiato rispetto all'apertura di serata – sembrano non bastare gli applausi e i bis, fino a quando La Vecchia, visibilmente segnato dalla severa prova williamsiana, si congeda sull'ovazione della stessa orchestra (straordinario e fondamentale il feeling della compagine strumentale con il direttore).

Si conclude dunque in maniera sfogorante la stagione concertistica romana, che tra il compleanno di Morricone, gli omaggi nascimbeniani/piccioniani e la retrospettiva intitolata a Karandrou sembra veramente destarsi da un lungo torpore e presentarsi coscienziosamente all'urgente confronto con l'Ottava Arte. E Williams tra i nomi di questo nuovo, ideale programma di sala non poteva essere di migliore auspicio.



Il Maestro La Vecchia sfoggia la "S" di Superman durante i bis



Carlo Savina Award Rivoli Film Music Festival

di Dimitri Riccio

Possiamo finalmente dire, anche noi italiani, di avere ottenuto un festival interamente dedicato alla musica per film e del quale si possa andare orgogliosi? Si direbbe proprio di sì. Infatti, nell'austera e sabauda cornice del castello di Rivoli, già da molti anni sede stabile del Museo d'Arte Contemporanea di Torino, a pochi minuti dal centro della città, s'è svolta nel luglio scorso la prima edizione del Rivoli Film Music Festival, al termine del quale è stato consegnato un trofeo intitolato allo scomparso Carlo Savina.

Una scelta più che mai felice e indovinata, che onora un maestro mai abbastanza ricordato, il quale ha saputo incamare nel corso di una lunga e prolifica carriera l'emblema del musicista di cinema a tutto tondo: compositore, orchestratore e splendido direttore d'orchestra (ha diretto partiture di Rózsa, Tiomkin, Rota, Conti, Sarde e molti altri).

Nel nome e nel ricordo di questo insostituibile artista, il maestro Luigi Giachino, a sua volta compositore, già allievo e poi assistente di Savina, ha ideato e fortemente voluto questa manifestazione, del cui risultato, a nostro parere, potrà andare giustamente orgoglioso e dalla quale è lecito attendersi, nelle auspicabili edizioni a venire, promettenti sviluppi.

L'elemento inedito, balzato immediatamente all'occhio nella settimana in cui si è svolto il festival (dal 17 al 24 luglio), è l'assoluta centralità che si è tributata alla *film music* nell'ambito dell'evento. Non solo in senso strettamente programmatico, ma anche in senso morale, intellettuale e culturale, celebrando con sobrietà la musica e incominciando, finalmente, quel lungo processo di "assoluzione" nei confronti dei compositori che nel secolo scorso e in questo, secondo la critica "alta", si sono macchiati della grave colpa di scrivere per il cinema.

Il festival è stato inaugurato da un meritato Carlo Savina Award alla carriera, consegnato a Damiano Damiani, regista di molti indimenticabili polizieschi nobilitati da coraggiose denunce sociali: l'evento è stato sottolineato dalla proiezione di *Pizza Connection*, con musiche proprio di Savina.

Nei giorni seguenti si sono succeduti concerti di musica per film di varia natura, sino ai tre eventi clou della manifestazione: il premio alla migliore colonna sonora della stagione 2003/04, consegnato a Fabio Barovero per il film di Ferrario *Dopo mezzanotte*; il magnifico concerto al pianoforte solista del maestro Luis E. Bacalov, che ha eseguito brani, tra gli altri, da *La città delle*

donne, *La tregua*, *Il postino* e, infine, un vibrante concerto di musiche di Carlo Savina, nella serata conclusiva della manifestazione, grazie al quale, sotto la valida direzione del maestro Vessicchio e l'ottima esecuzione dell'orchestra di Alessandria, si sono ascoltati esempi poco conosciuti dell'arte di questo eclettico compositore piemontese. Proprio nella stessa settimana in cui Rivoli dedicava alla musica per film un simile omaggio, quest'arte riceveva un duro colpo per la repentina scomparsa di Jerry Goldsmith e di Piero Piccioni, ricordati dal critico e storico Ermanno Comuzio nel momento conclusivo.

Non v'è dubbio che una celebrazione dotata di serietà e completezza come quella di Rivoli contribuirà a restituire importanza e nobiltà ad un'arte, la musica per film, che soffre per il disinteresse di una critica musicale a volte troppo pigra per ammettere che lo spirito creativo del grande compositore può convivere e risultare persino rinvirgato nel connubio con le immagini del cinema. E proprio grazie ad iniziative come questa che, un po' alla volta, anche in Italia si imparerà forse a comprendere davvero quali sacrifici e quali vertici creativi si possono associare alle composizioni per il cinema.

Filmografia di Elliot Goldenthal

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra, nato a New York, USA, il 2 maggio 1954

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1979	Cocaine Cowboys	Ulli Lommel
1979	Blank Generation	Ulli Lommel
1989	Cimitero vivente (<i>Pet Semetary</i>)	Mary Lambert
1989	Drugstore Cowboy (<i>id.</i>)	Gus Van Sant
1990	Giustizia criminale (<i>Criminal Justice - film TV</i>)	Andy Wolk
1992	L'isola dell'amore (<i>Grand Isle</i>)	Mary Lambert
1992	Alien3 (<i>id.</i>)	David Fincher
1992	Fool's Fire (<i>film TV</i>)	Julie Taymor
1993	Demolition Man (<i>id.</i>)	Marco Brambilla
1994	Cobb (<i>id.</i>)	Ron Shelton
1994	Intervista col vampiro (<i>Interview With the Vampire</i>)	Neil Jordan
1994	Roswell (<i>id.</i>)	Jeremy Paul Kagan
1993	Golden Gate (<i>id.</i>)	John Madden
1995	Heat - La sfida (<i>Heat</i>)	Michael Mann
1995	Michael Collins (<i>id.</i>)	Neil Jordan
1995	Batman Forever (<i>id.</i>)	Joel Schumacher
1995	Genio e follia (<i>Voices from a Locked Room</i>)	Malcolm Clarke
1996	Il momento di uccidere (<i>A Time to Kill</i>)	Joel Schumacher
1997	Batman & Robin (<i>id.</i>)	Joel Schumacher
1997	The Butcher Boy (<i>id.</i>)	Neil Jordan
1998	Sfera (<i>Sphere</i>)	Barry Levinson
1999	In Dreams (<i>id.</i>)	Neil Jordan
1999	Titus (<i>id.</i>)	Julie Taymor
2001	Final Fantasy (<i>Final Fantasy: The Spirits Within</i>)	Hironobu Sakaguchi, Motonori Sakakibara
2002	Frida (<i>id.</i>) OSCAR®	Julie Taymor
2003	Triplo gioco (<i>The Good Thief</i>)	Neil Jordan
2003	S.W.A.T. - Squadra Speciale Anticrimine (<i>S.W.A.T.</i>)	Clark Johnson



La rivista italiana sulla musica da film!



Un anno con Colonne Sonore!

Informazioni • News • Appuntamenti • Recensioni • Reportage • Archivi ed integrazioni alla Rivista

www.colonnesonore.net

»»»» ABBONAMENTO POSTALE ««««

E' possibile sottoscrivere l'abbonamento annuale al costo di **25 Euro** per **6 numeri** + **3 Euro** di spese postali (quindi con un numero all'anno in omaggio!).

E' sufficiente un versamento sul **CCP 43457183** con causale "Abbonamento annuale" indicando distintamente da quale uscita si desidera iniziare.

Per ogni chiarimento o richiesta di arretrati potete contattarci ai recapiti della redazione:

Ottava Arte Edizioni di M.Privitera • Via Wildt n.5 - 20131 MILANO
Tel. 347.4072349 • Fax 02.26681884 • info@colonnesonore.net