

la rivista italiana sul mondo della musica da film



COLONNE SONORE

immagini tra le note

Anno II - n. 9
Novembre/Dicembre 04

€ 5,00

ISSN 1824 1085
9 771824 108005

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

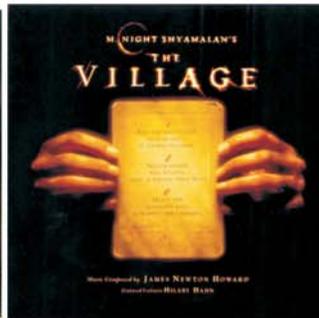
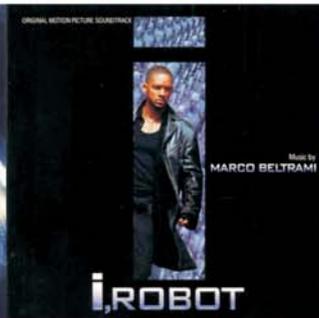
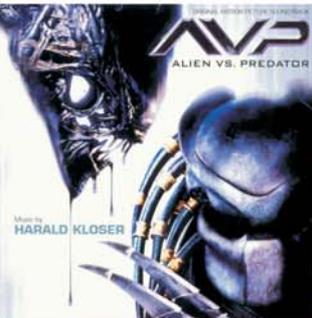
© 2004 Disney - Pixar



Disney PRESENTA UN FILM PIXAR
GLI INCREDIBILI

UNA "NORMALE" FAMIGLIA DI SUPEREROI

Le Super-musiche di
Michael Giacchino



**Elmer
Bernstein**

*il ricordo del grande
compositore scomparso*

**John
Debney**

*un'appassionante
intervista esclusiva*

**Yo-Yo Ma
e Morricone**

*un incontro
eccellente*

**Pino
Insegno**

*un collezionista
DOC*

Offerta esclusiva per Colonne Sonore

Colonne Sonore offre in esclusiva ai propri lettori la possibilità di acquistare i rari CD della Hexacord all'eccezionale prezzo di 12 euro l'uno.

12
Euro

I primi quattro titoli:



Marco Werba
HCD-15 • Zoo



Mario Nascimbene
HCD-13 • DICK SMART 2.007



Franco Tamponi
feat. Armando Sciascia e La Sua Orchestra
HCD-10 • LA DONNA DI NOTTE



Michele Zanoni /
Guido & Maurizio De Angelis
HCD-20 • MALOMBRA

È sufficiente un bollettino di versamento sul conto corrente postale n° 43457183 intestato Ottava Arte Edizioni di M.Privitera • Via Wildt n.5 - 20131 MILANO specificando in causale titoli e quantità dei CD che si desiderano acquistare.

Hexacord

www.hexacord.com



Anno II
n. 9

Novembre/
Dicembre
2004



In questo numero

- **Un "incredibile" numero** 4
di Anna Maria Asero
- **Novità dal mondo della musica da film:** 5
news, case discografiche ed eventi di Fabio D'Italia, Massimo Privitera, Pietro Rustichelli & Chiara Tafner
- **Una promessa...incredibile!**: 8
la storia e le colonne sonore di Michael Giacchino di Gianni Bergamino
- **L'età dell'eccellenza:** 12
viaggio nel cinema americano di Elmer Bernstein di Giuliano Tomassacci
- **Seguendo le orme dei Maestri:** 18
intervista esclusiva a John Debney di Maurizio Caschetto, Massimo Privitera & Piero Campanino
- **Le donne dell'Ottava Arte:** 23
Anne Dudley, la signora dell'elettronica di Chiara Tafner
- **Un musicista in disparte:** 24
intervista esclusiva a Maurizio Abeni di Giuliano Tomassacci
- **Pop (video) Music:** 28
La storia della musica per videogiochi -4ª parte di Andrea Chirichelli
- **Backstage, dalla parte dei registi:** 30
Lavorare con lentezza vs Raul, diritto di uccidere di Barbara Zorzoli
- **FictioNote: recensioni produzioni televisive** . 33
- **Sinfonia iniziatica per un violoncello:** 34
Reportage del concerto di Yo-Yo Ma e Morricone a Roma di Giuliano Tomassacci
- **Recensioni di CD vecchi e nuovi** 36
- **Recensione libri:** 45
Musicisti per lo schermo & Fa Sol La Si...perché? di Roberto Pugliese & Massimo Privitera
- **Un collezionista Doc:** 46
intervista a Pino Insegno di Anna Maria Asero e Massimo Privitera
- **Filmografia:** 47
filmografie essenziali di Elmer Bernstein & John Debney

Le altre recensioni discografiche

- | | | |
|---|---|--|
| • Gli Incredibili 9
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Sky Captain and the world of tomorrow 37
<i>di Giuliano Tomassacci</i> | • Bandolero! 41
<i>di Gianni Bergamino</i> |
| • The lost world 11
<i>di Gianni Bergamino</i> | • King Arthur 37
<i>di Massimo Privitera</i> | • Spazio 1999 41
<i>di Massimo Privitera</i> |
| • Medal of honor 11
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Il giro del mondo in 80 giorni 37
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • Bambola meccanica 41
<i>mod. Cherry 2000 & La fine del gioco di Gianni Bergamino</i> |
| • Medal of honor: underground. 11
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Alamo, gli ultimi eroi 37
<i>di Maurizio Caschetto</i> | • Amerika 41
<i>di Gianni Bergamino</i> |
| • Medal of honor: frontline 11
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Collateral 38
<i>di Giuliano Tomassacci</i> | • Balla coi lupi 42
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • Call of duty 11
<i>di Gianni Bergamino</i> | • The Bourne supremacy 38
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Nata libera 42
<i>di Maurizio Caschetto</i> |
| • I dieci comandamenti 14
<i>di Alessio Coatto</i> | • De-lovely 38
<i>di Massimo Privitera</i> | • Cimarron 42
<i>di Maurizio Caschetto</i> |
| • Il buio oltre la siepe 16
<i>di Alessio Coatto</i> | • Sotto il sole della Toscana . 38
<i>di Massimo Privitera</i> | • La pistola sepolta & L'evaso di San Quintino 42
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • La grande fuga 17
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Nemmeno il destino 39
<i>di Andrea Chirichelli</i> | • West goes to pop 43
<i>di Luca Cirillo</i> |
| • Lavorare con lentezza 32
<i>di Barbara Zorzoli</i> | • Fino a farti male 39
<i>di Andrea Chirichelli</i> | • La collina degli stivali 43
<i>di Stefano Sorice</i> |
| • La quindicesima epistola ... 33
<i>di Maurizio Caschetto</i> | • Caterina va in città 39
<i>di Barbara Zorzoli</i> | • Sella d'argento 43
<i>di Stefano Sorice</i> |
| • Piccolo mondo antico 33
<i>di Alessio Coatto</i> | • Le conseguenze dell'amore 39
<i>di Andrea Chirichelli</i> | • Maladolescenza 43
<i>di Andrea Chirichelli</i> |
| • Don Matteo 33
<i>di Massimo Privitera</i> | • Fahrenheit 9/11 40
<i>di Massimo Privitera</i> | • Tutti i colori del buio 44
<i>di Massimo Privitera</i> |
| • Yo-Yo Ma plays Morricone ... 35
<i>di Massimo Privitera</i> | • Songs and artists that inspired Fahrenheit 9/11 40
<i>di Andrea Chirichelli</i> | • Catacombs 44
<i>di Massimo Privitera</i> |
| • Marco Polo 35
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • Donnie Darko 40
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Al cinema con Edda Dell'Orso 44
<i>di Massimo Privitera</i> |
| • The village 36
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Il miracolo 40
<i>di Barbara Zorzoli</i> | • Dove l'ho sentita? 44
<i>di Luca Cirillo</i> |
| • Io, Robot 36
<i>di Gianni Bergamino</i> | | |
| • Alien vs. Predator 36
<i>di Gianni Bergamino</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.



Un "Incredibile" numero

Natale è ormai alle porte, non possono mancare nell'immaginario collettivo l'albero, i regali e l'inevitabile film per tutta la famiglia. All'insegna del divertimento e del buonumore, dalle menti geniali della Pixar (gli stessi creatori di *Toy story 1 & 2*, *A bug's life* e *Alla ricerca di Nemo*), firmato Disney, esce **Gli incredibili**, un adrenalinico e spassoso film d'animazione digitale. Un'occasione presa al balzo per parlare della biografia e della carriera di compositore del giovane Michael Giacchino (sue le celebri colonne sonore per la serie di videogiochi *Medal of honor*) che ha cosparso di geniali citazioni barryane, manciniane e williamsiane la pellicola della 'normale famiglia di supereroi'.

Un saluto particolare al grande Carlo Rustichelli, scomparso qualche settimana fa a Roma. Il compositore carpigiano, vantava al suo attivo oltre trecento film, dalla commedia al dramma sociale, dal western al cinema d'autore. Tra le sue pellicole più conosciute *Divorzio all'italiana*, *Alfredo*, *Alfredo*, *L'Armata Brancaleone*. Di lui serbiamo un vivo ricordo avendolo incontrato a Loreto, un anno fa, e la nostra passione e amore per il grande Maestro e la sua musica sarà sempre forte.

Una lunga intervista esclusiva al compositore di *La passione di Cristo*, *Il re Scorpione*, *Una settimana da Dio*, John Debney, che ci svela alcuni aneddoti sulle sue musiche aggiuntive per *Spiderman 2*.

Non mancherà una gradevole intervista con un compositore di casa nostra Maurizio Abeni, autore delle musiche per i film *Vaniglia e cioccolato*, *M.D.C. - Maschera di cera* e *I tre volti del terrore*.

La rubrica "Le donne dell'Ottava Arte" di questo numero è dedicata a Anne Dudley, musicista, compositrice, arrangiatrice e produttrice, e al suo mondo di musiche per immagini. Premio Oscar per il film *Full Monty*.

Interessante il reportage del concerto di Ennio Morricone e Yo-Yo Ma a Roma, oltre alla recensione del suo ultimo Cd, per l'apunto, "Yo-Yo Ma plays Ennio Morricone".

Con una curata e minuziosa monografia, ricordiamo il compositore newyorkese e premio Oscar Elmer Bernstein, anch'egli recentemente scomparso. Pioniere di nuove tendenze musicali, per la triste occasione pubblichiamo le recensioni delle sue indimenticabili colonne sonore: *I dieci comandamenti*, *La grande corsa* e *Il buio oltre la siepe*.

Altri argomenti da non perdere: il dietro le quinte della realizzazione delle musiche di *Lavorare con lentezza & Raul*, diritto di uccidere, e una lunga chiacchierata con i loro registi; una simpatica intervista con il raffinato collezionista di musica da film Pino Insegno; la quarta parte della storia della musica per i videogiochi e la solita lunga serie di recensioni di Cd vecchi e nuovi.

Anna Maria Asero



Anno Secondo, Numero 9
Novembre / Dicembre 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
Giuliano Tomassacci

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, Chiara Comerci, Gabrielle
Lucantonio, Alessandro Michelucci,
Roberto Pugliese, Stefano Sorice,
Chiara Tafner, 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
Roberto Zamori di Hexacord

Stampa:
Grafiche Sala - Novi di Modena

Distribuzione:



Red Distribuzione - Modena
059.212792 - info@redonline.it

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

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

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

Crediti immagini di copertina:

© Disney / Pixar - © Varèse Sarabande
© Sony Classical - © Hollywood Records

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

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

Atlantic

E' già disponibile un *song album* tratto dal thriller d'azione *After the Sunset* (2004), con Pierce Brosnan e Salma Hayek. Le musiche orchestrali del film – non incluse nel CD in questione – sono state composte dall'inossidabile Lalo Schifrin (*Bullitt*, *I 3 dell'Operazione Drago*).

Chandos

Disponibile il CD antologico dedicato a Ron Goodwin (1925–2003), uno dei massimi esponenti della Golden Age cinemusicale britannica, noto soprattutto per la sua devozione al genere bellico. *The Film Music of Ron Goodwin* contiene temi principali e *suites* tratti da grandi successi del cinema inglese come *I lunghi giorni delle aquile*, *Quei temerari sulle macchine volanti* (memorabile per il cast *all-star* che comprende anche il nostro Alberto Sordi), *633 Squadron*, *Forza 10 da Navarone*, *Operazione Crossbow*, *Frenzy* (uno dei pochi Hitchcock non musicati da Bernard Herrmann) e i film gialli della serie *Miss Marple* interpretati nei primi anni sessanta da Margaret Rutherford. Il tutto – quantificabile in 23 brani a copertura di 17 titoli tra film e programmi televisivi – eseguito dalla BBC Philharmonic diretta da Rumon Gamba. www.chandos.net

Citadel Records

E' di prossima pubblicazione, in un'edizione limitata a 1.500 copie, il primissimo lavoro per il cinema del compositore Christopher Young (*Specie mortale*, *Invaders*). Si tratta dello *score* di *Pranks* (1981), un *horror splatter* mai distribuito in Italia ma abbastanza popolare in patria. Il sito www.buysoundtrax.com offre ai visitatori la possibilità di ascoltare alcune clip dal CD.

Decca

E' già disponibile il CD con lo *score* di Jan A. P. Kaczmarek per *Finding Neverland* (Neverland: un sogno per la vita, 2004), il film che racconta la genesi del più celebre romanzo dello scrittore inglese James Barrie: *Peter Pan*. www.deccaclassics.com

Disney

Sono già disponibili *Mary Poppins* (id., 1964 – Robert M. Sherman, Richard M. Sherman; edizione estesa su CD doppio) e *Ultimate Disney*, un cofanetto-strenna con il meglio del repertorio canoro legato ai più grandi successi cinematografici della Casa del Topo (più alcune chicche pubblicate per la prima volta nel formato digitale, come ad esempio le canzoni tratte dal *Robin Hood* a disegni animati del 1973), per un totale di tre ore di pura magia musicale spalmate su altrettanti CD.

Film Music Society

E' di prossima pubblicazione un CD a tiratura limitata (appena 1.000 copie) contenente quasi tutto lo *score* originale composto da Miklós Rózsa per *The Jungle Book* (Il libro della Jungla, 1942, regia di Zoltan Korda), universalmente considerato uno dei capolavori del Maestro ungherese.

Film Score Monthly

Sono di prossima pubblicazione lo *score* di Elmer Bernstein per il western *Saddle the Wind* (Lo sperone insanguinato, 1958, regia di Robert Parrish) e l'integrale della monumentale partitura di

Bronislau Kaper per l'epopea nautica *Mutiny of the Bounty* (L'ammutinamento del Bounty, 1962, regia di Lewis Milestone, con Marlon Brando): ben quattro ore di musica su 3 CD. Intanto è già uscito lo *score* del grande Alex North per *I'll Cry Tomorrow* (Piangerò domani, 1955, regia di Daniel Mann), film che valse all'interprete principale, Susan Hayward, il premio della miglior attrice a Cannes nel 1956. www.filmscoremonthly.com

Geffen

E' già disponibile l'album tratto dalla colonna sonora di *Bridget Jones: The Edge of Reason* (Che pasticcio Bridget Jones!, 2004). Il CD in vendita contiene le canzoni che si possono ascoltare nel film nonché un estratto delle musiche orchestrali di sottofondo composte da Harry Gregson-Williams.

Hollywood Records

E' già disponibile il CD con lo *score* di Trevor Rabin (*Blu profondo*) per il film d'azione e avventura *National Treasure* (Il mistero dei templari, 2004) con Nicholas Cage e Harvey Keitel. www.hollywoodrecords.go.com

Intrada

Sono attesi per il 7 dicembre *Lawman* (lo sono la legge, 1970 – Jerry Fielding; edizione integrale limitata a 1.500 copie) e la ristampa (con tanto di suono rimasterizzato e nuova copertina) dell'integrale di *Rambo III* (id. 1988 – Jerry Goldsmith), già pubblicato dalla stessa casa discografica nel 1989. www.intrada.com

La-La Land Records

E' attesa per il 7 dicembre l'edizione estesa e rimasterizzata dello *score* di Jerry Goldsmith per *Extreme Prejudice* (Ricercati: ufficialmente morti), un poliziesco del 1987 diretto dallo specialista in *action movies* Walter Hill e interpretato da Nick Nolte. www.lalalandrecords.com

Milan

Sono in uscita gli album tratti dalle colonne sonore di *She Hate Me* (l'ultimo Spike Lee) e *Modigliani* (2004), il film sulla vita e gli amori del celebre pittore coevo di Picasso, interpretato da Andy Garcia e arricchito dalla magnetica – almeno per i maschi! – presenza della top model Eva Herzigova.

Nonesuch

E' atteso per il 7 dicembre il CD con lo *score* di Angelo Badalamenti (*Twin Peaks*) per il film *A Very Long Engagement*.

Prometheus Records

E' già disponibile il CD con lo *score* di Don Davis (*Matrix*) per il film drammatico *The Unsaid* (id., 2001), con Andy Garcia e Teri Polo. www.soundtrackmag.com

RCA

E' già disponibile il CD con le musiche di Henry Mancini per *Oklahoma Crude* (I duri di Oklahoma, 1973, regia di Stanley Kramer, con George C. Scott e Faye Dunaway).

Rhino

E' atteso per il 7 dicembre il CD con le musiche

originali composte da Craig Armstrong per *Ray*, il *biopic* di Taylor Hackford sulla vita di Ray Charles, il celebre entertainer di colore non vedente.

Screen Archives

Sono in fase di preparazione i CD con gli *score* originali di *Son of Fury* (Il figlio della furia, 1942 – Alfred Newman), *Foxes of Harrow* (La superba creola, 1947 – David Buttolph), *The Fountainhead* (La fonte meravigliosa, 1949 – Max Steiner) e *Marjorie Morningstar* (Vertigine, 1958 – Max Steiner). www.screenarchives.com

Silva Screen

Sono già disponibili su CD lo *score* di Alexandre Desplat per il thriller psicologico *Birth* (Birth - lo sono Sean, 2004, regia di Jonathan Glazer, con Nicole Kidman) e la rappresentante compilation tratta dalla colonna sonora di *Blade: Trinity* (id., 2004, regia di David S. Goyer), terza interpretazione di Wesley Snipes nei panni del cacciatore di vampiri nato sotto il tetto dei fumetti Marvel. www.silvascreen.co.uk

Sony

E' già disponibile il CD con le musiche di Vangelis per il kolossal storico *Alexander* (id., 2004) di Oliver Stone. Sono attesi: per il 7 dicembre *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events* (2004 – Thomas Newman; dalla commedia fantasy con Jim Carrey e Meryl Streep) e *House of Flying Daggers* (La foresta dei pugnali volanti, 2004 – Shigeru Umebayashi). www.sonyclassical.com

Varèse Sarabande

Sono già disponibili *Alias: Season 2* (Michael Giacchino; musiche dalla seconda stagione della serie televisiva di spionaggio trasmessa in Italia dalla RAI), *Being Julia* (Mychael Danna; dal dramma in costume con Annette Bening e Jeremy Irons, tratto dal romanzo *Theatre* di W. Somerset Maugham) e lo *score* di Christopher Young per il thriller orrorifico *The Grudge* (id., 2004), con la star del telefilm *Buffy* Sarah Michelle Gellar. Sono invece attesi: per il 7 dicembre *Shrek 2* (id., 2004 – Harry Gregson-Williams; dall'attesissimo ritorno sugli schermi dell'orco verde che negli USA ha la voce di Mike 'Austin Powers' Myers), *Flight of the Phoenix* (2004 – Marco Beltrami; dal remake del film *Il volo della Fenice*, con James Stewart), *Earthsea* (Jeff Rona; dall'epopea fantasy a puntate trasmessa negli USA da Sci-Fi Channel), 24 (Sean Callery; musiche dalle tre stagioni dell'innovativo thriller televisivo interpretato da Kiefer Sutherland); per il 14 dicembre *Carnivàle* (Jeff Beal; dalla mini-serie della HBO ambientata in America nei giorni della Grande Depressione). www.varesesarabande.com

Warner Bros.

E' già disponibile il CD tratto dalla colonna sonora del film d'animazione *The Polar Express* (Polar Express, 2004), diretto da Robert Zemeckis. Il disco è essenzialmente un *song album* dove però trovano spazio anche tre estratti dello *score* sinfonico composto per il film da Alan Silvestri. Sono invece di prossima pubblicazione i CD tratti dalle colonne sonore di *Volevo solo dormire addosso* (2004), con Giorgio Pasotti, e *Se devo essere sincera* (2004), con la pepatissima Luciana Littizzetto.



Carlo Rustichelli (24 dicembre 1916 - 13 novembre 2004)

Nel novembre 2003 Pietro Rustichelli, in compagnia di Giuliano Tomassacci, incontrò Carlo Rustichelli nella sua casa romana. A ricordo del Maestro pubblichiamo la relazione di quell'indimenticabile incontro, redatta per il programma di sala delle celebrazioni carpigiane del gennaio scorso ampiamente descritte nel monografico del n.5 della nostra rivista.

Accanto a Carlo Rustichelli è netta la sensazione di essere alla presenza della "Storia della musica", colma di ricordi e aneddoti, e non potrebbe essere altrimenti: in più di 50 anni di carriera, e con oltre 400 colonne sonore all'attivo, ci ha consegnato un patrimonio musicale senza pari negli annali della cinematografia internazionale e tale da influenzare il resto della successiva produzione di musica applicata.

"Avevo poco più di vent'anni quando doveti lasciare Carpi. E' assolutamente meravigliosa questa rinata attenzione verso i vecchi autori, e dei Carpigiani nei miei confronti. Allora, giovane diplomato all'Accademia Filarmonica di Bologna, partii per recarmi a Roma come maestro direttore sostituto".

E lo studio approfondito e l'amore per il repertorio operistico (insieme alla sua "emilianità") sono rimasti evidenti nello stile compositivo di Rustichelli, che se da un lato proponeva temi di un'immediatezza quasi popolare, dall'altro si esprimeva con una cura dell'orchestrazione e del contrappunto tutt'altro che banale, che non disdegnava anche organici molto grandi o inconsueti.

"Se ho un rimpianto nella mia vita è solo quello di non aver più avuto il tempo per continuare a fare il direttore d'opera". E' proprio sul podio di una Tosca in scena a Terni che nel 1947 il cineasta Pietro Germi, rimasto colpito da un inno corale composto per un film qualche anno prima, convince il Maestro a partecipare alla produzione di *Gioventù perduta*. Da quel momento Germi e Rustichelli costituiranno un binomio inscindibile analogo ai celebri sodalizi fra Fellini e Rota, Leone e Morricone o Antonioni e Fusco.

"Germi era un uomo esigente, ma ha sempre avuto un gran rispetto per il mio lavoro. Veniva a casa mia e si sedeva sul divano col suo sigaro, e mentre io suonavo il pianoforte lui pian piano si addormentava, pronto ad aprire un occhio quando sentiva che avevo trovato la vena giusta, dicendo «Va, va...»"

Ecco quindi, tra i tanti, *In nome della legge* ('49), *Il cammino della speranza* ('50), *Il ferroviere* ('55), *Divorzio all'italiana* ('61), *Sedotta e abbandonata* ('64), *Alfredo Alfredo* ('72).

La serietà d'approccio, l'abilità di "sposare la musica alle immagini" (fu il primo a volere il pianoforte in sala di montaggio) e un'ampia versatilità stilistica lo portarono a lavorare per tutti i generi cinematografici, dalla commedia al dramma, dal western al "peplum" mitologico, con incursioni nella fantascienza: *"Nella musica da film è necessario essere eclettici! Non è detto che un bravo compositore di musica classica sia adatto a scrivere colonne sonore. Io ho fatto suonare anche gli aspirapolvere"* ricorda scherzando "ma bisogna ricordarsi di non esagerare, anche il silenzio può essere una grande musica".

Arrivano i premi e i riconoscimenti internazionali, tra cui due Nastro d'Argento (*L'uomo di paglia* di Germi nel '58 e *L'armata Brancaleone* di Monicelli nel '66) e due nominations agli Oscar (*Divorzio all'italiana* di Pietro Germi e *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy, rispettivamente del '61 e del '62). Non v'è grande regista che non abbia ricevuto le cure musicali del Maestro Rustichelli: accanto a Germi e Monicelli (i primi due *Amici miei*, '75 e '83), ricordiamo tra gli altri Pasolini (*Accattone*, '61 e *Mamma Roma*, '62) Pontecorvo (*Kapò*, '59) e Vancini, Bolognini e Risi, Loy (*Detenuto in attesa di giudizio*, '72) e Comencini (*La ragazza di Bube*, '63). *"Ho avuto anche una splendida parentesi americana (in molti mi volevano là) ed ho fatto Cosa è successo tra mio padre e tua madre ('72) con il grandissimo Billy Wilder (grande ammiratore di Germi, ndr). Quanto ho lavorato! Una volta sono arrivato addirittura a scrivere tre colonne sonore in una settimana; una follia, ma non ho mai trattato un lavoro con meno impegno degli altri, alzandomi alle quattro del mattino per smettere di scrivere a tarda sera. Devo comunque ammettere di aver sempre lavorato per una cinematografia di buon livello, con registi competenti che sapevano quello che volevano. Le rare volte che mi è capitato di dover lavorare su di un film scadente le ho affrontate come una sfida a fare ancora meglio per vedere se almeno il mio apporto risolveva la pellicola!"*

Una vita, dunque, piena di soddisfazioni. Eppure, se è vero che, ad esempio, la "marcia col fischio" di Brancaleone è ormai patrimonio collettivo, è altrettanto vero (sorte comune agli artisti del settore) che pochi ne conoscono l'autore. *"E' bellissima, ripeto, questa attenzione 'retroattiva', mi dispiace che sia arrivata forse un po' tardi. Ho ancora nel cassetto un'opera lirica di cui vado molto fiero, chissà che non sia giunta l'ora di sentirla eseguita dal vivo"*.

E' d'altro canto rivelatorio come i più illustri colleghi non esitino ad ammetterne l'influenza e a definirlo "Il Maestro", colui che più ha segnato la via alla musica per il cinema italiano, con una tensione costante verso il futuro. Trattengo a stento l'emozione, quando mi chiede di essere accompagnato al pianoforte ed inizia a suonare qualcosa che non riconosco.

Chiedo "Maestro, che cos'è questo?"; mi risponde sorridendo "Il mio prossimo film!".

P. Rustichelli

Michel Colombier (23 maggio 1939 - 15 novembre 2004)

L'ultima sua colonna sonora è stata quella per il flop *Travolti dal destino* (*Swept Away*, 2002) di Guy Ritchie, con Madonna e Adriano Giannini, ma il compositore francese Michel Colombier, ottimo pianista, scomparso dopo una dura battaglia contro il cancro durata sei mesi, aveva scritto oltre 100 soundtracks per la televisione e il Cinema.

I titoli più famosi: *Il bambino d'oro* (*The Golden Child*, 1986) di Michael Ritchie, *Purple rain* (id., 1984) con Prince, di cui le musiche ebbero una nomination ai Saturn Award, *Il sole a mezzanotte* (*White Nights*, 1985) di Taylor Hackford e *Elisa* (1995) di Jean Becker (co-autore della colonna sonora Zbigniew Preisner) con cui si aggiudicò il Cesar (il premio Oscar francese) per le migliori musiche. Uno struggente brano del vasto repertorio di Colombier venne usato dallo scultore-pittore Jean-Michel Folon da commento alle immagini per il suo celebre spot del metano, con l'omino col cappello che in volo porta un fiammella che simboleggia il gas puro.

Visitate il sito ufficiale del compositore www.michelcolombier.com per conoscere meglio la vita e le opere di un'autore da riscoprire, purtroppo postumo! M.Privitera



Tomassacci, Rustichelli e Rustichelli



Colombier



Mondo Soundtrack

• I Pet Shop Boys e la corazzata Potemkin

Titolo originale: Bronenosets Potyomkin - *Durata:* 75' (b/n)

Anno: 1925 - *Origine:* Unione Sovietica - *Regia:* Sergei M. Eisenstein

Musica: Edmund Meisel, Dmitrij Šostakovic, Pet Shop Boys

La musica originale del film è opera di Edmund Meisel, ma nel corso degli anni ci furono diverse modifiche al riguardo, come avvenne nel 1950 quando Vladimir Nikolayevich Kryukov curò lo score della riedizione sonora del film. Mentre nel 1976 la colonna sonora fu adattata e integrata con nuovi temi musicali presi dalla fantasia e dall'arte musicale di Dmitrij Šostakovic.

C'è dunque da sottolineare come a "rimusicare" la *Corazzata* ci avessero provato più volte, anche se l'edizione più nota rimane quella legata alle musiche di Dmitrij Šostakovic (San Pietroburgo 1906 - Mosca 1975). In quell'occasione – era il 1975 – l'Istituto Eisenstein di Mosca fece restaurare la pellicola, commissionando ad illustri musicologi sovietici una nuova colonna sonora. Così, l'anno successivo venne finalmente presentato al pubblico il capolavoro di Eisenstein con la musica di Šostakovic. Questo commento sonoro fu realizzato utilizzando parti delle sinfonie n. 4, 5, 8, 10 e 11. In particolare quest'ultima sinfonia si adatta perfettamente al tema del film, in quanto venne composta da Šostakovic proprio in relazione agli avvenimenti legati alla rivoluzione del 1905.

La *corazzata Potyomkin*, pur consacrato una decina d'anni fa da seimila cineasti europei "miglior film di tutti i tempi", ha dovuto però aspettare fino al 2004 per divenire appetibile ad un pubblico più vasto. Nemmeno Paolo Villaggio, che nel *Secondo tragico Fantozzi* (1976) l'aveva santificato a icona del cineforum noioso, era riuscito a rendere il film più accessibile, soprattutto ad un pubblico giovanile.

Ci hanno provato i Pet Shop Boys che, su proposta dell'Istituto d'Arte Contemporanea, il 12 settembre in Trafalgar Square a Londra hanno musicato il leggendario film di Eisenstein assieme ai 25 elementi dell'orchestra Dresden Sinfoniker. Lo storico duo elettronico inglese e l'orchestra hanno suonato dal vivo il loro personale accompagnamento alla pellicola che intanto veniva proiettata – sotto una pioggia battente – su uno schermo gigante.

La colonna sonora rappresenta l'ennesima conferma dell'intelligenza e della genialità di un duo che, lungi dal restare prigioniero del proprio effimero e datato mito degli anni Ottanta, ha scelto di misurarsi con sfide sempre nuove.

Eisenstein aveva dichiarato che avrebbe desiderato per il suo film una nuova colonna sonora per ogni generazione in modo da "mantenerlo fresco e attuale". Così Neil e Chris hanno colto la palla al balzo, riuscendo in questo modo a far apprezzare questa storica pellicola a più di 25.000 persone. La nuova colonna sonora è essenzialmente strumentale, ma comprende anche due brani cantati da Neil Tennant. Questa versione 2004 mescola pop e musica classica in modo tale da non rappresentare una vera e propria rottura rispetto alle due colonne sonore precedenti, pur utilizzando nuove strumentazioni e sonorità. Ne risulta una continua sottolineatura delle emozioni raccontate sullo schermo, in un modo più rispondente alla sensibilità musicale del pubblico del nuovo millennio. Ecco dunque che il pop e la musica classica, giustamente miscelati e calibrati, riescono ad integrarsi perfettamente con la vicenda degli ammutinati della 'Potemkin' a Odessa, ribellatisi ai superiori, perché costretti a mandar giù il rancio di carne putrefatta condita con vermi.

Il CD della colonna sonora sarà disponibile entro fine anno.



Concerti

• Roma - Accademia Nazionale di S.Cecilia

Auditorium Parco della Musica

17 Dicembre 2004 - ore 21

- Ennio Morricone dirige Santa Cecilia

- Cantata per l'Europa per soprano, 2 voci recitanti, coro e orchestra

- Musica per il cinema

Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

direttore M° Ennio Morricone

Info: Tel. 06 80242501 - www.santacecilia.it



• Catania - Etnafest 2005

Centro Culturale 'Le Ciminiere'

9 Gennaio 2005 - ore 21

- Viaggio in Sicilia

Orchestra sinfonica arrangiata e diretta dal M° Roberto Pregadio

Terra di conquiste, di martiri e di memorie.

Luogo di grandi gesta di eroi antichi e contemporanei, teatro di imprese legendarie e tragedie reali.

La Sicilia raccontata attraverso un viaggio musicale che annovera le colonne sonore (di Rustichelli, Piccioni, Rota, Bacalov etc.) dei grandi film girati nell'Isola.

Info: Tel. 059 7306222 - www.turismo.catania.it





Una promessa ...incredibile!



© Disney - Pixar

Storia di una carriera, e del futuro della musica da film

di Gianni Bergamino

C'era una volta il 1977...

La nostra storia inizia proprio in quell'anno memorabile, in quella data essenziale per la storia del cinema d'evasione e per quella della musica da film.

Immaginiamo un comune ragazzino americano di dieci anni, che dopo le ore di scuola passa metà del suo tempo libero rapito dalle magiche seduzioni del cinema... E anziché giocare con i suoi coetanei, trascorre l'altra metà del tempo rinchiuso nella cantina di casa, dove il tavolo da ping pong del fratello diventa un improvvisato set cinematografico, base operativa per rinnovare le illusioni del grande schermo e realizzare, in modo artigianale, tanti fantasiosi film d'animazione in Super 8. Si direbbe la biografia di un futuro grande regista della Disney, o di un novello Ray Harryhausen, ma non è così.

Il nostro ragazzino si accorge ben presto che la fase più appassionante di tutta l'esperienza produttiva dei suoi cortometraggi arriva alla fine, quando si deve decidere quali musiche inserire sulle scene e perché. I primi esperimenti, con le sue grandi passioni (il jazz, la musica classica, e soprattutto le autentiche colonne sonore del cinema), gli svelano un

po' per volta il seducente e misterioso potere che si nasconde nella fascinazione astratta delle note, capaci di influenzare, con le loro mille sfumature, le atmosfere e le suggestioni delle immagini. Nelle sue scelte il nostro piccolo artista in erba è agevolato dall'esempio luminoso che, in quel lontano 1977, gli viene dalle musiche scritte dall'adorato John Williams per la saga di *Star Wars*.

Con un simile modello, il nostro ragazzo sviluppa un progetto ben preciso per il suo avvenire. Una scelta che lo indirizza prima alla School of Visual Arts di New York, e poi nientemeno che alla rinomata Juilliard School, dove si laurea in composizione.

Durante questi anni avviene un incontro che ha il sapore della benedizione. Nell'intervallo di un concerto estivo di musica sinfonica, il ragazzo approfitta delle scadenti misure di sicurezza allestite e si intrufola dietro le quinte del palcoscenico. Lì, seduto a godersi qualche istante di meritato relax, incontra il suo idolo, John Williams. Un giovane apprendista e il suo nume tutelare, in smoking. Non vengono scambiate parole aneddotiche, è il momento che conta. Quando torna a sedersi in sala, il

ragazzo è in estasi, il suo avvenire – se ancora ci sono dubbi – è sancito.

Per amor d'ipotesi, supponiamo che il giovanotto abbia talento, di quello vero. La tradizione vuole che gli USA siano il paese delle occasioni. Chi ha la stoffa del campione, come accade al nostro ardimentoso creativo, non tarda a farsi notare. Qualche anno dopo lo ritroviamo infatti al lavoro nella meta ideale di ogni aspirante artista del cinema: la grande ed illusoria Hollywood.

Qui il ragazzo si divide tra il lavoro ai Disney Studios di Los Angeles, lo studio nei corsi di composizione per cinema dell'UCLA e la scrittura per giochi elettronici, un settore creativo nuovo, che risucchia presto gran parte del suo interesse, aprendogli un percorso inedito, forse persino una scorciatoia, verso il Grande Schermo.

Sono passati vent'anni dall'inizio della storia, e nel 1997 assistiamo alla prima grande svolta, quando il giovanotto viene chiamato ad un colloquio coi vertici della neonata Dreamworks SKG, dei titanici Spielberg, Katzenberg e Geffen. Si discute della colonna sonora per un videogioco basato sul film campione di incassi diretto da Spielberg // *mondo perduto*.



Per sciogliere ogni dubbio, va detto che il fortunato ragazzo di cui abbiamo seguito gli esordi non è ovviamente un personaggio di fantasia. È un uomo in carne ed ossa, vive con la moglie e due figli piccoli a Los Angeles, oggi ha trentasette anni e risponde al nome di Michael Giacchino.

Nel 1997, Michael diventa il primo compositore della storia della musica ad essere incaricato di realizzare una colonna sonora sinfonica per un gioco interattivo. Naturalmente l'accostamento di scenografie elettroniche e grande orchestra è un'idea di Spielberg. Dopo anni passati al fianco di Williams, il regista di *E.T.* sa bene quale apporto emozionale derivi dal suono sinfonico. Lo stesso Giacchino ama ricordare un episodio e cioè il momento in cui Spielberg, dopo aver ascoltato i demo elettronici portati alla riunione, se ne esce con una frase che interrompe ogni altra discussione: "Dunque, questa la facciamo con un'orchestra sinfonica autentica, no?". In quel momento nessuno osa mettere in dubbio le sue parole, e nonostante allora fosse un approccio rivoluzionario e tutt'altro che scontato (anche da un punto di vista meramente tecnico), da quel momento in poi il progetto fa propria quella precisa direttiva.

In termini musicali, la qualità artistica del *Lost World* di Giacchino,



Michael Giacchino al lavoro su *Gli Incredibili*

prototipo di musica sinfonica per PlayStation, è nella media di molte partiture del cinema. Alla fine ci si rende conto però di due punti fermi, incontestabili. Primo, l'esperimento funziona, e anche bene. Secondo, Michael Giacchino è uno che ha futuro.

Nonostante lo sparuto organico orchestrale che gli è stato messo a disposizione, il giovane Michael non esita a mettere in mostra i muscoli. Il suo "ingrediente segreto" ha radici lontane, risale ancora una volta a quei suoi magici esordi, quando il

bambino di dieci anni restava catturato dalla più importante colonna sonora di tutti i tempi, *Guerre stellari* di John Williams.

Giacchino ammette l'importanza che hanno avuto le *liner notes* sulla copertina del disco. Pochi ma preziosi appunti sull'utilizzo delle componenti strumentali, su come le sezioni dell'orchestra possono veicolare differenti percezioni emozionali. Una grande lezione che i migliori compositori di musica per cinema hanno consegnato ai loro eredi delle generazioni future.

In origine, la partitura del nuovo *cartoon* digitale Pixar doveva essere firmata da John Barry. Con il collaudato mestiere del musicista di James Bond dalla loro parte, è verosimile che i realizzatori desiderassero un'atmosfera che richiamasse più il mondo sofisticato e sotterraneo del noto agente segreto che la fantascienza dei super eroi odierni. L'indisponibilità di Barry ha dato spazio a Michael Giacchino, un compositore che è quasi un neofita del grande schermo (a voler trascurare poche pellicole indipendenti cui ha partecipato). *Gli Incredibili* diventa un trampolino di lancio di altissimo livello per un compositore sul quale molti (a partire dai produttori della Disney) hanno riposto enormi aspettative.

Per Giacchino, che nelle sue importanti opere per videogames ha già dimostrato un talento da musicista a tutto tondo, è quasi un gioco da ragazzi prodursi in una colonna sonora travolgente e fiammeggiante, che mescola raffinatezza e grinta, dove non si coglie l'ansia di sfondare a tutti i costi, ma si percepisce piuttosto un raro autocontrollo, una misurata elaborazione del suono e degli equilibri espositivi. Non temi granitici ed elaborati (probabile delusione per chi si è convinto che Giacchino debba dimostrare, ad ogni nota che scrive, di essere il futuro erede di John Williams), ma una torrenziale filigrana di episodi intriganti, di piccole invenzioni, di

figure melodiche esili, elementi che lasciano subito il segno, soprattutto se si presta orecchio alle mille sfaccettature dell'opera. Il compositore è in sintonia perfetta con le frenesie ironiche della pellicola, con il cangiante entusiasmo narrativo tipico dei prodotti Pixar, con gli ammiccamenti al grande cinema d'evasione del passato. La sardonica partitura asseconda tutto ciò, si ammantava di una frivola coloritura jazz, vicino allo stile televisivo anni '60 di *serial* come *Attenti a quei due*, *L'agente segreto* o *Il Santo*. Le sordine miagolano sornione, la batteria riscalda le molte pagine d'azione con un rullo continuo di tensione, gli effervescenti florilegi dei solisti (si resta senza parole di fronte alla bravura dei musicisti dell'orchestra hollywoodiana diretta con piglio dal fedele Tim Simonec) illuminano di una contagiosa allegria il *sound* di base. Epicentro tellurico, due versatili e balenanti temi principali, presentati entrambi fin dai primissimi secondi di "The Glory Days", sottoposti in seguito ad ogni genere di variazione. Ma si apprezzano anche le cesellature timbriche della partitura, le estemporanee intrusioni di un istrionico *grandeur* da *big band* ("Lifes Incredibles Again"), i generosi richiami al Mancini della *Pantera rosa* e di *Peter Gunn* ("The Glory Days", "Off to Work"), e, naturalmente, al Barry dei James Bond più avventurosi (l'esilarante e funambolico "Road Trip").



Michael Giacchino
The Incredibles

(*Gli incredibili* - 2004)
Disney Records 5050467-0100-2-4
19 brani - Durata: 55'14"



La leggerezza della partitura traspare dalle disinvolte scorribande sinfoniche ("100 Mile Dash", "Saving Metroville"), dai momenti di serio coinvolgimento emotivo ("Kronos Unveiled"), dalle raffiche di invenzioni ("Marital Rescue", "A Whole Family of Supers"), dalla meravigliosa suite degli *end credits* (o meglio "Incredits"). Uno di quei dischi così ricchi di idee da proporre sorprese ad ogni ascolto successivo. E quindi *standing ovation* per Giacchino, che conferma al meglio le aspettative dimostrandosi autore brioso, inventivo, inesauribile.

Una grande risorsa per il miglior cinema hollywoodiano dei prossimi anni. GB



© Disney - Pixar

Bob Parr si trasforma in Mr Incredible

Forte di questo insegnamento, Giacchino non si accontenta di produrre temi. Anche se ripete spesso che di Williams adora soprattutto l'inesauribile vena melodica, e lui stesso ha iniziato fin da subito a destreggiarsi benissimo con la scrittura tonale in senso pieno, Giacchino sa bene che la fonte d'ispirazione dei grandi temi può essere discontinua. Dunque, bisogna preoccuparsi di rivestire idee melodiche anche modeste di una ricca esposizione timbrica. La curata scelta degli strumenti (con l'aiuto del suo inseparabile collaboratore Tim Simonec, co-orchestratore e direttore in tutti i lavori di Giacchino) arricchisce con minute sfumature psicologiche l'ascolto anche del più banale dei ritornelli. Un assioma semplice, ma non scontato, la cui padronanza nel tempo segnerà un vantaggio in più di questo autore rispetto a molti dei suoi colleghi.

Le buone impressioni della vigilia vengono superate con il secondo impegno in tema di giochi elettronici. Ancora una volta su proposta di Spielberg, al compositore viene affidato il commento sonoro dei bellicismi virtuali di *Medal of Honor*, war game dichiaratamente ispirato al successo cinematografico di *Salvate il soldato Ryan*. Con la "sua" Northwest Sinfonia accresciuta ad oltre sessanta elementi, Giacchino realizza un vero monumento sinfonico, celebrativo, appassionante, irruente come le migliori partiture del cinema di guerra. Il disco con la colonna sonora di *Medal of Honor* diventa presto oggetto di culto e va a ruba, nonostante sia acquistabile solo in rete.

L'autore confessa di aver avuto

molta fortuna a poter sviluppare la propria carriera artistica nell'era di Internet. "Credo che la Rete abbia creato un punto di incontro per tutti quegli appassionati che per anni si sono sentiti tagliati fuori, e che finalmente riuniti hanno infiammato il fandom e sono riusciti persino ad ottenere la stampa di opere precedentemente inedite".

Il successo di questo primo episodio induce i produttori della Dreamworks ad affidare a Giacchino anche le successive puntate della serie. L'imponente impegno già profuso rende il compito più difficile per il giovane musicista. Come rimanere in tema senza ripetersi?

Ad imitazione delle musiche di grandi trilogie della storia del cinema (*Guerre stellari*, *Indiana Jones*, *Il presagio*, *Ritorno al futuro*), nel secondo capitolo, intitolato *Underground*, Giacchino riprende il tema principale, e introduce altre idee, tenendo ferma soprattutto l'atmosfera epica e celebrativa. Al centro dell'azione non c'è più un rude soldato americano, ma una baldanzosa giovane francese, Manon Batiste, combattente della quinta colonna partigiana per la liberazione dell'Europa occupata. L'autore è sempre più padrone della tavolozza orchestrale e abbandona progressivamente il suo debito verso Williams, iniziando a manifestare un eclettismo tutto personale, che diverrà più evidente nei lavori successivi.

Per il terzo episodio di *Medal of Honor*, intitolato *Frontline*, si torna a guerreggiare nelle vesti del protagonista della vicenda iniziale. L'orchestra si amplia a 90 elementi, con coro e voci soliste. L'intera

partitura assume connotazioni più meste e drammatiche. Inutile dire che Giacchino non diminuisce la presa sull'emozione d'ascolto, e completa la trilogia con un'altra opera travolgente, un nuovo passo avanti nel suo pagellino da massimo dei voti.

Nel 2000 esordisce con la sua prima opera "colta". Richiesto di partecipare alle celebrazioni della Contea di Camden, nel New Jersey, compone la sua prima Sinfonia, "Camden 2000", che viene eseguita, registrando il "tutto esaurito", dalla Haddonfield Symphony Orchestra.

A cavallo del millennio gli impegni aumentano di numero, Giacchino muove i suoi primi passi nel mondo del cinema (ma presta collaborazione a dei film che sono rimasti del tutto sconosciuti: tra questi *No Salida* del 1998, *My Brother the Pig* del '99 e *Redemption of the Ghost* del 2000, nel quale l'autore inventa sofisticate mescolanze tra country e sinfonica tradizionale).

Il passo successivo è verso la televisione, dove Giacchino si occupa di miniserie e film TV minori (*Semper Fi* del 2001 e *Phenomenon* dell'anno successivo) prima di entrare finalmente nello staff della serie di culto *Alias*, di Jeffrey Abrahams. La varietà di situazioni e la dinamica narrativa degli episodi consentono al compositore di esprimersi in territori musicali per lui inediti, che lo allontanano dalle spettacolari pagine sinfoniche dei giochi PlayStation, ma gli permettono di dimostrarsi autore dinamico, versatile ed estremamente moderno. Una vera fortuna, visto il rischio di restare intrappolato nel sinfonismo epico e tardo-romantico richiesto dalle avventure interattive.



Nelle vicende di *Alias* Giacchino accosta con disinvoltura rock, techno ed elettronica a musica cameristica o folclore. Un cocktail esplosivo, che sancisce una volta per tutte l'alto mestiere già raggiunto dal compositore.

Naturalmente tutto ciò non gli impedisce di tornare con piacere a lavorare per i videogiochi. Oltre all'immane ulteriore capitolo di *Medal of Honor*, intitolato *Allied Assault*, nel 2003 Giacchino si occupa di due nuove avventure belliche, per le quali allestisce un'impostazione sonora del tutto differente rispetto a quelle dedicate ai giochi della Dreamworks.

Sono *Secret Weapons Over Normandy*, monumentale colosso sonoro che lascia totalmente attoniti per la sua ponderosa ricchezza di

contenuti, e *Call of Duty*, dove scompaiono le monolitiche strutture melodiche dei giochi precedenti e ci si addentra invece in un tortuoso e cangiante territorio di sonorità meno composte.

Al suo profilo di alto livello ormai non manca più nulla. Con il decollo verticale che verrà offerto alla sua carriera dalla partecipazione al nuovo strepitoso successo della Pixar, *Gli incredibili*, forse un giorno il volenteroso Michael potrà anche coronare un suo grande sogno segreto: scrivere le musiche di un film di Spielberg...

Replicando divertito a chi gli augura di ottenere presto un traguardo così ambizioso, Giacchino rinnega questo desiderio: "Finché Williams è in circolazione, spero ardentemente che nessun altro

scriva le musiche di un film di Spielberg... E tutti noi vogliamo che Williams resti in circolazione ancora a lungo, no?... Del resto, in qualche modo, è come se avessi già lavorato ai film in Super 8 di Spielberg, mentre Williams lavorava a quelli a 70 mm".



risorse web

Nota: Dichiarazioni e notizie sul conto di Michael Giacchino sono state tratte, oltre che dal suo sito (www.michaelgiacchino.com), dalle interviste rilasciate ai siti *Tracksounds!* (www.tracksounds.com), *PC Games* (www.pc.ign.com) *Dear Sally* (www.dearsally.org/alias/articles) *Radiofree* (www.movie.radiofree.com) e *Music4Games* (www.music4games.net).

La discografia "pre - Incredibili" di Giacchino



The Lost World: Jurassic Park (1997)
Sonic Images SID 8803
19 brani - Durata: 56'13"

Esordio discografico di Giacchino: una suite di episodi di pochi minuti ciascuno, con le situazioni salienti delle varie fasi del gioco. Divertente, elaborato nella scrittura quasi quanto è appiattita l'esecuzione della Northwest Sinfonia. Ogni riferimento a John Williams è severamente vietato, nessuno dei temi ripropone quelli scritti per i film di Spielberg: un bel modo per riaffermare la propria autonomia creativa. Lo stile espositivo, che certamente non regge il confronto con le rigogliose partiture sinfoniche di Williams, esprime tuttavia una balanzata espressività nei momenti celebrativi e ferma gestione dei difficili passaggi d'azione, senza approssimazioni o banali scappatoie. In conclusione, un lungo *bonus track* con materiale vario. Per collezionisti.



Medal of Honor (1999)
Dreamworks Interactive
FM-17689
18 brani - Durata: 73'09"

Spettacolare primo capitolo della saga di *Medal of Honor*, la partitura è imbevuta di temi gloriosi, di epica militaresca e di grandi momenti d'azione. Anche se i riferimenti al cinema di genere ci sono tutti, si ascoltano con enorme piacere le prodezze creative di Giacchino, mai superficiale, mai banale. Ostinati, moti perpetui, melodie di spicco, una gamma infinita di sottigliezze timbriche, una scrittura avvincente, che travolge e seduce senza cadere nei facili tentazioni di un becero pompiarismo. Per la prima volta si ascolta una musica post williamsiana che sembra davvero scritta dal grande Williams e non una semplice imitazione del suo stile. Brani travolgenti come "Taking Out the Railgun", "The Radar Train" o "Merker's

Salt Mine" hanno fatto il giro del globo, segnalati dall'entusiastico passaparola dei navigatori informatici. Nella sezione *bonus tracks*, l'inno americano eseguito con divertita spensieratezza sotto la direzione d'orchestra dalla madre del compositore. Un titolo imperdibile.



Medal of Honor: Underground (2000)
Dreamworks Interactive 40014
18 brani - Durata: 76'48"

Tenuto fermo il tema principale della saga, il nuovo capitolo bellico avventuroso schiera nuove melodie, nuove tumultuose sequenze d'azione. Le molte ambientazioni del gioco consentono all'autore di diversificare la timbrica in divertenti sfumature folcloristiche. Si passa dalla Francia al Nord Africa, dalla Grecia all'Italia. In questa fase, due episodi indimenticabili: l'arcano motivo gregoriano preannunciato in "Last Rites" sfocia in una folgorante variazione adrenalinica nel brano "The Battle of Monte Cassino", magnifico. Esecuzione orchestrale di prim'ordine, piacere d'ascolto ai massimi livelli.



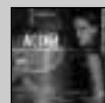
Medal of Honor: Frontline (2002)
Electronic Arts Games 40219
18 brani - Durata: 79'18"

Il disco più raro per il terzo capitolo: la EA Games lo distribuisce solo negli Stati Uniti, quindi diventa un pezzo da collezione abbastanza ricercato. Nel gioco si racconta degli scontri finali del secondo conflitto mondiale, l'atmosfera deve essere necessariamente rabbiata. Per questo l'impianto sinfonico trasfigura, si fa ombroso, mesto. Molte pagine corali, canti solisti, un'orchestra ricchissima, pagine memorabili. La fantasia creativa di Giacchino sembra inesauribile. Completa la trilogia in grande stile.



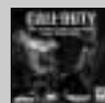
Secret Weapons Over Normandy (2003)
La-La Land Records LLLCD 1013
(CD doppio) 30 brani - Durata: 82'57"

Recensione in *Colonne Sonore* nr. 5 pag. 39



Alias (id., 2003)
Varèse Sarabande
VSD6521
26 brani - Durata: 65'08"

Recensione in *Colonne Sonore* nr. 5 pag. 40



Call of Duty (2003)
Activision /
Electronic Arts Games
13 brani - Durata: 39'01"

L'ennesima esperienza con la guerra interattiva porta Giacchino a sperimentare un approccio radicalmente diverso dai suoi affreschi di *Medal of Honor*. Dopo aver impressionato i suoi ammiratori con le mimesi williamsiane dei *Medal of Honor*, l'autore paga un tributo anche allo stile degli autori più dionisiaci e aggressivi, come Benjamin Frankel, Elmer Bernstein o Jerry Goldsmith. L'impostazione è brutale, spesso dissonante, con un'esaltazione del dinamismo, delle percussioni, delle frenesie orchestrali. Il risultato è altrettanto strabiliante di quello più celebrativo e composto che aveva caratterizzato le opere precedenti. Ancora una volta, un disco raro e mal distribuito, che tuttavia vale la pena possedere.

Potrete ascoltare molti altri esempi dell'arte di Michael Giacchino nei numerosi files mp3 resi disponibili per il download gratuito nella sezione "credits" del suo sito personale, www.michaelgiacchino.com. Visita d'obbligo soprattutto per chi non ha ancora mai ascoltato nulla di questo autore e per restare ammaliati dalla sua straripante personalità. GB



L'età dell'eccellenza



Viaggio nel cinema americano di Elmer Bernstein

di Giuliano Tomassacci

A volte il tempo è veramente tiranno. Nella seconda metà degli anni '60, completamente immerso nei suoi encomiabili *Young People's Concert* trasmessi dalla CBS, Leonard Bernstein attingeva a tutta la sua carismatica *ars oratoria* nell'indottrinare i numerosi giovani e giovanissimi americani all'arte e alla storia della musica sinfonica. Particolarmente interessato alla divulgazione del patrimonio musicale americano, il compositore del Massachusetts tentava faticosamente di indagarne lo sviluppo, attraverso l'analisi dei suoi principali protagonisti. Passando in rassegna Dvorak, MacDowell, Copland, Gershwin, Gould, Schuman, Harris e Thomson - snocciolati in piccoli, significativi estratti dalla New York Philharmonic - la difficoltà nell'organizzare un esaustivo e pertinente quadro riassuntivo appariva chiara e comprensibile.

Se solo il tempo fosse stato dalla sua parte, concedendogli magari il beneficio di ripresentare una simile proposta educativa poco prima del suo ritiro, nel 1990, a Bernstein sarebbe magari bastato citare un singolo autore: un suo (quasi) omonimo. Leonard "Bernstyn" avrebbe potuto accogliere sul podio Elmer "Bernsteen" a dirigere un'accurata scelta delle sue musiche per il cinema: questo sarebbe bastato a coinvolgere gli ascoltatori in un viaggio chiarificatore, dalle radici del 'suono' americano fino alle evoluzioni del moderno sinfonismo. In pegno della classicità europea di Dvorak, ci sarebbero state le romantiche partiture per i plot in costume; per la vitalità gershwiniana, i guizzi delle spensierate commedie; per le contemplative melodie "di frontiera" di Shuman e Harris, una fra le numerose produzioni western. E per il tocco "americano" di Copland, Bernstein avrebbe senza dubbio promosso il suo

standard artistico, quello *score de / magnifici sette* che il musicista aveva sempre, dichiaratamente attribuito all'influenza del "decano della musica americana".

Anche evitando il confronto con le pionieristiche partiture di matrice jazz e blues, il repertorio cinemascopico di Elmer Bernstein avrebbe insomma fornito, a suo modo, la perfetta colonna sonora della storia culturale americana. Purtroppo, oltre al tempo, anche la stessa cultura si sarebbe però dimostrata ingiusta. Al di là degli innegabili meriti, l'ambiente musicale accademico avrebbe storto il naso di fronte alla decisione di farsi "raccontare" da un autore di musica da film (lo stesso Leonard, ricordato per i suoi commenti a *Fronte del porto* e *West Side Story*, si era solo occasionalmente dedicato al grande schermo). Forse anche per questo, nonostante la vasta notorietà in ambito settoriale e il garbato plauso riconosciutogli dalla critica togata, non si può accantonare la convinzione che ancora oggi a Bernstein vadano debitamente riconosciuti non solo gli onori di altissimo musicista e nobile cineasta, ma di artista filologo a tutto tondo, cronista attento al costume sociale, commentatore lucido e appassionato delle più diverse spinte culturali moderniste, senza mai tradire o "sperperare" il patrimonio ereditato dai patriarchi del sinfonismo hollywoodiano, di cui rimase custode coscienzioso dopo gli anni d'esordio, trascorsi a ridosso di un ultimo, corroborante strascico di Golden Age.

Nella realtà dei fatti, il cognonimo Leonard alla fine chiamò in aiuto Aaron Copland in persona (anch'esso spesso "prestato" alla musica da film), che suggerì la lezione con un passo della sua Terza Sinfonia. Elmer lo aveva conosciuto poco meno di trent'anni prima, in un

incontro destinato ad influenzare decisamente l'intero corso della sua formazione, spontaneamente avviata sin dalla più tenera età, in una famiglia animata dall'arte.

La differenza di pronuncia tra il cognome di Leonard e quello di Elmer (responsabile ancora oggi di frequenti fraintendimenti) trova la sua spiegazione nell'estrazione del padre di quest'ultimo, Edward, emigrato austro-ungarico. Quando Elmer nasce il 4 aprile del 1922 a New York City, Edward insegna letteratura inglese presso un liceo, ma fin da giovane, il suo crocchio è il canto, perseguito a livello amatoriale anche dopo l'impiego scolastico. Sua moglie, l'ucraina Selma Feinstein, ormai vede nella danza soltanto un hobby, dopo essere stata tolta dalla compagnia di Isadora Duncan a causa degli abiti troppo succinti, giudicati improponibili da un padre intransigente. Ma l'involontaria esclusione dall'ambiente artistico della coppia fortunatamente non si riflette sul figlio, che al contrario viene tutelato da qualsiasi censura creativa e, sin da piccolo, viene esposto con amore al teatro, alla danza e alla pittura. Sulle prime, infatti, il giovane Bernstein, che a dieci anni compare a Broadway come Caliban ne *La tempesta* di Shakespeare, riceve premi per i suoi precoci lavori pittorici e si affaccia come ballerino sui palcoscenici locali. In realtà, circondato sin dai primi passi dai dischi di Armstrong e Caruso, il pianoforte diventa prestissimo il suo centro d'interesse. Con i primi risparmi acquista incisioni discografiche di Mahler e con la zia, membro della Wagner Society newyorkese, scopre il tedesco del *Parsifal*. L'impulso di una vita offerta alla musica e la predisposizione per una carriera di pianista si consolidano in un'illuminante vacanza europea con la famiglia, tra



Londra e Parigi, nel 1933.

Mentre conclude gli studi al King Coit Drama School for Children, con l'immediato benessere dei genitori, Elmer Bernstein inizia la sua formazione musicale a dodici anni e fortuna vuole che sulla sua strada di dotato, aspirante pianista incroci un'insegnante come Henrietta Michelson, docente alla Julliard, la quale, notata la rilevante capacità d'improvvisazione dell'allievo, invece di richiamarlo agli esercizi di diteggiatura pensa bene di sottoporlo al giudizio autorevole di Copland.

Ecco dunque l'importantissimo incontro con l'ammirato modernista, le cui stringate parole s'imprimono nel futuro compositore e diventano caro ricordo per gli anni a venire:

"Henrietta mi portò ad un incontro con questo promettente compositore, che ai tempi aveva appena trent'anni. Lei mi disse: 'Suonagli qualcosa'. Avevo scritto un piccolo valzer in La minore. Ricordo ancora le prime battute. Mi sedetti e suonai. Poi lei chiese a Copland: 'Pensi che il ragazzo abbia talento?'. Al che lui rispose: 'Non lo so. Diamogli qualche lezione e scopriamolo'"

Per quanto diplomatico nella risposta, Copland assaporava probabilmente un'intuizione, un positivo presagio che oggi, a fronte dell'operato complessivo di Bernstein e delle tredici nomination all'Oscar derivatene, risulta facilmente codificabile ai posteri. Copland demanda comunque gli insegnamenti per l'attraente compositore al pupillo Israel Citkowitz. Gli studi di composizione si sovrappongono a quelli della Chatman Square Music School e infine convogliano, dopo il diploma al liceo Walden, alla New York University, durante il 1939. Di pari passo procede la carriera pianistica, definitivamente impostata da un'apparizione presso lo Steinway Hall, a soli quindici anni. Il secondo conflitto mondiale interrompe tutto nel '42, quando, seguendo la sorte di numerosi colleghi contemporanei, Bernstein viene arruolato nel corpo d'aviazione dell'esercito. Ma proprio perché simile negli eventi al destino di tanti altri compositori cinematografici, l'esperienza bellica diventa provvidenziale, e si fa sprone per un avvicinamento alla musica applicata. Rimasto nell'unità newyorkese (e, soprattutto, rimasto alla musica), il musicista arrangia ed orchestra canzoni folk come "Sweet Betsy From Pike" o "Blue Tail Fly" per la banda del Maggiore Glenn Miller, scrive per la propaganda e viene coinvolto nella produzione di musica terapeutica per gli infortunati sul campo, da cui l'opportunità di musicare programmi radiofonici per l'Armed Forces Radio Service (prima del congedo arriverà a scrivere per un'ottantina di trasmissioni). L'esperienza lo spinge a cercare impiego, dopo il congedo, presso la divisione radiofonica della CBS,

ma gli esiti non sono dei migliori e il musicista si concentra nell'apprendistato accademico, stavolta diviso tra gli esercizi compositivi di Ivan Langstroth, il conservatorismo di Roger Sessions e le illuminanti lezioni di Stefan Wolpe (insieme a Citkowitz, il vero demiurgo dell'educazione musicale bernsteiniana). Finalmente nel 1949 – tre anni dopo il suo primo concerto pianistico al Town Hall – l'amico scrittore Millard Lampell gli propone di comporre le musiche per due show della United Nations Radio (uno dei quali, *Sometime Before Morning*, narrato da Henry Fonda). Lampell si dimostra poi il vero artefice del battesimo cinematografico del compositore, proponendolo al vice presidente della Columbia Pictures Sidney Buchman per musicare la trasposizione su schermo del suo romanzo *The Hero*. Bernstein ufficialmente approda alla cinematografia e il suo primo lungometraggio, *Saturday's Hero* (1951, di D. Miller) – seguito a breve distanza da *Boots Malone* (La vita che sognava, 1951, di W. Dieterle) – con la sua lettura delle problematiche sportive all'interno dei college statunitensi, imposta da subito, anche se solo accidentalmente, quel percorso tangente alle incombenze sociologiche dell'America, che orienterà il musicista nelle future scelte professionali.



Frank Sinatra in *L'uomo dal braccio d'oro*

Già l'anno successivo al debutto cinematografico, Bernstein si assicura una dignitosa notorietà tra gli addetti ai lavori, favorito in particolar modo dalle lusinghiere critiche tributatigli per la prova di *Sudden Fear* (So che mi ucciderai, 1952, di D. Miller), uno score anomalo che denuda alcuni degli stilemi dell'autore, come l'uso non banale delle speziature esotiche e l'inclinazione per i raccolti interventi solistici (in questo caso il flauto e il pianoforte, fin da ora insigniti di una predilezione che toccherà l'acme in *To Kill a Mockingbird*). Ancora una volta però, come nel caso dell'amico Lampell, la decisiva imposizione del compositore al grande pubblico dovrà passare per l'interessamento di due membri della comunità hollywoodiana. Questo darà modo a Bernstein di sviluppare la sua duplice anima musicale: da una parte, l'impulso naturale alla contemporaneità del sound

americano, dall'altra l'afflato melodico del suo personalissimo sinfonismo.

A fornire il presupposto per lo sdoganamento della prima attitudine, è l'agente e produttore Igor Preminger che, impressionato dalle musiche di *Sudden Fear*, nel '55 propone il nome di Bernstein al fratello regista Otto, impegnato nelle riprese di *The Man With the Golden Arm* (L'uomo dal braccio d'oro, 1955). Persuaso anche da John Green, Preminger scrittura Bernstein e accoglie la proposta del giovane compositore di modellare la colonna sonora sul jazz urbano. Stimolato dalla forte componente di inquietudine cittadina del film e, soprattutto, dalla figura del protagonista - un Frank Sinatra aspirante batterista obnubilato dalla tossicodipendenza - Bernstein affronta il rischio di stendere una partitura fin troppo contrastante con il tradizionalismo orchestrale ancora vigente, nell'intenzione di servire al meglio il girato. Purtroppo tale scelta musicale causa problemi di distribuzione al film in alcuni stati americani. Non ne risente comunque il lavoro di Bernstein, che - registrato con il contributo di Shorty Rogers e Pete Candoli alle trombe, Shelly Manne alla batteria e Milt Bernhart al trombone - stupisce la critica con il suo contagioso motivo portante dall'andamento obliquo e

scomposto, l'asprezza degli arrangiamenti, la ritmica sincopata. L'intervento innovativo di Bernstein, tuttavia, non si limita al vincente impiego del modulo jazzistico, che solo quattro anni prima aveva debuttato – seppur meno platealmente – nelle musiche di Alex North per *A Streetcar Named Desire* (Un tram che si chiama desiderio, 1951), ma si allarga all'intero criterio narrativo, arrivando a sfruttare la musica nera come elemento organico, senza scadere in una presenza di puro colore d'ambiente. Per questo Bernstein scrive alternando i riff jazzistici a passaggi di tradizionale impostazione orchestrale, come nel caso del delicato *Lullaby* impressionistico redatto per Molly (Kim Novak), la presenza femminile del film. E anche nell'affidarsi ai virtuosismi del rinomato ensemble specializzato, il musicista circoscrive gli scatti d'improvvisazione a poche battute (come la batteria



La mitica cavalcata de I magnifici sette

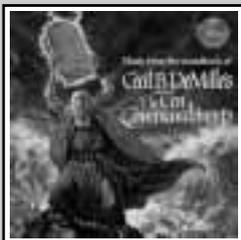
di Manne in una particolare scena) oculatamente strette in una partitura per il resto assai precisa e dettagliata (orchestrata da due glorie come Jack Hayes e Leo Schunken) che Bernstein dirige personalmente (come del resto sempre sarà).

Con l'incredibile e insperato successo derivante dal film – la registrazione del "Main Title" scala la Top 20 USA – per il compositore si apre una stagione all'insegna del jazz. Per l'impetoso ritratto del cinico giornalismo americano in *The Sweet Smell of Success* (Piombo rovente, 1957, di A. Mackendrick) l'idioma swingante torna a dominare (misto a canzoni originali di Chico Hamilton e Fred Katz), stavolta aggredito da sferzate orchestrali di maggior spessore che si sposano egregiamente con la New York notturna fotografata dal bianco e nero di James Wong Howe. Anche lo *scoring* di *The Rat Race* (Ragazzi di provincia, 1960, di R. Mulligan) si basa ampiamente sui canoni jazzistici, così come *Walk on the Wild Side* (Anime sporche, 1962, di E. Dmytryk) dal cui tema portante il grande organista Jimmy Smith ricaverà un indovinato arrangiamento destinato a

entrare nel repertorio comune (ma anche *Golden Arm* aveva giovato di una trionfante versione a cura di Billy May, e, più tardi, lo "Staccato's Theme" dalla serie televisiva *Johnny Staccato* guadagna il quarto posto nella classifica anglosassone dei 45 giri). Poi, inevitabilmente, con l'avvicinarsi di nuovi generi e sensibilità estetiche alle porte della modernità cinematografica, l'appello della via del jazz perde il suo smalto, Bernstein opta per altri approcci, pur metabolizzando una spiccata plasticità ritmica che si rivelerà indelebile. Non siamo però di fronte a un esaurimento della vena più 'urbana' e contemporanea dell'autore, che infatti tornerà ad emergere in *Love With the Proper Stranger* (Strano incontro, 1963, di R. Mulligan) o per tingeggiare le fosche atmosfere mafiose della Harlem anni '30 e '50 nel dittico di Bill Duke composto da *A Rage in Harlem* (Rabbia ad Harlem, 1991) e *Hoodlum* (1997). Sono in particolare i ricordi dell'infanzia ad ispirare Bernstein per questi ultimi due film, quando correva in bicicletta lungo le strade di Harlem, sensazioni che lo portano a comporre uno score che "riflette un'energia

urbana tipica di quella parte del paese e del mondo". Come d'uso nelle prime contaminazioni, le due partiture godono del giusto equilibrio di venature jazz e *standard-scoring*, con un potente brano d'apertura per *A Rage in Harlem* ed un riuscito tema d'amore ("Francine") per *Hoodlum*. E nello stesso anno dell'ultimo capitolo della saga dukiana, Bernstein offre il suo rinnovato gusto moderno anche a Francis Ford Coppola, servendo alla Memphis di *The Rainmaker* (L'uomo della pioggia, 1997) il giusto commento 'locale', fatto di blues e assoli Hammond.

Parallela e altrettanto fertile, la stagione dell'epica di frontiera bernsteniana si accompagna agli slanci jazzistici con non meno risonanza. Il primo western, *The Tin Star* (Il segno della legge, di A. Mann), risale al 1957, ma è ormai di dominio pubblico che il marchio del compositore abbia iniziato a brillare universalmente soprattutto grazie alla musiche per *The Magnificent Seven* (I magnifici sette, 1960, di J. Sturges). Questo felice, baldanzoso e spensierato remake in pieno stile hollywoodiano del capolavoro di Kurosawa *I sette samurai* riempie il compositore di entusiasmo creativo. Si frega le mani Bernstein, perché da anni desidera approfondire le specificità della musica folk, nella fattispecie la corrente *tex-mex*. Ricorrendo anche all'utilizzo non indifferente di percussioni e ritmiche messicane, la partitura sigla perfettamente l'eroicità dei protagonisti, proclamata a gran voce dall'immortale staccato di quattro note della marcia principale. L'influenza coplandiana è quanto mai evidente: le distese digressioni dei violini, i sostenutissimi *galloping* degli archi, i continui giochi incalzanti degli ottoni, i miniatissimi abbellimenti dei legni, e le disinvolture tempistiche mutate dal jazz s'imprimono a fuoco nel lessico bernsteniano. Ulteriormente strutturato da un motivo chitarristico per il



Elmer Bernstein
The Ten Commandments
 (I Dieci Comandamenti - 1956)
 MCA Classics MCAD 42320
 18 brani - Durata: 59'29"



I dieci comandamenti (The Ten Commandments, 1956) di Cecil B. DeMille è forse il kolossal biblico per eccellenza e uno degli esempi sommi di quella Hollywood e cartapesta affossata definitivamente dal disastroso flop di *Cleopatra* (id., 1963) di Joseph Mankiewicz.

Regia, interpretazione, costumi, effetti speciali: tutto è tremendamente datato agli occhi dello spettatore moderno, eppure questo film di torrenziale lunghezza continua ad esercitare un innegabile fascino e la sua semplice, ma solidissima, struttura drammatica regge ancora assai bene. La tonitruante colonna sonora firmata da Elmer Bernstein – che sostituì il veterano Victor Young, troppo malato per portare a termine la mastodontica impresa – è il perfetto corrispettivo sonoro della messa in scena potente e priva di sfumature del film. Al di là dell'esotismo di maniera di un paio di brani di natura diegetica ("Egyptian Dance" e "Bedouin Dance"), Bernstein si sbarazza di ogni scrupolo filologico e scrive una pletora di incantevoli temi musicali nel più puro stile "arabeggiante" hollywoodiano (se ne ricorderanno sia Goldsmith che Silvestri

per *La mummia* e il suo seguito).

Siamo agli antipodi della scrittura quasi cameristica di capolavori quali *Il buio oltre la siepe*. Assecondando l'irruenza cromatica della sgarriante fotografia in Technicolor del film di DeMille, Bernstein si affida ai colori primari della tavolozza orchestrale, e dipinge a larghe e dense pennellate: gli strumenti sono per lo più trattati a famiglie – possenti accordi degli ottoni a rappresentare la gloria o la furia di Dio ("Prelude", "The Pillar of Fire"), voluttuose spirali degli archi per l'amore di Nefertiti ("Love and Ambition") – e le indicazioni dinamiche raramente prescrivono un'intensità sonora inferiore al *fortissimo*.

Ne sortisce una colonna sonora di sicura presa emotiva e di ininterrotto piacere d'ascolto, non priva di qualche tocco più raffinato, come il passaggio solistico del violoncello in "Love and Ambition" (in qualche modo memore del tema d'amore di Alfred Newman per *Davide e Betsabea*) o la variazione del tema di Dio nel brano "In the Bulrushes", sorta di danzante ninna nanna per legni e celesta. A suo modo, un classico della musica da film. AC



villain di turno e da sparsi raccoglimenti melodici destinati alle parentesi più emotive, lo score ritrae il monumentale pathos profuso al genere da Young e Tiomkin, armonizzandolo alle schiette pretese d'entertainment dell'opera di Sturges. E lo stile del musicista passa alla storia. Ora più che mai la distinzione coniata per distinguere i due Bernstein, in base al loro territorio d'azione, non può che calzare a pennello al *film composer*: se Leonard è il Bernstein dell'East Coast, senza dubbio lui è il "Bernstein del West", congeniale al genere di frontiera come pochi altri contemporanei. Dopo gli inevitabili sequel della saga dei *Sette*, la filiazione più cospicua sembra essere quella con il "Duca" John Wayne, che matura in una rispettosa amicizia. Wayne reclama Bernstein per i suoi ultimi sette film (e gli avrebbe affidato anche il soundtrack di *The Green Berets* (Berretti verdi, 1968) se il compositore non avesse preferito passare la mano a Miklòs Rózsa vista l'inconciliabilità con le tematiche di sceneggiatura). In particolare *True Grit* (Il Grinta, 1969) e *The Sons of Katie Elder* (I 4 figli di Katie Elder, 1965), entrambi di Hathaway, *Cahill: US Marshall* (La stella di latta, 1973, di A. McLaglen), e l'ultima apparizione di Wayne, *The Shootist* (Il pistolero, 1976, di D. Siegel) propongono un Bernstein in buona forma – fatto salvo qualche evidente livellamento manieristico, inevitabile conseguenza della prolungata dedizione al genere. Alcuni approcci esemplificano la grande predisposizione dell'autore a interventi narrativi molto episodici, dove una serie di piccole vignette melodiche si susseguono repentinamente, in spicciola conformità al diegetico, coinvolgendo l'orchestra in performance molto elastiche. E' il caso di *The Hallelujah Trail* (La carovana dell'Alleluja, 1965, di J. Sturges) dove per adattarsi al disordinato intreccio, Bernstein produce un commento vivace ed allegro che gioca con i cliché del genere approfittando particolarmente degli slittamenti armonici in territori "indiani" (simili modalità di commento si rintracciano anche in commedie come *The World of Henry Orient – La vita privata di Henry Orient*, di George Roy Hill, tra cadenze orienteggianti e sussulti gershwiniani). A questa fluidità d'approccio si contrappongono negli stessi anni score minimali, come quello per *Hud* (Hud il selvaggio, 1962, di M. Ritt), risolto in una manciata di interventi da una sola chitarra classica.

Rimanendo alla produttiva partnership con Sturges, anche la sbeffeggiante partitura per *The Great Escape* (La grande fuga, 1963) rappresenta una tappa cruciale del cammino bernsteiniano, sempre giocata sulla lunghezza e la varietà dei contributi, forte di un tema vagamente bandistico – nella vena dell'Arnold del *Ponte sul fiume Kwai* – di duratura popolarità. Ma alla guerra cinematografica Bernstein ha prestato servizio anche in altre occasioni, e se già dal primo *Men in*

War (Uomini in guerra, 1957, di A. Mann) il suo approccio si dimostrava attentissimo all'*underscoring* attivo, ponendosi apertamente "contro" le immagini nel sublimare la bellezza del paesaggio coreano piuttosto che le difficoltà del plotone protagonista, un'ulteriore conferma arriva con *Kings Go Forth* (Genere sotto il sole, 1958, di D. Daves): rappresentativo un passionale bacio sottolineato da un'allarmante pagina musicale che presagisce il drammatico destino dei due amanti Tony Curtis e Natalie Wood.

Il tramonto del patriottico western statunitense e la saturazione nei confronti del modulo ravvisata in alcune delle ultime partiture, sottraggono Bernstein al genere americano per eccellenza. Non mancheranno i ritorni di fiamma, purtroppo però segnati da cocenti delusioni (come il rifiuto incassato dallo score per *Last Man Standing – Ancora vivo*; Walter Hill preferisce ripiegare sul fido Ry Cooder) ed esiti alquanto deboli (*Wild Wild West*, 1999, di Barry Sonnenfeld).

E' Bernard Herrmann, dopo Igor Preminger, ad intradare Bernstein verso la maturazione della sua scrittura più intimista e melodica, portatrice di un esclusivo soffio emotivo, probabilmente la voce artistica più personale del musicista. Il grande compositore hitchcockiano raccomanda nel '55 Bernstein ad Alfred Newman, ai tempi capo del dipartimento musicale per la 20th Century Fox, per provvedere alle musiche del dramma *The View from Pompey's Head* (Il treno del ritorno, di P. Dunne). Riconoscente nei confronti di Herrmann, Bernstein tenta di ringraziarlo ricevendo in cambio poco più una scocciata replica nel tipico stile del geniale radicalista ("Se avessi pensato che non avevi alcun talento non ti avrei certo raccomandato!"). E' l'inizio di una lunga e difficile amicizia, regolata dagli intransigenti gusti di Herrmann (la sua sprezzante bocciatura allo score per *Golden Arm* causò l'indignazione di Bernstein ed è stato più volte notato come alcuni interventi dell'Herrmann di *Taxi Driver* si avvicinino proprio all'additata partitura del giovane collega), nette divergenze d'approccio rispetto all'ottava arte (ma Bernstein, riascoltando a distanza di anni le sue musiche per *Some Came Running – Qualcuno verrà*, ne rintraccerà la pesante influenza hermanniana) e relativi alti e bassi dipendenti dalla spigolosità caratteriale dell'anziano musicista ("Eravamo buoni amici... quando non mi strillava addosso per qualche motivo", ammetterà Bernstein).

Quel che più conta è che l'esperienza procuratagli dall'amico in *Pompey's*, permette a Bernstein di avviare una ricerca estetica sul proprio comporre, selezionando con cura la compagine orchestrale fino a promuovere una limpida interazione tra le varie sezioni strumentali, alle volte ridotte all'essenziale nell'intaglio dell'intimità sentimentale, con un'indiscutibi-

Le IO migliori colonne sonore di Elmer Bernstein secondo la nostra redazione, in ordine cronologico.

- 1) **Ten Commandments** (*I dieci comandamenti* – 1956)
brani migliori: "Main Title (Prelude)" / "The Red Sea": su consiglio del wagneriano DeMille, Bernstein sceglie la strada leitmotivica e redige la sua prima, monumentale scrittura sinfonica.
- 2) **The Magnificent Seven** (*I magnifici sette* – 1960)
brani migliori: "Main Title" / "Calvera's Return": lo stendardo di un'intera carriera, tra Copland e tex-mex.
- 3) **To Kill a Mockingbird** (*Il buio oltre la siepe* – 1962)
brani migliori: "Main Title" / "Tree Treasure": più che una partitura, la miniatura di un sentimento, l'elegia dell'infanzia, il brivido della malinconia che si fa melodia.
- 4) **The Great Escape** (*La grande fuga* – 1963)
brani migliori: "Main Title" / "The Chase": l'immortale marcia bandistica è come il sorriso sul volto di Steve McQueen: fiero e beffeggiante.
- 5) **True Grit** (*Il Grinta* – 1969)
brani migliori: "Bald Mountain" / "The Dying Moon".
- 6) **Heavy Metal** (id. – 1981)
brani migliori: "Flight" / "Space Love": la vestizione e il volo di Taarna guadagnano pagine di ispirato lirismo, che il compositore mutua dal materiale inutilizzato di *Saturn 3*.
- 7) **My Left Foot** (*Il mio piede sinistro* – 1989)
brani migliori: "Mother" / "Love Spoken": l'amato Ondes Martenot si fa indagatore sottile di un animo controverso e geniale.
- 8) **The Good Son** (*L'innocenza del diavolo* – 1993)
brani migliori: "Treehouse" / "Skating and Drowning"
- 9) **The Age of Innocence** (*L'età dell'innocenza* – 1993)
brani migliori: "The Age of Innocence" / "Mrs. Mingott": uno dei più alti traguardi sinfonici di Bernstein, la musica come espressione di una passione indicibile. Capolavoro.
- 10) **Far From Heaven** (*Lontano dal paradiso* – 2002)
brani migliori: "Autumn in Connecticut" / "Turning Point": il melò redivivo è avvolto dall'esclusiva comprensione emotiva del compositore. Un epitaffio musicale degnissimo.



le, naturalistica preferenza per il calore dei legni. Battesimo del fuoco di questa ricerca stilistica è *To Kill a Mockingbird* (Il buio oltre la siepe, 1963, di R. Mulligan), opera definitiva del compositore, che lui stesso, in seguito, non si stancherà mai di indicare come la sua preferita. Dopo un'iniziale difficoltà di concepimento, Bernstein sceglie la via dell'immedesimazione interna, collimando la sua sensibilità compositiva al mondo dei due bambini che animano la vicenda. Attraverso i loro occhi, il compositore traduce la purezza dell'innocenza infantile in uno score di disarmante bellezza ed efficacia. Il tema principale, duplicato in apertura e in chiusura d'intreccio (prima sussurrato al pianoforte e al flauto, poi consegnato al rigonfiamento degli archi), è prima una candida nenia che nella sua semplicità accompagna le scoperte dei giovani protagonisti, poi, con le ripetute inflessioni dello sviluppo, diventa un brivido nostalgico per un tempo che mai più tornerà.

Nel 1963, comunque, manca ancora al vocabolario del musicista un colore musicale imprescindibile al corretto intendimento della sua opera: l'Ondes Martenot, sottoposto all'attenzione del musicista dall'orchestratore di lunga data Christopher Palmer e dall'amico compositore Richard Rodney Bennett. Strumento elettronico a tastiera caratterizzato da una vasta gamma timbrica, l'Ondes letteralmente strega il compositore sin dal primo ascolto, colpito dalle sue fluide e magiche sonorità. Trovata in Cynthia Millar una valida e fedele interprete del poco noto strumento, Bernstein lo aggiunge, dalla seconda metà degli anni '80 in poi, all'orchestra tradizionale, inserito alle volte come solista prevaricante (*Five Days One Summer - Cinque giorni un'estate*, 1982, di F. Zinnemann e *The Black Cauldron - Taron e la pentola magica*, 1985, di T. Berman e R. Rich), altre come duttile amplificatore della componente affettiva (*The Good Son - L'innocenza del diavolo*, 1993, di J. Ruben e *The Deep End of the Ocean - In fondo al cuore*, 1999, di U. Grosbard),

in altri casi ancora chiamato a definire un'atmosfera (*Twilight*, 1998, di R. Benton). La padronanza espressiva e la perseveranza nell'utilizzo fanno insomma di Bernstein uno dei più grandi promulgatori dell'Ondes, insieme all'avanguardista Olivier Messiaen. Certo l'euforica predominanza sovente accordata allo strumento porta alcune partiture a soffocare in un'eccessiva vaghezza (come nel caso di *Amazing Grace and Chuck - La protesta del silenzio*, 1987, di M. Newell) anche se, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, questo non accade in occasione del primissimo utilizzo, avvenuto nel 1981 per il coraggioso film d'animazione a episodi *Heavy Metal* (regia di G. Potterton) dove anzi Bernstein dimostra polso e misura, riuscendo comunque a delegare al fascinoso Ondes (stavolta affidato all'interpretazione della francese Jeanne Liorod, sorellastra di Messiaen) l'impalpabile misticismo dei colorati anfratti cosmici. Particolarmente meritorio il lirico tema della guerriera Taarna, un elegiaco brano per coro ed orchestra (le London Voices con la Royal Philharmonic) recuperato dal materiale escluso dal montaggio finale dell'altrettanto fantascientifico *Saturn 3* di Donen, musicato dal compositore l'anno precedente.

La maestosità sfoderata nei più evocativi segmenti di *Heavy Metal* (forse il più soddisfacente esito *sci-fi* del compositore, sicuramente più ispirato della successiva prova in *Spacehunter - Il cacciatore dello spazio*, degno di menzione solo per l'azzeccato motivo medioevaleggiante coniato per la "razzolante" controparte femminile) rimanda prepotentemente al magistrale trattamento sinfonico riservato da Bernstein ai plot di grande respiro, all'amato dramma in costume che sin dagli esordi allestiva l'autore ad accarezzare il tradizionale classicismo europeo e non solo le ritmiche afro-americane.

L'epocale *The Ten Commandments* (I Dieci Comandamenti, 1956, di C. B. DeMille) rappresenta la prima incursione

di Bernstein nel cinema storico. Il lungometraggio di DeMille investe l'autore progressivamente. Convocato dopo la rinuncia di Victor Young (troppo malato per portare a termine l'incarico), il compositore provvede inizialmente alle danze egiziane di scena, poi alla stesura di alcuni temi, infine a tutto il commento, cui si dedica per un intero anno, quasi sovrapponendosi allo *scoring* di *Golden Arm*. Sotto i continui incentivi di un DeMille particolarmente propositivo, Bernstein adotta una stretta metodologia leitmotivica, firmando uno spartito monumentale. S'impone anche il suo interesse filologico, che lo porta a ricostruire una versione accettabile della cultura musicale egizia, attraverso una ricerca degna del miglior Rózsa. Successivamente Bernstein avrà modo di dimostrare ulteriormente questa attitudine al 'mimetismo' linguistico: *Zulu Dawn* (1979, di D. Hickox), *Hawaii* (1966, di G. R. Hill) e la commedia *Oscar* (*Oscar - Un fidanzato per due figlie*, 1991, di J. Landis) sono esempi chiarificatori. Quello che la scrittura bernsteiniana più florida sembra invece abbandonare è il tematismo wagneriano, prevalentemente sostituito da ampie composizioni melodiche chiamate a definire situazioni e, soprattutto, stati d'animo altrimenti insondabili. E' senza dubbio il caso dell'ammirato lavoro per *The Age of Innocence* (L'età dell'innocenza, 1993), prima effettiva collaborazione con Martin Scorsese, maturata a seguito dell'adattamento dell'originale score di Herrmann al remake di *Cape Fear* (1991) e le prestazioni in varie produzioni del regista come *The Grifters* (Rischiose abitudini, 1990, di S. Frears).

Per avvicinarsi alla ragguardevole trasposizione scorsesiana del romanzo di Edith Wharton, Bernstein svolge un lavoro preparativo esemplare: con il film ancora in fase di lavorazione propone al regista un paio di temi provvisori su cui lavorare che, una volta scelti da Scorsese, vengono registrati a Londra con una piccola formazione; per il pre-montaggio vengono adottati altri dodici brani provvisori (è noto che Bernstein



Elmer Bernstein To Kill a Mockingbird

(Il buio oltre la siepe - 1962)
Varèse Sarabande VSD-5754
14 brani - Durata: 41'36"



Il buio oltre la siepe (*To Kill A Mockingbird*, 1962) di Robert Mulligan - tratto dal romanzo premio Pulitzer di Harper Lee - è un capolavoro della storia del cinema e la colonna sonora di Elmer Bernstein è un miracolo di scrittura musicale per ispirazione e aderenza alle esigenze drammatiche della storia. Ambientata nell'assolata Alabama degli anni Trenta, la storia narra di un avvocato, Atticus Finch, vedovo e con due figli piccoli, che tenta di difendere un nero ingiustamente accusato di aver stuprato una donna bianca. Tutto il racconto è narrato attraverso gli occhi dei due bambini e la musica di Bernstein ne riverbera delicatamente lo stupore, l'incanto e il terrore, ricorrendo ad un'orchestrazione di sapore impressionistico, dominata dal timbro del pianoforte nel registro acuto, dell'arpa, del flauto, della celesta e del clarinetto. Ogni brano di questa splendida riececuzione della colonna sonora originale -

diretta dallo stesso autore sul podio della Royal Scottish National Orchestra - è un modello del più raffinato merletto musicale: dal mesto dialogare dei legni in "Guilty Verdict", al lirismo pudico che disvela la reale natura del misterioso vicino di casa di Atticus ("Boo Who?").

Tutta la partitura è dominata dal meraviglioso tema principale, esposto compiutamente nel "Main Title": una melodia che sembra nascere casualmente da poche note suonate al pianoforte, come se un bambino, assorto nei suoi sogni infantili, lasciasse distrattamente vagare la mano sulla tastiera; ma lo spunto prende forma, si sviluppa in un'ampia frase del flauto, dolce e cantabile, che è infine ripresa dagli archi, ai quali il richiamo dei corni fa eco da lontano... quel bambino è cresciuto e il medesimo motivo ha adesso il sapore struggente del ricordo: la memoria di un tempo e di un luogo che ormai appartengono al passato. AC



abbia sempre rifiutato di lavorare su materiale preparato col *temp-track*), registrati in Irlanda. La partitura finale viene affidata ad un'orchestra di 81 elementi che, interpretando con sentimento le dolenti pagine di Bernstein, restituisce nuovo significato allo struggimento e alla rassegnazione. Protagonista di un film i cui personaggi sono imprigionati nelle convezioni sociali della New York di fine Ottocento, lo *score* provvede alla duplice mansione di austero illustratore dei tempi (riassunti in un valzer di sapore straussiano) e di depositario dei più intimi tormenti amorosi, con i quali solidarizza l'arioso e straziante *main theme* brahmsiano. Chiaroscurale, quindi, e straordinariamente intenso, il commento ripiega anche sull'uso parsimonioso dell'Ondes nell'insinuare una sensazione di malessere tra le piaghe del luccicante mondo aristocratico. Alla stessa stregua, lo strumento viene adottato con successo dal compositore anche per la seconda collaborazione con Scorsese, *Bringing Out the Dead* (Al di là della vita, 1999). Ma il suggestivo resoconto della vita di un paramedico in una metropoli marcia e impietosa è purtroppo anche l'ultimo confronto artistico dei due cineasti ad arrivare nelle sale. Nel 2002 infatti Scorsese respinge lo *score* del musicista per *Gangs of New York*, in favore di una personale compilation di canzoni in linea con il soggetto irlandese della sceneggiatura.

Ad oggi, ancora nulla del *rejected score* di Bernstein è stato pubblicato, ma non è difficile immaginare che la sua precedente esperienza nel cinema indipendente di J. Sheridan (*My Left Foot - Il mio piede sinistro*, 1989 e *The Field - Il campo*, 1990) avesse fornito vivace linfa al compositore.

Dopo il cocente rifiuto scorsesiano l'attività di Bernstein subisce un arresto non indifferente, che comunque rimane in linea con la scelta operata sul finire degli anni '90 di dedicarsi a non più di un film l'anno. L'apprezzata partitura per *Far from Heaven* (Lontano dal paradiso, 2002, di T. Haynes), responsabile della



Daniel Day Lewis, Martin Scorsese e Michelle Pfeiffer sul set di *L'età dell'innocenza*

sua ultima candidatura all'Oscar, non può che ribadire la sensatezza del principio. Negli ultimi anni non sarebbe stato sensato rimettersi in gioco a tutti i costi, magari rimediando alla penuria di proposte qualitativamente avvincenti con l'adattamento a progetti inconciliabili alla sua levatura artistica, come era già accaduto durante il periodo di discriminazione maccartista dei primi anni - quando il compositore accettava i B-movies *Cat Women of the Moon* e *Robot Monster* - o come quando, durante la rivoluzione pop degli anni '80, entrava nel circolo demenziale di John Landis e Ivan Reitman, regalando comunque prestazioni sempre al di sopra della media per commedie come *Animal House* (1978, di Landis) e *Ghostbusters* (1984, di Reitman).

Apprezzatissimo dalla critica, attivo nell'ambito televisivo (sue le musiche per la serie *Ellery Queen*) così come in quello concertistico (due i Concerti, uno per l'amato Ondes, l'altro per chitarra) Elmer Bernstein ha veramente votato la sua vita alla musica applicata, prima come docente presso la USC's Thornton School of Music, poi pubblicando capolavori dell'ottava arte per la sua Film Music Collection (dal '74 al '78) - un progetto in seguito ripreso con l'attivazione dell'etichetta Amber Records. E rattrista che l'unico Oscar conferitogli sia arrivato per

una delle sue partiture meno brillanti, *Thoroughly Modern Millie* (Millie, 1967, di G. R. Hill). I riconoscimenti non sono comunque mancati: due Golden Globe per *Hawaii* e *To Kill a Mockingbird*, altrettanti Western Heritage Award (*The Halleluja Trail* e *The Magnificent Seven*), altre due nomination al Tony Award per i suoi musical *Merlin* (1982) e *How Now Dow Jones* (1955), e un totale di cinque candidature ai Grammy. Presidente della Film Music Society dal '96 al 2001 e del Film Music Museum fino alla scomparsa, lo scorso 18 agosto, la sua stella brilla presso l'Hollywood Walk Of Fame.

Il suo impegno incessante per la promulgazione e la tutela della musica cinematografica e, soprattutto, l'incredibile predisposizione per il medium e la sua viscerale comprensione della materia, fortunatamente, non si esauriscono con la sua morte. Come il grande patriarca Newman, Bernstein ha saputo tramandarsi alla numerosa stirpe familiare. Dei suoi quattro figli, Peter ed Emilie hanno contratto il dono musicale, il primo già attivo compositore per il cinema e la televisione (e co-autore con Elmer di *score* quali *Wild Wild West* e *Bolero*), la seconda inseparabile orchestratrice del padre dal 1991.

Ma non c'è dubbio che sarà difficile, molto difficile, per il cinema e la musica ritrovare un nuovo Bernstein del West.

La storia, a volte, si ripete.

Era già avvenuto con le musiche di *La caduta delle aquile* di Goldsmith, nel 1983.

Ora, di nuovo.

Per ottenere un suono più dignitoso per l'ennesima ristampa delle musiche di *La grande fuga* da far uscire in contemporanea con un DVD celebrativo del film di Sturges, l'instancabile Robert Townson della Varèse, novello archeologo musicale, ha rovistato negli archivi della MGM fino a scovare quattro polverosi scatoloni senza etichetta. Dentro, nastri mai ascoltati da 40 anni, con le incisioni originali dell'intera partitura, nella sua inedita versione eseguita per il film e non nella riesecuzione che ha circolato fino ad oggi.

Facile immaginare la sorpresa deliziata di Townson quando ha capito di poter accantonare il progetto di una semplice

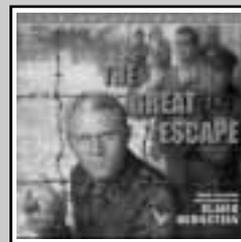
ristampa di *La grande fuga* per sostituirlo con un glorioso doppio CD da inserire nella collana Varèse Club e proporre così al mondo la prima edizione assoluta di uno dei più amati capolavori del grande Bernstein.

L'orchestra di 62 elementi fa impallidire la formazione pressoché dimezzata che aveva eseguito la suite finora conosciuta. 42 brani, oltre un'ora di musica nuova, con decine di straordinarie variazioni sui versatili temi della partitura, un'esecuzione vibrante, sanguigna, irripetibile, perfettamente catturata, nonostante gli anni, dall'ottimo sistema di incisione dell'epoca.

Inutile dire.

Quest'ascolto apre e chiude al tempo stesso il discorso: è come udire per la prima volta l'opera e, dopo di esso, non si potrà desiderare di meglio per subirne il fascino impetuoso.

GB



Elmer Bernstein

The Great Escape

(*La grande fuga* - 1963)

Varèse Sarabande VCL 0804 1029

CD 1: 22 brani - Durata: 41'27"

CD 2: 20 brani - Durata: 46'17"

42 brani - Durata totale: 87'44"





Seguendo le orme dei Maestri



Intervista a John Debney

di Maurizio Caschetto – Domande a cura di Massimo Privitera, Piero Campanino e Maurizio Caschetto

Il successo planetario de La Passione di Cristo di Mel Gibson ha portato il compositore John Debney alla ribalta del pubblico internazionale. Eppure, scorrendo la filmografia di questo autore, ci si accorge che probabilmente il pubblico si è trovato ad ascoltare spesso, senza saperlo, la sua musica. Debney è infatti il compositore più prolifico dell'industria hollywoodiana: nei soli ultimi tre anni ha composto la colonna sonora di ben 15 film, tra cui successi come Una settimana da Dio (Bruce Almighty, 2003), Pretty Princess (The Princess Diaries, 2001) e Spy Kids 2 (Spy Kids 2: Island of Lost Dreams, 2003). Se poi analizzassimo il box-office, ci accorgeremmo inoltre che i film a cui il compositore ha collaborato nel solo 2003 hanno raccolto sul suolo americano la ragguardevole cifra di 470 milioni di dollari, battendo così persino il "feudo finanziario" di nomi come Hans Zimmer e Danny Elfman. E il successo del Cristo gibsoniano non fa che rinforzare il potere contrattuale di Debney. Considerazioni di cassetta a parte, questo compositore è sicuramente uno dei più fieri e diligenti proscrittori della scuola cinematografica hollywoodiana tradizionale. Abile "camaleonte", Debney ha prestato i suoi servizi soprattutto al genere della commedia, ai cartoni animati e a muscolari film d'azione, senza mai però uscire da quell'inevitabile anonimato in cui vivono gran parte dei compositori hollywoodiani meno "in vista". L'inaspettato coinvolgimento in un film come La Passione e il seguente successo (l'album della colonna sonora ha raggiunto il milione di copie) lo catapultano quindi tra i nomi "top" dell'industria. Lo abbiamo incontrato a Ischia, nell'ambito del Film & Music Global Fest, per chiacchierare un po' con lui sulla sua carriera, dai primi passi nel mondo della televisione, alla collaborazione con personalità come Steven Spielberg e prestigiosi studi come la Walt Disney, fino al monumentale successo de La Passione...

Quando ha deciso di fare il compositore di musica da film?

Più o meno durante gli anni del College. A quell'epoca frequentavo sia il corso di recitazione che quello di musica. Dopo il primo anno, dovetti decidere in quale dei due corsi specializzarmi e così decisi di fare il musicista. Credo dunque di poter far risalire la mia "vocazione" intorno a quel periodo.

Lei ha cominciato la sua carriera nel mondo della televisione, scrivendo musica per dozzine di telefilm, serial e show televisivi di ogni genere, per i quali è stato premiato con tre Emmy Awards. Quali sono, dal suo punto di vista, le caratteristiche principali del comporre per la televisione e quali sono le differenze sostanziali rispetto allo scrivere per il cinema?

Penso che la differenza principale per quanto riguarda la televisione sia soprattutto la velocità con la quale si lavora. Il ritmo è molto rapido. Spesso ci si ritrova a fare lo *spotting* dell'episodio e a registrare nell'arco di una sola settimana. Per me è stata un'ottima palestra, mi ha insegnato a scrivere musica molto velocemente e ha aiutato a sviluppare la mia tecnica.

La televisione è davvero ideale da questo punto di vista. In molti casi poi non c'è quella costante presenza dei committenti che caratterizza invece l'ambiente cinematografico. Questo è positivo, perché mi ha dato notevoli spazi di libertà per provare e sperimentare le mie idee.

Come e quando è avvenuto il "grande salto" dal mondo della televisione a quello della musica per il cinema?

Non è stato un percorso facile. All'inizio degli anni '90 ebbi la fortuna di scrivere la colonna sonora per un film prodotto dalla Walt Disney, *Hocus Pocus*. Inizialmente, fu scelto James Horner per comporre la musica, che però in seguito abbandonò l'incarico per ragioni che non conosco. La Disney così mi chiamò e mi propose il film. Avevo solamente due settimane a disposizione per scrivere e registrare una partitura orchestrale molto elaborata. La Disney mi ingaggiò con un contratto per due film, che poi è quello che solitamente succede ai compositori emergenti. Da questo punto in poi, cominciarono ad arrivare nuove proposte e così ebbe inizio la mia avventura.

Lei ha collaborato con Steven Spielberg, per il quale ha composto la musica della serie televisiva *Seaquest DSV*. Come è stato lavorare con questo personaggio?

E' stata un'esperienza fantastica. Era il periodo in cui ancora non esisteva la DreamWorks. La sua società era ancora una piccola casa di produzione. Steven è una persona molto aperta, avvicinabile e piacevole, un vero gentiluomo. Lavorammo insieme già per il *pilot* di una serie chiamata *Class of '61* e quella fu l'occasione in cui lo conobbi. In seguito realizzai per lui *Seaquest* e un paio di altre cose. E' sempre molto bello lavorare con Steven. Non avevamo il tempo di vederci di persona, ma parlavamo di continuo durante la produzione. Ogni settimana mi mandava i suoi appunti, chiedendomi "John, che ne dici di provare questo tipo di musica in questo episodio?" e cose del genere. Fu un'esperienza molto positiva.

La colonna sonora del film *Corsari* (*Cutthroat Island*, 1994) è senza dubbio uno dei suoi lavori più noti ed amati dagli appassionati. Che cosa ci può raccontare di questo incarico? Immagino che si sia



divertito molto a scrivere nella grande tradizione di Korngold, Steiner e Newman...

Beh, certamente! Ricordo che ero spaventato a morte quando mi fu assegnato l'incarico... c'era da scrivere moltissima musica, bisognava farlo molto rapidamente e c'era poco tempo a disposizione. Mi ricordo che scrissi una enorme quantità di versioni del tema principale... qualcosa come 12, 13 o 14 varianti... quella che piacque di più a Renny Harlin era la numero 7. Io però continuai a scrivere altre versioni, poiché (*ride*) ero un po' svitato in quel momento, non ero mai soddisfatto di quello che stavo facendo. Renny continuava a dirmi: "La versione numero 7! E' quella che mi piace!"... e quindi fu quella che alla fine utilizzammo, poiché era davvero la migliore che avevo scritto.

In questa partitura ha lavorato insieme alla London Symphony Orchestra...

Esatto, un'orchestra magnifica. C'è una coincidenza interessante a proposito: sono passati esattamente dieci anni tra *Corsari* e *La Passione di Cristo*. Mi sono ritrovato nello stesso studio di registrazione, più o meno con lo stesso gruppo di musicisti, nella medesima settimana di gennaio... E' stato molto bello poter tornare a registrare a Londra, non lo facevo dai tempi di *Corsari*. Ho provato una grande emozione, poiché è stato come chiudere un cerchio ideale di questa parte della mia carriera.

Durante la sua carriera, Lei ha composto partiture per film di ogni genere cinematografico, ma quello a cui ha prestato servizio più di ogni altro è la commedia, in molti casi scrivendo partiture molto complesse e movimentate, che seguono precisamente quello che avviene sullo schermo. Ritiene che la commedia sia il genere più difficile da affrontare, rispetto a tutti gli altri?

Sì, credo che la commedia sia il genere più impegnativo per il compositore di musica da film. Dal punto di vista musicale siamo chiamati a seguire l'azione in maniera molto specifica, dobbiamo essere rapidi e veloci quanto ciò che avviene visivamente. Per quanto mi riguarda, preferisco molto di più scrivere per un film drammatico per svariate ragioni, anche solo per la pura e semplice spossatezza che deriva dal comporre una partitura movimentata, intensa e repentina quanto lo sono quelle per le commedie.

Ritiene di essere stato un po' vittima del cosiddetto "typecasting" [termine anglosassone usato nel cinema e nel teatro per descrivere un attore a cui è assegnata sempre la stessa



Mattew Modine e Geena Davis in *Corsari*

parte, NdR], considerando l'elevato numero di commedie per le quali ha composto la colonna sonora?

Ottima domanda. Assolutamente sì. Ogni artista può trovarsi a vivere questa situazione quando passa tutto o la maggior parte del proprio tempo a fare solo un genere di cosa. Io cerco sempre di fare del mio meglio in ogni circostanza. Ho scritto colonne sonore per tante, tantissime commedie e, onestamente, sono perfettamente cosciente di questa mia situazione e ci rifletto. Mi piacerebbe molto continuare a lavorare in futuro per film più impegnati, come ad esempio *La Passione*, opere più simili a quello che sono come musicista.

Lei ha composto molte colonne sonore anche per cartoni animati e film d'animazione. Quali sono le problematiche e le caratteristiche di questo genere?

Se dovessimo fare un elenco di tutti i generi e classificarli in base alla difficoltà, l'animazione sarebbe probabilmente il primo della lista. Quando ero al College ho studiato anche musica applicata al cinema d'animazione e dunque sono molto preparato per quanto riguarda le differenze stilistiche che esistono nei vari generi di cartoni animati: c'è lo stile Disney, quello della Warner Bros, quello Hanna & Barbera e così via. La musica per i cartoni ha un'importanza molto forte, è un elemento primario che guida lo spettatore in un mondo completamente immaginario, aiuta a dargli un riferimento preciso e crea quel tessuto "umano" così necessario all'interno di un ambiente bidimensionale e irreali.

La colonna sonora provvisoria [temp track] è per Lei un riferimento valido oppure pensa che sia un limite per la creatività del compositore?

Entrambe le cose. Quando è ben fatta e pensata, la colonna sonora provvisoria mi piace e diventa un punto di partenza per il mio lavoro. So che molti

miei colleghi non sono d'accordo, ma – per quanto mi riguarda – se la *temp track* funziona per il regista, allora questa diventa perlomeno un riferimento anche per me, una base da cui cominciare a discutere con lui, dandomi una traccia effettiva delle sue idee e di quali siano le necessità musicali del film. In questo senso, ritengo che possa essere un aiuto. I problemi sorgono se il regista non ha le idee chiare o se si limita a voler "ricreare" quella specifica colonna sonora provvisoria. Questa è una cosa che accade spesso, purtroppo.

La Passione di Cristo è stato un enorme successo. Ora che l'evento e le polemiche sul film sono alle nostre spalle, quali sono le sue sensazioni su questa esperienza, in questo momento?

Sono ancora esterrefatto. E' l'opportunità più grande, la più importante che mi sia mai stata data e probabilmente lo sarà per il resto della mia vita. Ho notato che tutti quelli che hanno lavorato a questo film provano la stessa sensazione: sappiamo che sarà davvero difficile, se non impossibile, lavorare nuovamente su un progetto di questa portata. E' il culmine della mia carriera, sia professionalmente che umanamente. Mi è ancora difficile verbalizzare l'intensità e le emozioni di quest'esperienza, da tutti i punti di vista. *La Passione* è il progetto più impegnativo al quale abbia mai lavorato, ma anche quello che mi ha dato più soddisfazioni. Sin dall'inizio, io e Mel [Gibson] non avevamo nessuna idea su cosa sarebbe venuto fuori. Ricordo che gli feci sentire i primi brani che avevo composto, lui non disse alcuna parola, se ne restava lì seduto guardando nel vuoto. Andammo avanti in questo modo, cercando di trovare la strada man mano che si procedeva, seguendo solo il nostro intuito. Quando arrivammo alla fine, durante le sessioni di registrazione a Londra, eravamo tutti spossati e provati. E' stata un'enorme scommessa,

Jim Caviezel e Mel Gibson sul set de *La passione di Cristo*

che mi ha fatto vivere tutta la gamma di emozioni possibili, da quelle più dure a quelle più gioiose. Questa esperienza è stata impegnativa per molte ragioni e lo è tuttora. Ci sono ancora molte discussioni e polemiche a riguardo, soprattutto a Hollywood e questo è positivo, perché ora che il mondo lo ha accolto e fatto proprio, possiamo tranquillamente affermare che, al di là delle proprie credenze e convinzioni, questo film genera discussioni e spinge la gente a farsi delle domande, a confrontarsi. Ritengo che sia molto meglio discutere ed essere anche in disaccordo piuttosto che scontrarsi ferocemente.

Ha dovuto fare molte ricerche dal punto di vista musicale per *La Passione*?

Sì, ne ho fatte molte. Non ho avuto molto tempo a disposizione per comporre la colonna sonora. Anche in questo caso, sono stato coinvolto nel progetto in uno stadio molto avanzato della lavorazione del film. Prima di me era stato ingaggiato un altro compositore, il quale era al lavoro sul film da più di un anno, se ben ricordo. Questo musicista aveva già svolto molte ricerche, ma il suo background era soprattutto nell'ambito della musica new age, non aveva avuto molte esperienze come compositore di musica da film. Penso che questo fu il problema principale per cui ebbe difficoltà, poiché non era in grado di plasmare le sue idee in termini di commento alle immagini. Anche se fui chiamato molto tardi, mi tuffai immediatamente nello studio di tutte le fonti musicali che potevano essermi utili, come la musica ebraica antica, le tradizioni musicali mediorientali, gli strumenti tipici della zona e così via. Tuttavia, non credo di essere stato influenzato in maniera specifica da un genere musicale.

La partitura per questo film è molto elaborata e complessa, soprattutto nel modo in cui Lei ha integrato

orchestra, coro e un'autentica strumentazione etnica. La fase di composizione e orchestrazione è stata quindi particolarmente impegnativa?

Sì, molto. Credo che sia una partitura assai strana, bizzarra. Durante la fase di scrittura non avevo nessuna idea di cosa sarebbe venuto fuori. Solitamente, quando comincio a comporre, ho un'idea precisa di quale sarà il risultato finale, scrivo i temi e li integro nella struttura generale della colonna sonora, ma in questo caso è stato diverso. E' stato tutto molto più istintivo. Mel non voleva che i brani musicali fossero legati in maniera troppo specifica alle situazioni e non cercava un approccio che fosse necessariamente connesso in modo diretto alla storia e ai personaggi e non gli interessava nemmeno che ci fossero delle "correnti" principali. Desiderava che si unissero approcci e stili differenti e che si creasse un tessuto musicale particolare. Se guardiamo alla partitura nella sua totalità, è interessante notare quale sia la gamma stilistica che c'è dall'inizio alla fine: nelle scene iniziali lo stile è contemporaneo, caratterizzato da timbri elettronici, quasi atonale, mentre nel finale arriviamo ad un'apoteosi con coro e orchestra. Io e Mel eravamo coscienti che non potevamo affrontare ogni sequenza con un approccio altisonante come quello del brano finale, perché così si assale lo spettatore. Infatti il regista continuava a dirmi "Non voglio musica 'divina', non voglio una musica 'da santino'" e credo che abbia avuto ragione. E' per questo motivo che la partitura è così eterogenea da brano a brano ed è la cosa che preferisco di questo lavoro, quando mi capita di riascoltarlo.

L'album della colonna sonora del film è stato un grande successo, ha venduto più di un milione di copie ed è rimasto nelle classifiche per molte settimane, vincendo inoltre il Disco d'Oro.

Come ha vissuto questo improvviso successo popolare?

Onestamente non mi sarei mai aspettato che la colonna sonora diventasse così popolare. E' stata una grande ed inaspettata sorpresa per me, davvero emozionante. Durante la lavorazione, ero intimamente convinto della grande qualità di ciò che Mel aveva fatto e che dunque il film sarebbe diventato un grande successo, ma non potevo immaginare che anche la colonna sonora ne avrebbe giovato. Me ne resi conto dopo due settimane dall'uscita del film, quando mi dissero che il CD era in cima alle classifiche. Ero già molto felice perché mi stavano arrivando molti commenti da persone e addetti ai lavori che avevano visto il film e che avevano ascoltato l'album e tutti mi hanno detto che sentendo la musica hanno rivissuto le emozioni che avevano provato durante la visione del film. Questo è il migliore complimento che mi potessero fare.

Dobbiamo aspettarci dunque un'altra collaborazione tra John Debney e Mel Gibson in futuro?

Me lo auguro con tutto il cuore! Ne abbiamo già parlato e lui ha espresso il desiderio di lavorare ancora insieme. Non ho idea di cosa stia preparando in questo momento, so che la sua compagnia [*la Icon Productions*] è molto impegnata nella realizzazione di uno show televisivo che sta per essere lanciato negli Stati Uniti. Ancora non conosco nel dettaglio i suoi progetti futuri, ma spero di esserne coinvolto.

Parliamo ora del suo approccio alla disciplina della musica applicata. Preferisce cominciare a comporre dopo aver visto un primo montaggio delle immagini oppure si trova più a suo agio partendo già dalla sceneggiatura?

E' interessante, perché stavo proprio leggendo recentemente un'intervista che Jerry Goldsmith fece qualche tempo fa, in cui afferma che non ha mai voluto trarre ispirazione dalla lettura di un copione e che la sostanza del mestiere del compositore di musica da film è comprendere e interpretare la parte visiva. Mi trovo assolutamente d'accordo con questa affermazione. Mi è capitato spesso di leggere le sceneggiature e poi di provare a comporre in seguito, ma non ho mai prodotto qualcosa di cui fossi soddisfatto in pieno. Non mi sento a mio agio in questa situazione.

Ritengo di essere un compositore "visivo", preferisco farmi influenzare da quello che è presente sullo schermo. Preferisco cominciare a scrivere dopo aver visto almeno un pezzo del film e cercare di entrare a fondo in ciò di cui la pellicola parla.



Compone al pianoforte scrivendo sul pentagramma o utilizza strumenti come MIDI, sintetizzatori e campionatori?

Scrivo prevalentemente utilizzando il sintetizzatore, ma in passato componevo al pianoforte. E' da cinque o sei anni che sono passato dagli strumenti classici a quelli moderni, soprattutto per una questione di praticità. Dobbiamo tenere in considerazione tutti i cambiamenti che un film subisce anche nella fase finale di post-produzione, dunque è molto più facile e rapido poter fare modifiche sulla partitura con questi nuovi strumenti. Inoltre, oggi siamo costretti a realizzare provini musicali e demo, poiché questo è quello che registi e produttori si aspettano da noi. Ci sono ancora compositori, come ad esempio John Williams, che scrivono esclusivamente al pianoforte. Beh, certo, lui è John Williams... anche perché questo è quello che i suoi committenti si aspettano da lui. Altri compositori scrivono al pianoforte e poi realizzano una simulazione elettronica con i MIDI. Ma il 99% di noi deve realizzare demo e provini e per questa ragione è più semplice e comodo per me lavorare direttamente sul sintetizzatore. Tuttavia, quando mi capita di comporre utilizzando solo carta e matita, il risultato è migliore anche perché è così che ho imparato a farlo. E' anche una questione visiva, è più facile per me "vedere" le note sulla pagina. E' curioso, so che può sembrare strano, ma credo di essere un compositore migliore quando scrivo direttamente al pianoforte. Purtroppo non è un metodo molto pratico al giorno d'oggi.

Abbiamo notato che Lei ha collaborato alla scrittura di alcuni brani nella colonna sonora di *Spider-Man 2*. Ci può descrivere la natura del suo coinvolgimento?

E' stata una cosa molto semplice, nulla di particolarmente speciale. Danny Elfman aveva già composto e registrato la colonna sonora per il film. Come capita sempre più frequentemente nella Hollywood di oggi, il film ha subito moltissimi cambiamenti anche dopo la fase di *scoring*. Non sono a conoscenza di tutti i dettagli, ma da quel che so, diventò difficile per Danny poter affrontare da solo tutte le modifiche che erano state fatte, anche perché fu un problema dell'ultimissima ora e credo che lui fosse già impegnato in altri progetti. Io e Chris Young fummo chiamati, sotto la supervisione degli orchestratori di Elfman, a riscrivere alcuni brani. Io ho composto tre sequenze, Chris ne ha realizzate un paio e uno degli orchestratori di Danny ha riadattato altri brani. Dunque, niente di speciale. Per quello che mi riguarda, è stato bello poter lavorare con Sam Raimi, adoro i suoi film e inoltre mi sento onorato di poter essere stato



Debney con il cast vocale e musicale di *Le follie dell'imperatore*

parte, anche se solo in minima parte, del grande fenomeno legato a questo film.

Lei ha dimostrato una notevole abilità come direttore d'orchestra, realizzando per la Varèse Sarabande alcune nuove registrazioni di storiche colonne sonore come *Il settimo viaggio di Sinbad* di Bernard Herrmann e *Superman* di John Williams. Quale sensazione ha provato a dirigere la musica di questi grandi Maestri?

E' stata una grandissima esperienza. Fu un periodo di due o tre anni in cui ebbi il tempo di dedicarmi a questa cosa. Bob Townson [*il proprietario e produttore artistico della Varèse Sarabande*, NdR] mi coinvolse nel progetto e andai in Scozia due o tre volte a registrare diversi album per la Varèse. Ricordo con piacere soprattutto la registrazione di *Sinbad*. Io e Bob Townson eravamo meravigliati soprattutto dalla performance della magnifica orchestra scozzese e dalla presenza sonora della bellissima sala da concerto di Glasgow. L'unico problema della realizzazione di questi album – e Bob è il primo ad ammetterlo – era la minima quantità di tempo che avevamo a disposizione per le prove e la registrazione. Avrei voluto avere un po' di tempo in più per poter raggiungere un risultato ancora migliore. Dirigere è un'attività che mi appaga moltissimo. Mi piacerebbe, un giorno, poter lavorare anche con le orchestre italiane. Sono stato a Roma recentemente e ho visto che ci sono dei musicisti eccezionali. Ad esempio, mi piacciono moltissimo le cose che fa Morricone con la sua orchestra. Adoro dirigere e credo che mi dedicherò sempre di più a questa attività negli anni a venire. Vorrei seguire ad esempio le orme di uno come John Williams, che è anche un direttore d'orchestra straordinario.

Parlando di grandi maestri, cosa rappresenta per Lei la tradizione

musicale hollywoodiana di compositori come Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Franz Waxman e Alfred Newman? C'è un compositore di questi che L'ha influenzata più di ogni altro?

Ritengo che Korngold mi abbia influenzato più di tutti gli altri. Ricordo che quando ero giovane, mi interessai parecchio a quel periodo musicale, la Golden Age della musica da film. Avevo visto un paio di pellicole di Errol Flynn e rimasi colpito tantissimo dalla musica. Andai in un negozio di dischi e comprai tutto quello che trovai di Steiner, Newman e Korngold. Quest'ultimo diventò subito il mio preferito. Credo che sia l'esempio numero uno di questo genere e periodo storico, ma non c'è una ragione specifica, è solo una questione di gusto personale. Korngold era un raffinato creatore di melodie, un eccellente compositore classico – anche gli altri lo erano, ovviamente. Dunque se dovessi scegliere uno dei compositori di quel periodo, scelgo Korngold. Comunque, anche Alfred Newman è un grande modello per me.

Rifacendoci ancora ai grandi Maestri, non possiamo esimerci dal chiederLe un ricordo di Jerry Goldsmith. Lei ha lavorato insieme a Lui in quella che poi è stata la sua penultima partitura, *Looney Tunes: Back In Action*.

E' stato uno degli onori più grandi della mia vita. Fu proprio poco prima di cominciare a lavorare per *La Passione*. Era la metà di ottobre dello scorso anno e mi trovavo negli studi di registrazione della Warner Bros, non ricordo bene a lavorare su cosa. Il mio agente Richard Kraft – che è lo stesso di Jerry – venne a trovarmi in studio e mi disse "Sai, c'è Jerry Goldsmith che sta registrando qua vicino" e io dissi "Davvero? Che cosa sta facendo?". Richard mi rispose che stava registrando la colonna sonora di *Looney Tunes: Back In Action*. Così, dissi a Richard "Sai, non

John Debney e Kevin Costner alla prima di *Dragonfly*

ho mai incontrato Jerry di persona e mi piacerebbe tantissimo poterlo conoscere. Vorrei anche solo poter entrare in studio e guardarlo un po' mentre lavora, senza disturbarlo". Richard non immaginava che non ci fossimo mai incontrati e allora mi disse "Chiediamo a Jerry, sono certo che non ci saranno problemi". Lo chiamò durante una pausa e gli disse "C'è John Debney qui con me e vorrebbe incontrarti" e Jerry rispose "Non c'è problema, portalo pure qui!". Così, andai alla sessione di registrazione del pomeriggio e stetti lì semplicemente a osservare mentre era al lavoro. Lui fu davvero cordiale e gentile. Dopo circa due settimane ricevetti una telefonata dal mio agente: era molto agitato, mi disse che Jerry purtroppo non si sentiva bene e che non sarebbe riuscito a terminare il suo lavoro sul film. Mancavano ancora alcune sessioni da registrare e c'era pochissimo tempo a disposizione. Richard mi chiese allora se me la sentivo di aiutarlo. Io dissi "Beh, certamente! Ci mancherebbe altro!". Dunque andò così, avevo pochissimo tempo a disposizione per scrivere e registrare quasi la totalità della musica per le scene finali del film. Fu una situazione molto complicata da gestire, ma fui onorato di poterlo fare per Jerry. Anche se non lo conoscevo bene, è stata una enorme emozione aiutarlo in questa occasione. Ora che non c'è più, mi guardo indietro e realizzo che quella fu l'ultima cosa che Jerry fece e questo mi colpisce molto.

Negli ultimi tre anni, Lei è risultato essere il compositore di musica da film più prolifico dell'industria hollywoodiana, lavorando addirittura per sette diversi film in un singolo anno. Come ha affrontato una condizione così impegnativa? Ritiene che una situazione di tale iperattività possa esaurire rapidamente la vena creativa di un compositore?

E' una domanda interessante. Non è mai stato un enorme problema, ma ammetto che non mi piace granché

essere in una situazione del genere. Sono cose che capitano, come potete immaginare. Come in ogni altro mestiere, dobbiamo essere consapevoli dei rapporti con i nostri committenti e degli accordi che prendiamo con loro. I piani di lavorazione cambiano di continuo a Hollywood, così succede che lo studio decida di anticipare o posticipare l'uscita di un film e quindi ci si ritrova senza via d'uscita, a lavorare contemporaneamente su due o tre progetti. Questa è una cosa che detesto fare, ma spesso non ho altra scelta, purtroppo. Non è mai stata una mia intenzione preordinata essere così iperattivo. Ci fu un periodo nella mia carriera, credo fosse due o tre anni fa, in cui mi capitò che tutte le proposte arrivassero nello stesso istante. Mi ritengo fortunato ad essere molto rapido a scrivere e questa cosa l'ho imparata lavorando molto per la televisione. Non mi preoccupa tanto il rischio di poter esaurire velocemente tutte le idee migliori, ma più quello di bruciarsi per la pura e semplice stanchezza fisica che deriva da una tale iperattività. Questo è come mi vedo, ma non è poi così grandioso vedersi come il compositore più impegnato dell'industria. Sono assolutamente cosciente che dovrei essere più selettivo nelle cose che faccio e lavorare un po' di meno, poiché questo mi mette in una condizione molto difficoltosa. Sono il primo a riconoscere che è assolutamente fuori da ogni logica lavorare a sette film in un solo anno... tuttavia, posso dire che è stato anche a suo modo divertente! (ride) Ma è stato soprattutto faticoso.

Forse questa situazione deriva anche dall'impossibilità da parte del compositore di scegliere personalmente i singoli progetti sui quali lavorare. Solo giganti come John Williams si possono permettere di selezionare i film e i registi coi quali collaborare...

Assolutamente. Io mi trovo nella condizione in cui si trova il 99% dei miei col-

leggi, anche quelli più famosi e conosciuti. Dobbiamo sempre lottare per ottenere i lavori migliori. Per quanto mi riguarda, mi sto sforzando di evitare di scrivere musica per commedie, poiché è qualcosa che sento di aver già fatto. Come artista sento la necessità di esprimermi in modi sempre diversi, anche solo per il piacere di farlo. Spero ora di riuscire ad avere qualche possibilità in più di lavorare su progetti più impegnativi.

L'ultima domanda è quella che ci piace rivolgere a tutti i compositori che incontriamo... Cos'è la musica da film per John Debney?

Oh, domanda impegnativa (ride)... E' strano, perché stavo proprio parlando ieri di questo con un mio collega. Io ritengo che la musica da film sia sostanzialmente musica "a programma". Se un regista mi chiede di rendere una scena blu, io la dipingo di blu... il mio lavoro come compositore è colorare di rosso, di blu, rendere più triste o allegra una scena, a seconda di quello che mi viene chiesto e di cui c'è bisogno. A volte i problemi sorgono quando la personalità del compositore travalica i confini e lascia da parte la reale necessità del film. La sostanza del nostro mestiere è questa: capire e interpretare il medium cinematografico ed entrare nella visione artistica del regista. Se dovessi fare un esempio, potrei dire che il compositore di musica da film è un po' come il cuoco di un fast-food, nel senso che spesso si ritrova a dover lavorare velocemente, poiché l'obiettivo è di essere rapido, funzionale e realizzare il maggior numero di piatti nel minor tempo possibile per soddisfare tutti i clienti. Il compositore di musica da film lavora con gli stessi limiti, che nel nostro caso sono il tessuto del film e la visione artistica del regista. Se preferiamo seguire solo la nostra visione, allora è meglio che ci mettiamo a scrivere una sinfonia. Nel medium cinematografico dobbiamo invece seguire le leggi del film. Jerry Goldsmith ha sempre affermato proprio questo: la natura del nostro mestiere è servire il film e aiutare a rendere viva la visione del regista. Io sono assolutamente d'accordo con questa idea e credo che Jerry comprendesse questo mestiere meglio di chiunque altro, senza rinunciare mai al suo talento e alla sua genialità. Seppure all'interno di limiti stretti come quelli del cinema, Jerry ha dimostrato di essere un compositore eccezionale. I grandi artisti come lui, John Williams e molti altri, hanno dimostrato proprio questo nel corso della loro carriera. Questo è l'obiettivo del compositore di musica da film.

Colonne Sonore ringrazia John Debney per la simpatia e disponibilità. Un ringraziamento a Pascal Vicedomini e allo staff organizzativo dell'Ischia Film & Music Global Fest e a Tom Kidd della Costa Communications per il supporto e l'aiuto.



Anne Dudley

la signora dell'elettronica

di Chiara Tafner



Vi ricordate la musica degli Art Of Noise? E cos'ha a che fare il nome di Anne Dudley con loro?

Questa raffinata signora inglese nasce a Chatam, nel Kent, il 7 maggio 1956, e subito dopo aver terminato gli studi al Royal College of Music, trova la fama come membro, per l'appunto, del gruppo rock progressive The Art Of Noise (composto inoltre da J. J. Jeczalik, Gary Langan e Trevor Horn), che vengono alla ribalta con brani strumentali che uniscono le cadenze dello *hip hop* a melodie orecchiabili. I brani sono totalmente costruiti in studio. Il gruppo raggiunge il vertice della fama mondiale nel 1988 con la "cover" – eseguita insieme a Tom Jones – della canzone di Prince *Kiss*.

Nel 1990 il gruppo si scioglie, ma la loro musica, mixata, remixata, riarrangiata e rivoltata in tutti i modi continua ad essere apprezzata in tutte le radio e le discoteche.

In quegli anni Anne Dudley acquista una grande conoscenza delle tecniche di missaggio, registrazione e accompagnamento musicale; per questo motivo viene scelta nel 1987 come arrangiatrice per la colonna sonora della commedia di Bob Giraldo *Hiding Out* (con Jon Cryer e Keith Coogan). Per questo film effettua un lavoro prevalentemente di raccolta arrivando ad un risultato che comprende un variegato mix musicale che va da Boy George allo sconosciuto Felix Cavaliere. Grazie a questo suo primo lavoro diventa ben presto una delle più richieste compositrici per la televisione e il cinema *low-budget* del Regno Unito.

La sua carriera raggiunge l'apice quando viene chiamata da Neil

Jordan a comporre la colonna sonora per il suo successo del 1992 *La moglie del soldato* (The Crying Game), con Stephen Rea, Forest Whitaker, Jaye Davidson e Miranda Richardson. Cinque anni dopo, nel 1997, Anne ottiene il suo successo più grande: grazie al lavoro svolto per *The Full Monty* (id., regia di Peter



Miranda Richardson nella locandina de *La moglie del soldato*

Cattaneo, con Robert Carlyle), è la seconda donna nella storia a vincere l'Oscar per la miglior colonna sonora. Le musiche di questo film sono una sapiente combinazione di reggae (opera della Dudley) e canzoni preesistenti, ed oltre a far vincere ad Anne l'Accademy Award, il disco riesce a scalare la classifica mondiale degli album più venduti.

Da allora Anne ha avuto tantissimi altri successi con le colonne sonore

di film quali *Come ammazzare un miliardario e morire dal ridere* (Disorderlies, 1987; regia di Michael Schultz, con Ralph Bellamy), *Non per soldi... ma per amore* (Say Anything, 1988; regia di Cameron Crowe, con John Cusack), *The Mighty Quinn* (1989; regia di Carl Schenkel, con Denzel Washington e Robert Townsend), *American History X* (id., 1998; regia di Tony Kaye con Edward Norton e Edward Furlong), *Falso tracciato* (Pushing Tin, 1999; regia di Mike Newell, con John Cusack e Billy Bob Thornton), *Monkeybone* (id., 2001; regia di Henry Selick, con Brendan Fraser e Bridget Fonda) e *Il risolutore* (A Man Apart di F. Gary Gray, 2003), oltre che con lo score per la popolare serie televisiva *Il magico regno delle favole* (The 10th Kingdom, 2000).

Oltre alle colonne sonore nel frattempo Anne ha realizzato anche tre classici *concept albums* intitolati *Ancient and Modern*, *A Different Light* e *Seriously Chilled*, e, recentemente, è stata nominata "composer-in-residence" alla BBC, il principale network nazionale britannico.

Nel 1999 gli Art Of Noise si sono riuniti, stavolta in tre: Dudley, Morley e Horn. Assistiti da Lol Crème, hanno prodotto un album dedicato a Claude Debussy, *The Seduction of Claude Debussy*, promosso dal singolo "Metaforce", ma il successo non è stato quello di un tempo.

Attualmente Anne vive a Hertfordshire, in Inghilterra, con il marito, Roger Dudley (che è anche il suo fonico di studio) e la figlia Hannah.



Un musicista in disparte

Intervista a Maurizio Abeni

di Giuliano Tomassacci

Noto al grande pubblico soprattutto per l'apprezzata partitura di M.D.C. Maschera di Cera di Sergio Stivaletti, Maurizio Abeni è un musicista che merita ben altra considerazione. La completezza e la raffinatezza delle competenze dimostrate in ambito cine-musicale parlano per lui: una carriera talmente composita da annoverare prestazioni continuative come orchestratore, arrangiatore, direttore d'orchestra e collaboratore per colleghi eccellenti (da Manuel De Sica a Trovajoli fino a Bacalov e Donaggio) oltre che come autore per il cinema e la fiction televisiva. Insomma, la personificazione degli elementi portanti della musica da film: arte e mestiere.

Traguardi rimarchevoli anche se spesso ignoti, sottratti ai plausi della notorietà da un artista che ha coltivato con naturale riservatezza e dedizione lavorativa la propria professionalità: "La musica in un film è un elemento fondamentale ma che deve stare al suo posto, cioè dietro, fino a quando non viene invocata espressamente; così anch'io vivo il mio ruolo, perché questa credo sia la giusta dimensione."

Una vita appartata la sua, lo incontriamo nella sua solitaria residenza nell'hinterland romano, debitamente distante dai fremiti della capitale cinematografica nazionale seppur costantemente immerso nel lavoro. Per concederci una retrospettiva dei suoi trascorsi artistici, Abeni ci accoglie approfittando di una pausa dal nuovo horror di Stivaletti, i tre volti del terrore (uscito nelle sale italiane ad agosto), per il quale, nel suo studio domestico, sta dando gli ultimi ritocchi alla colonna sonora.

Come si è avvicinato alla musica?

Credo di aver fatto un percorso molto personale. La mia formazione parte naturalmente da una base accademica ma mi ritengo in un certo senso un autodidatta, come, penso, quasi tutti quelli che fanno questo mestiere. Bisogna imparare sul campo. La mia formazione parte da Brescia, dove sono nato e dove ho frequentato il conservatorio:

prima ho conseguito il diploma in pianoforte e poi ho cominciato gli studi di composizione. Ho avuto una borsa di studio e sono partito per la Svezia, dove ho studiato per tre anni soprattutto le discipline afro-americane. Ero molto interessato al jazz. Alla fine di questi tre anni sono tornato in Italia, a Roma, e qui ho frequentato per sei anni il corso sperimentale di composizione a S. Cecilia. Questo è il mio background strettamente scolastico-

accademico. Contemporaneamente la mia attività come musicista si è sviluppata in molti rami, principalmente come pianista.

Quando è entrata la musica da film nel suo percorso artistico?

Il rapporto con il cinema è nato quasi a livello subliminale. Quando frequentavo il Conservatorio ed ero ancora un ragazzino, fu nominato direttore Alessandro Cicognini. In un



certo senso mi prese sotto la sua ala protettrice. Nacque un'amicizia che durò fino alla sua morte e di cui sono molto geloso; mi regalò addirittura il suo cronografo personale. Mi piacerebbe che Cicognini fosse ricordato di più da chi svolge questo mestiere. Grazie a lui, a soli 14 anni, feci un concerto come pianista a Roma e in quell'occasione venne a farmi i complimenti persino Nino Rota. Io in realtà non sapevo neanche chi fosse! Però tutte queste esperienze con personaggi legati alla musica cinematografica hanno lasciato la traccia. Il mio battesimo nella musica applicata è stato per un film americano, *White Stallion*, con Mickey Rooney. Era prodotto dalla Cannon, che arrivò qui in Italia per musicarlo ma dato che scarseggiavano i finanziamenti e avevamo solo dieci giorni a disposizione, alla fine scelsero me. L'altro battesimo è stato per un varietà televisivo a Napoli – città cui sono particolarmente affezionato e con la quale mantengo ancora un grosso legame affettivo. Questo varietà si chiamava "Sotto le stelle" e Luis Bacalov era il direttore musicale. Io facevo il Maestro sostituto, il che significava fare gli arrangiamenti e seguire il lavoro in sua assenza. Un'esperienza un po' particolare e al limite del catastrofico anche se devo dire che mi sono divertito molto e ho avuto modo di conoscere Luis, che è un grande musicista e un amico, con il quale in seguito ho continuato a collaborare.

Dopodiché più che di cinema mi sono occupato di televisione per circa dieci anni, anche se nel frattempo ho fatto qualche piccolo film, qualche "articolo 28". Per quanto riguarda la televisione ho lavorato, sempre come maestro sostituto, con quasi tutti i direttori di varietà televisivo, da Renato Serio a Bruno Canfora a Pippo Caruso. Insomma i nomi grossi di "Studio 1", quelli che hanno fatto la storia del varietà televisivo, di cui io ho vissuto lo strascico. Quando ho visto che le cose in televisione degeneravano ho lasciato perdere e mi sono dedicato alla creazione o alla direzione per il cinema e il teatro.

Contemporaneamente continuavo la mia carriera sia come pianista turnista che come programmatore-tastierista.

Per il cinema ho cominciato a lavorare con musicisti noti come arrangiatore e direttore d'orchestra. Come pianista, ho lavorato per molti anni con Lina Sastri, avendo così l'opportunità di girare un po' il mondo e di conoscere a fondo il repertorio classico della canzone napoletana.

Quanto è importante, soprattutto negli anni della gavetta, la pratica rispetto alla teoria per un compositore cinematografico?

La teoria esiste ed è fondamentale. Lo studio accademico, soprattutto in Italia, è molto chiuso; ecco perché io sono andato a studiare all'estero, trovo ridicole queste griglie dei nostri conservatori. Credo però che la cosa fondamentale sia la curiosità che sta in ognuno di noi, in misura diversa. Inoltre, esiste una selezione naturale secondo la quale la musica non è per tutti e tantomeno la musica da film, il talento è indispensabile così come il sacrificio che lo segue. C'è gente che crede di andare a fare il corso di 15 giorni in musica da film, per ricevere in cambio la ricettina con la quale imparare come si fa. Non è così. Bisogna soffrire, sembra retorico, lo so, ma le uniche cose che si possono apprendere richiedono un sacrificio. Bisogna studiare la musica, i film, vedere e ascoltare cosa hanno fatto gli altri. John Williams ed Ennio Morricone, tanto per citare i più famosi, non sono mai andati a scuola di musica da film, eppure sono ritenuti i più importanti compositori viventi per il cinema.

Poi c'è da dire che la musica da film è qualcosa di molto strano, si lavora molto per cliché, io per primo nel mio piccolo. Però come ha detto una volta un musicista del settore, "la musica da film è come le carte dell'Africa d'inizio '900, c'è scritto: inesplorato, inesplorato, inesplorato...". Ormai l'utilizzo di "cliché", soprattutto nella fiction, è arrivato alla lobotomizzazione dell'ascoltatore: per ogni personaggio lo stesso tipo di musica. Per carità, sono meccanismi che funzionano, però c'è bisogno anche di qualcos'altro. Penso ad esempio alla stagnazione del cinema americano, dove ultimamente tutti i film si assomigliano, comprese le musiche. Anche se ci sono degli standard qualitativamente molto alti...

...o "professionalmente" molto alti...

Certo, professionalmente molto alti. Capisco anche che molti musicisti vengano talvolta imbrigliati dai meccanismi di produzione, come l'uso ripetuto delle *temp track*. O forse non hanno nemmeno il coraggio di sperimentare qualcosa di nuovo.

Bisognerebbe provare, fare qualche tentativo, entrare in qualche altra stanza e non sempre nelle solite due o tre a cui siamo abituati. Spero che nel futuro qualcuno mi dia la possibilità di esplorare...

Finora è mai successo?

Molto poco, molto poco. Per tanti motivi. Primo perché le musiche devono essere pronte quasi sempre per "ieri". Poi perché, personalmente, faccio pochi film l'anno, non più di uno o due. Forse se lavorassi di più per me stesso, avrei modo di sperimentare maggiormente. Dipende poi dai tipi di film che ti vengono proposti: alcuni ti consentono di esplorare, altri ti ammannano ancora prima di cominciare.

Nel suo lavoro artistico è già intracciabile una duplicità stilistica. La prima si concretizza nel ricco sinfonismo de *La Maschera di Cera*, la seconda nelle suggestioni latine e afro-americane di alcune fiction. Propende per uno dei due registri in particolare?

In realtà le opere citate avevano già una traccia inserita. *M.D.C.* era un omaggio ai film della Hammer anni '50; quindi la colonna sonora doveva essere così, doveva attenersi a quel tipo di stile. Una chiave gotica che tra l'altro è sempre stata tra le mie preferite. Nelle fiction i ritmi latini erano già richiesti dalla sceneggiatura. Come in *L'avvocato Porta*, dove Gigi Proietti suonava in un'orchestra da ballo. Stessa cosa per *Pepe Carvalho*, fiction spagnola in cui le connotazioni in stile flamenco erano già "scritte". Ora non vorrei fare paragoni blasfemi ma, come diceva Michelangelo, le forme sono già all'interno del marmo. Così nei film. Per un musicista si tratta solo di andare a tirarle fuori.

Devo aggiungere che forse, a differenza di altri colleghi, ho una dote – o un difetto – di eclettismo che mi è data dalla mia formazione sfaccettata. Forse è un fardello troppo grande che mi ha obnubilato dal ricercare quella che potrebbe essere la mia visione personale.

Possiamo magari affermare che si tratta di una scelta...

E' una scelta, certo. Tornando alla mia propensione per un genere o per un altro, non saprei scegliere. Mi sento figlio di ognuno di loro, magari degenerare, ma voglio bene al tango, voglio bene al jazz e alla musica sinfonica. Insomma quando mi capita una cosa cerco di farla nel miglior modo possibile.

Qual è il giudizio di un musicista compositamente specializzato come Lei nei confronti dell'attuale importanza dell'ottava arte?

Penso prima di tutto che la musica sia un'arte, ma la musica da film è un complemento di un'opera artistica polimorfa. E' sempre a servizio.

Le sessioni di registrazione di *Vaniglia e Cioccolato*

Vorrei fare notare che i pionieri del cinema, all'epoca del muto, si preoccuparono di complementare le immagini con un commento musicale prima ancora di porsi il problema di utilizzare una voce in sala che recitasse le battute degli attori.

Detesto quasi sempre i film privi di musica, oppure quelli (vedi un certo cinema francese) dove per due ore si vedono i due protagonisti seduti ad un tavolo mentre snocciolano elucubrazioni mentali parlando di Kant come di una storiellina, e in sottofondo invece un giradischi suona capolavori assoluti della musica del passato. Mi dispiace, ma questo non è cinema.

Alcuni registi per una troppo alta opinione di sé, credono che la loro opera possa essere musicata dalle composizioni di J. S. Bach, (fatto salvo Pasolini e pochi altri) e la maggior parte vede nella musica originale uno sminuire la loro paternità filmica, forse perché sanno che questa è l'unico elemento del film che può vivere anche di vita propria.

Ma perché secondo Lei un film ha bisogno della "propria" musica?

Anzitutto c'è da dire che esiste una tavolozza immensa di film. Ci sono pellicole che hanno bisogno di suoni più che di musica, come per esempio *Il pianeta azzurro*, dove ci sono solo i sussurri della natura. Naturalmente è solo un caso. Soprattutto c'è bisogno di un linguaggio che non sia invadente. Credo che ci siano molte più cose nella musica che c'è ma non si sente, quella che Satie definiva "da tappezzeria", che ti mette nelle condizioni di poter capire che una frase, uno

sguardo, ha una valenza in più. Il film non può dire tutto, un po' per incapacità, un po' per limiti naturali e in questo caso la musica offre un grande aiuto arrivando a dire delle cose che altrimenti sarebbero incomprensibili. Poi ovviamente una musica può essere inserita laddove non era prevista e ottenere risultati sorprendenti.

Ci parli del suo rapporto con Sergio Stivaletti. Avete una particolare metodologia di lavoro?

Non esiste una metodologia di lavoro. Il primo film che abbiamo fatto insieme, *M.D.C.*, è nato per caso, come sempre: situazione rocambolesca a un mese dal mix definitivo del film, un musicista già rifiutato e altri passati oltre per il budget troppo limitato. Alla fine per caso sono arrivato io; non conoscevo Sergio, ho proposto un provino che è piaciuto subito. Ho lavorato venti ore al giorno per circa un mese. Lui era ancora molto impegnato nelle riprese, ma il fatto di conoscere i nostri rispettivi gusti ci ha aiutato molto.

La metodologia è sempre diversa. Ad esempio, nell'ultimo film di Ciro Ippolito, *Vaniglia e Cioccolato*, le cose sono andate diversamente. Il regista stava praticamente tutto il tempo qui nel mio studio, era molto propositivo ed entusiasta, faceva praticamente lui le musiche! Devo dire che sa quello che vuole ed è rimasto soddisfatto di quello che ho composto.

Riguardo il suo lavoro solitario con le immagini ha invece maturato negli anni un *modus operandi*?

Lascio molto al caso. Spesso, addirittura, quando inizio cerco di trovare

un certo ordine ma poi magari finisco nel caos, dove riesco ad acchiappare nuove idee. Per il film di Sergio a cui sto lavorando, *I tre volti del terrore*, ho cominciato dall'inizio; poi ad un certo punto sono spuntati i titoli di testa, che erano bellissimo. Musicandoli mi sono accorto che davano un'impronta diversa al film e che avrei dovuto rivedere molte cose a seguire. Bisognerebbe cercare di avere sempre una visione di tutto il film. Infine, molto dipende anche se si lavora con l'orchestra o con il computer, perché la metodologia può variare.

Con *I tre volti del terrore* lei si conferma particolarmente affine al cinema horror, un genere che insieme al western è sempre stato uno dei più caratterizzati e riconoscibili a livello musicale, soprattutto per il vasto compendio di stereotipi da cui solitamente i compositori attingono per il commento. Crede che questa abitudine compositiva abbia portato il genere alla stagnazione?

Io credo che servano sia i cliché, sia qualcos'altro. Certo c'è sempre bisogno di sperimentare ma in fondo quando si fanno film dichiaratamente di genere non c'è problema a servirsi dei cliché. L'importante è che sia dichiarato.

Quello che mi dà fastidio è il cercare di vendere una cosa per un'altra, quello che purtroppo ormai la televisione fa di continuo. Come chi finge di fare un horror per poi venderti un film falsamente intellettuale o viceversa, o chi fa un servizio giornalistico con predica inclusa, o chi da un talk-show alla moda e disinibito si arroga il diritto di dare lezioni di vita a chi si alza alle cin-



que del mattino per andare a lavorare... Sono operazioni disoneste.

Per esempio i film di *Fantozzi* possono non piacere, ma hanno sempre dato un chiaro messaggio. Personalmente non è il mio genere, ho collaborato spesso con Bruno Zambrini alle orchestrazioni e direzione d'orchestra per alcuni episodi della serie ma va' riconosciuta l'onestà del prodotto.

A proposito di queste Sue molte collaborazioni tecniche con altri compositori del settore: si possono creare dei dissapori o dei problemi nei rapporti lavorativi?

Solitamente si viene conosciuti per quello che si fa. Se fai l'orchestratore o il direttore d'orchestra per gli addetti ai lavori rimani tale, anche se nel tuo curriculum personale figurano lavori come compositore autonomo. Nel mio caso, per esempio, c'è una sproporzione molto evidente tra i film che ho musicato personalmente, circa una quindicina, e quelli che ho fatto per altri – quasi 150. Questa è l'unica contrarietà. I problemi relazionali variano invece a seconda del compositore: c'è quello che arriva con tutto il materiale pronto; quello che non ha proprio tutto pronto a causa dei suoi limiti, ma che li riconosce e chiede di essere aiutato impegnandosi per primo nel lavoro. Poi c'è quello che "ci fa", che arriva con quattro pezzi da fare e ti saluta lasciandoti tutto il lavoro: devi decidere la scena, che pezzo fare, quali soluzioni adottare e via dicendo. In quel caso la faccenda si fa più delicata. Con il passare del tempo ho scremato le collaborazioni e ormai lavoro sempre con le persone scelte da me. C'è chi riesce ad isolarsi per non regalarsi agli altri. Io ho bisogno di darmi, perché per me vuol dire vivere la musica. Per i miei lavori personali, comunque, io orchestro e dirigo sempre da me. All'occorrenza suono anche il pianoforte e le tastiere.

Quali sono i difetti nel panorama cine-musicale italiano contemporaneo?

I difetti sono in prima battuta umani, poi italiani e infine di categoria e quindi li ritroviamo quasi in ogni settore della nostra vita; in particolare nella musica da film l'egemonia di alcuni musicisti ha fatto terra bruciata e, purtroppo, i frutti li stiamo raccogliendo adesso. Non si è ancora capito che più gente in gamba c'è in giro e più ne guadagna il cinema. L'altro grande difetto è la mancanza di soldi. I produttori non mettono i soldi per fare le musiche e non capiscono che questa a costo zero non può esistere. L'editore fa quello che può, ma non più di tanto. Il nepotismo, le piccinerie, gli interessi e l'ottusità politica fanno il resto.



La locandina de *3 volti del terrore*

E i pregi del settore?

I pregi della musica italiana sono i suoi difetti, nel senso che spesso la mancanza di soldi, il turbinio di eventi e le avventure rocambolesche attraverso cui la colonna sonora viene prodotta porta a risultati geniali. E' un paese che riserva delle sorprese. Purtroppo sono degli unicum e noi non siamo in grado di fornire delle scuole, cosa che invece sanno fare gli americani. Qualche sera fa ho visto in televisione un episodio di *Taken*: ottima colonna sonora di Laura Karpman... e già il fatto che sia una donna quota la differenza con il nostro mondo. E' una musica sinfonica meravigliosa. Anche se stucchevole e a volte eccessiva, si sente che l'autore ha studiato le partiture di John Williams, conosce il sinfonismo americano, Copland.

Cosa l'ambiente della musica da film italiana dovrebbe importare dall'industria americana?

Bisognerebbe importare la professionalità, a tutti i livelli. Io sono stato là diverse volte, per alcune collaborazioni, e ho trovato una professionalità anche eccessiva. Mi sono trovato in sala di registrazione con più di otto persone laddove in Italia ce ne sono due. Negli Stati Uniti c'è il fonico, l'aiuto fonico, il tecnico del Pro Tools, l'aiuto del tecnico Pro Tools, quello che sta ai click, l'aiuto di quello che sta ai click, il supervisore musicale, il

music editor... una folla in regia. Non ci farebbe male importare un po' di questo tipo di professionalità. Dopodiché credo che il cinema in Europa abbia bisogno di trovare una propria identità. Bisogna scrivere delle storie che non siano troppo provinciali, che possano uscire dai confini e da lì cercare di costruire un linguaggio che sia meno sciatto. Ne guadagnerebbe anche la musica.

Quale consiglio si sente di dare a chi vuole intraprendere la Sua strada?

Direi intanto ai ragazzi di stare molto attenti, di non credere ai corsi di 15 giorni che non servono a niente. Molto più utile è andare a vedere un film e stare con le orecchie ben aperte, ma non solo i film che escono adesso, incominciare da quelli degli anni '30. Bisogna essere attivi, curiosi. Soprattutto ascoltare molta musica, di ogni tipo e analizzare quella da film con i propri mezzi. Mi auguro per questi giovani che si tratti di un mestiere in espansione perché, così com'è adesso, è poco accessibile e differenziato. I ragazzi si guardano dalla imperante smania di esibizione e dall'illusione mediatica di "carriere" facili, che si sta diffondendo ormai da anni attraverso ogni forma di comunicazione. Purtroppo la realtà è molto dura e spesso è meglio vivere la musica per diletto che inseguirla come una chimera.



Pop (video) Music



di **Andrea Chirichelli**

Alcuni personaggi di
Parappa the rapper

La musica nei videogiochi ha subito negli ultimi anni una radicale evoluzione: grazie alla maggiore potenza delle console e dei computer disponibili, le partiture di accompagnamento ai titoli più blasonati sono diventate pressoché indistinguibili, per qualità e investimenti effettuati per crearle, rispetto a quelle realizzate per i film e le fiction. Sempre più spesso, ad eseguire le colonne sonore dei videogiochi sono orchestre sinfoniche e non più giovani musicisti con sintetizzatori e strumenti limitati.

Accanto a questa evoluzione "fattuale" si è recentemente fatta avanti anche un'evoluzione "concettuale" in base alla quale è la musica stessa ad essere oggetto del videogioco e non più mero e semplice accompagnamento. Il naturale sbocco di questo cambiamento epocale del modo di fruire la musica legata al mondo dei videogiochi è stata la nascita dei cosiddetti rhythm games, genere che anno dopo anno sta ottenendo risultati commerciali sempre maggiori ed i cui progressi stanno modificando il mercato del mondo dei videogiochi.

Ma quali sono i capisaldi di questo peculiarissimo genere videoludico e quali altri (anche di diversi generi) hanno, nel corso degli anni, dato il loro contributo, seppur in modo alternativo, alla crescita continua dell'importanza della musica nei videogiochi?

Parappa the Rapper 1&2

(1998/2002)

PlayStation/PlayStation 2

Sviluppatore: Sony

Per molti questo titolo è stato il primo *rhythm game* della storia. Okay, quand'eravate piccoli, paffuti e con le mani sporche di Nutella probabilmente giocavate a *Simon*, ipnotizzante gioco in scatola che consisteva nel premere una serie di pulsanti colorati per star dietro ad una sequenza musicale prestabilita. Il concetto di quel gioco infantile è ripreso pari pari in questa bilogia, famosissima sia per l'utilizzo di un genere musicale allora poco sfruttato nei videogiochi (il rap, appunto) sia perché il protagonista, un simpatico cane, è finito per diventare un'icona per gli amanti del genere. Hippy Hoppity.

Vib Ribbon (2000)

PlayStation

Sviluppatore: Nanaonsha

Prendete un CD, uno qualunque,



La complessa interfaccia di *Rez*

dalla vostra collezione. Ovviamente, se state leggendo queste pagine potrebbe essere l'ultima raccolta di Morricone o di Williams. Inserirlo nella PlayStation e cominciate a giocare: Vibri è un coniglio che si trova a passeggiare su una linea; a seconda della musica, però, questa linea

si contorce formando delle figure geometriche (fondamentalmente quattro: un muretto, una linea zig-zagata, un cerchio e una buca). Vib, per poter continuare indenne la sua passeggiata, deve riuscire a superare questi ostacoli; va da sé che ogni forma geometrica è associata ad un pulsante. Gli ostacoli varieranno in base alla musica che gli avremo messo come sottofondo. Sta a vedere che James Horner produce triangoli e Hans Zimmer quadrati... Infinito.

Samba de Amigo (2000)

Dreamcast

Sviluppatore: Sega

Più che il gioco in sé, di questo titolo per il compianto Dreamcast colpì la periferica da utilizzare per giocarci: un paio di maracas. Il processo di ricerca verso l'interattività totale tra giocatore e videogioco, che recentemente ci ha portato l'Eyetoy, inizia qui. Ed eccoci pronti a smanettare con le nostre preziose maracas per cercare di seguire il



Alcune schermate e i bongos di *Donkey Konga*

ritmo indiatolato di Samba de Janeiro. Titolo imitatissimo e ulteriore follia di Sega. Colonna sonora ovviamente latino-americana con decine di brani salsa e samba. Da provare almeno un volta nella vita. Allegro.

Rez (2001)
Dreamcast/PlayStation 2
Sviluppatore: Sega

Non è un *rhythm game*. Tutti coloro che ci hanno giocato sostengono che "più che un gioco, è un'esperienza". E hanno ragione. Il gioco è, in sintesi, uno sparatutto: abbiamo un personaggio ripreso di spalle, un mirino e nemici da abbattere. Ad ogni colpo andato a segno, una nota musicale; più nemici si colpiscono, più note si ascoltano. La grafica, un'orgia di colori, fa il resto. Così semplice e così complesso al tempo stesso, Rez è effettivamente un gioco coreografico, una danza multicolore, che tenta (con successo) di riprodurre visivamente sullo schermo il commento sonoro, trasformando il giocatore in una sorta di direttore d'orchestra chiamato a suonare in prima persona alcuni degli strumenti. Un gioco espressionista, nella forma e nel contenuto. Indimenticabile.

Space Channel 5 & Space Channel 5 Part 2 (2001/2002)
Dreamcast/PlayStation 2
Sviluppatore: Sega

Gli alieni invadono la Terra e il destino dell'umanità è nelle mani di una presentatrice televisiva: Ulala.

Follia? No, semplicemente uno dei titoli più eccentrici e divertenti pensati da Sega negli ultimi anni. Per riuscire a sconfiggere gli alieni dovremo, grazie a una precisa pressione dei tasti del joypad, ricreare nei giusti tempi le mosse di ballo che ogni sfida andrà proponendoci; i passi, mano a mano che si avanza, diverranno sempre più complessi e coinvolgenti.

Sicché alla fine saremo in grado di esibirci in un vero e proprio musical su toni funky, jazz e techno. Coreografico.



Un'immagine da *Space Channel Part 2*

Dance Dance Revolution (2003)
PlayStation 2
Sviluppatore: Konami

Universalmente riconosciuto come "Il gioco della pedana". Se vedete dei pazzi ballare su una pedana in una trasmissione di Italia 1 condotta da Papi, be', la colpa è

di questo titolo. La meccanica di gioco di *Dance Dance Revolution* è molto semplice: si ha a disposizione una pedana che, di fatto, riproduce la croce direzionale di un qualsiasi joypad, con le quattro classiche frecce.

All'interno della pedana ci sono dei sensori che rilevano la pressione che il giocatore va ad esercitare saltando sui "tasti". Nella parte alta dello schermo trovano spazio le riproduzioni delle quattro frecce direzionali. Mentre si gioca, delle frecce salgono dal basso verso l'alto andando a riempire quelle ferme in cima allo schermo; quando questo avviene bisogna premere sul controller il comando corrispondente. Il tutto avviene a ritmo di musica, sulle note di canzoni più o meno famose. Stancante.

Donkey Konga (2004)
Gamecube
Sviluppatore: Namco

Prendete *Samba de Amigo* e alle sonorità latino-americane e al samba sostituite musica pop e un paio di bongos: il gioco è fatto. Dopo Sega, anche Nintendo si dà alla musica e lo fa mandando in campo una delle sue mascotte storiche (ridendo e scherzando il gorilla Donkey Kong è in circolazione da più di vent'anni...). All'interno delle 31 tracce emergono nomi celebri quali Queen ("Don't Stop Me Now") e Jamiroquai ("Canned Heat"), a fianco di meteore come Chumbawumba ("Tubthumping", tormentone di fine anni '90). I bongos sono allegati al gioco, ma si possono usare anche strumenti improvvisati... Tribale.



Backstage:

Dalla parte dei registi, quello che si nasconde dietro la scelta di una colonna sonora.

**Lavorare con lentezza,
radio Alice 100.6 MhZ
di Guido Chiesa**

"VS"

**Raul, diritto di uccidere
di Andrea Bolognini**

di Barbara Zorzoli

In alto: una scena dal set di *Lavorare con lentezza*.
Sotto: Stefano Dionisi in *Raul*

C'era una volta la musica quale espressione più profonda e genuina di una generazione sognante ed utopica insieme. Erano gli anni '60-'70, il linguaggio universale era la musica in cui confluivano le tensioni politiche, sessuali e culturali.

E la colonna sonora di *Lavorare con lentezza* (affidata a Teho Teardo), film diretto da Guido Chiesa, è testimonianza di un'epoca in cui il pop e il rock erano parte integrante, inseparabile, invadente della vita dei giovani di tutto il pianeta.

Il film: Bologna, 1977. Radio Alice è la radio del movimento studentesco. Il sistema, indebolito dal rifiuto del lavoro salariato, la libertà sessuale e le provocazioni culturali, vacilla cadendo sul corpo di uno studente durante un tafferuglio all'università.

Ma c'era una volta, in un'epoca un po' più lontana, anche una dimensione totalitaria che negava l'individualità delle persone. Regnava il mito del superuomo, si credeva nella razza superiore. Era l'epoca fascista, e *Raul, diritto di uccidere*, che segna l'esordio alla regia di Andrea Bolognini è tutto questo. La pellicola si caratterizza anche per il commento sonoro (composto da Andrea Morricone) che

tesse un racconto doloroso e intenso, definito dallo stesso Bolognini "Un'opera d'arte".

Il film: liberamente tratto dal romanzo di Fëdor Michajlovic Dostoevskij "Delitto e castigo", *Raul* (ambientato a Roma nei giorni della visita di Hitler in Italia, nel 1938) è la storia del percorso doloroso di un giovane che teorizza il "diritto di uccidere" i parassiti della società, che ostacolano la realizzazione di gloriosi obiettivi.

Ma chi sono Guido Chiesa e Andrea Bolognini?

GUIDO CHIESA: Ha lavorato negli Stati Uniti come assistente alla regia/produzione nei film di Jim Jarmusch e Michael Cimino. Ha curato la regia de *Il caso Martello*, *Babylon*, *Il partigiano Johnny*, *Alice è in paradiso*. Ha realizzato videoclip per Marlene Kuntz, Mambassa, Assalti Frontali, Yo Yo Mundi e Luci Ferme. Ha pubblicato libri di musica e cinema.

ANDREA BOLOGNINI: *Raul, diritto di uccidere* è la sua opera prima. In precedenza era stato assistente alla regia per diverse produzioni tra cui la serie tv *Gli indifferenti* e il film tv *Casa Ricordi*.

Ricordate il nostro gioco spazio temporale che consiste nel fingere di avere i due registi insieme l'uno accanto all'altro? Bene... ci siamo riusciti, ecco Guido e Andrea qui davanti a me... anche se devo confessare che il mio incontro con i due registi è stato alquanto differente. Curiosi? E va bene, vi racconto com'è andata, ma voi non ditelo a nessuno!

L'intervista con Guido Chiesa è avvenuta in occasione della proiezione per la stampa del suo ultimo film, a Genova, in un pomeriggio di fine settembre. In sala, tra gli altri, studenti delle superiori, esponenti dei centri sociali, e Heidi Giuliani, madre del giovane rimasto ucciso durante il famigerato G8.

Informale è stato invece l'incontro con Andrea Bolognini. Eravamo entrambi in coda al catering organizzato per le giornate professionali del cinema 2004, con piatti e forchette in mano, e con una fame terribile (erano circa le 14.30). Voltandomi, riconosco in lui il regista che ancora non avevo intervistato e, tra un primo, un secondo e qualche bis, Andrea risponde alle mie curiosità.

Ma torniamo a noi. Andrea è tanto rilassato, flemmatico, composto quanto saltellante, concitato e con una parlantina veloce è Guido.

Allora siete pronti? Via!



Due scene di *Raul*, diretto di uccidere con Giancarlo Giannini, Violante Placido e Alessandro Haber

Completa la frase: la musica da film è...

Guido Chiesa: "Fondamentale. Anzi, ti posso dire due cose: prima di tutto, già mentre scrivo ho in testa la musica, la fotografia, il colore, il montaggio. Per me non viene prima la scrittura e poi la musica, ma viene tutto insieme. Il fatto che il musicista che ha composto la colonna sonora, Teho Teardo, facesse una musica che in qualche modo ci portasse all'oggi – la sua musica è molto rumoristica – era una scelta che avevo già in testa fin dal momento in cui abbiamo incominciato a pensare al film. Poi le cose cambiano nel corso della realizzazione, nel corso della scrittura, e ancora, mentre giri e poi mentre monti. Comunque le grandi linee le ho sempre chiare da subito. Beh, chiare o non chiare, ma le ho! (*ride*)"

Quindi sì, la musica riveste un ruolo fondamentale, ma al pari di tutti gli altri elementi del linguaggio cinematografico. In più in questo film, la musica ha un surplus di significato legato alla mia biografia personale:

per molti anni ho fatto il giornalista musicale. E forse è proprio per questo che la musica è un tipo d'arte con cui ho un rapporto immediato."

Andrea Bolognini: "Moltissimo. Nella mia vita la musica ha contattato molto... e nel cinema la musica racconta, ha un suo arco narrativo. Andrea Morricone, a cui ho affidato la colonna sonora di *Raul*, ha fatto un lavoro straordinario. Pensa che, pur non essendo io un musicista, Andrea ha voluto gentilmente la mia collaborazione, ripeto, non come musicista ma come persona che ascoltava i suoi pezzi, oppure le prime note di ogni brano, o altro. Io ero molto emozionato a lavorare con lui, perché ho assistito alla creazione di quello che per me è una vera e propria opera d'arte. Quello che ha creato è una musica straordinaria."

In che fase hai lavorato alla stesura della colonna sonora?

Guido Chiesa: "Già mentre scrivevamo la sceneggiatura, i Wu Ming

(che hanno affiancato il regista nella stesura della sceneggiatura – N.d.R.) ed io pensavamo a quale musica inserire; questo per quanto riguarda i brani di repertorio, che siamo riusciti a mantenere nella quasi totalità. Per una questione economica, non abbiamo avuto "Hotel California" degli Eagles che abbiamo sostituito – e ne sono contento – con "Kung Fu Fighting" di Carl Douglas. Gli Eagles hanno chiesto troppi soldi! (*scrolla la testa*). La stessa cosa è accaduta con i Clash; volevamo chiudere con una loro canzone, "Bank Robber", che si richiamava al tema della rapina presente anche nel film.

All'inizio desideravo avere "Casta Diva" cantata da Maria Callas ma abbiamo dovuto rinunciare perché la casa di produzione ha reso le cose difficili...

Ah, anche la vedova di Frank Zappa e Patty Smith inizialmente erano titubanti sul concederci l'uso di alcune loro canzoni. Mostrando loro il montaggio della scena, siamo riusciti a convincerle."

Quando suono e musica sono cibo per gli occhi: ROSSO COME IL CIELO

La pellicola, diretta dal regista Cristiano Bortone (*Sono positivo*), è ispirata alla storia vera del non vedente Mirco Mencacci, uno degli attuali montatori del suono italiani di maggior talento.

Il film: Toscana, 1971. Mirco ha 10 anni, sveglia e appassionato di cinema, perde la vista giocando con il fucile del nonno. Per lui si aprirà un nuovo mondo quando, trovato un vecchio registratore a bobine, scoprirà che tagliando e riat-taccando il nastro è in grado di registrare storie fatte solo di rumori.

Uno degli elementi centrali della storia è il suono, creato da un gruppo di lavoro di *sound design* fin dalle prime fasi della realizzazione. La figura del rumorista ha

fornito un apporto creativo (durante la revisione della sceneggiatura e durante le riprese) ideando le atmosfere sonore che avrebbero guidato Mirco nell'oscurità, e vagliando la scelta dei rumori che i bambini avrebbero raccolto per le loro "favole sonore".

Tre sono stati i livelli di elaborazione sonora: il suono di presa diretta degli ambienti che mutano con la cecità di Mirco; il suono delle favole sonore che i bambini creano; il suono amplificato dall'immaginazione dei protagonisti quando ascoltano le loro creazioni.

Per raccontare in modo originale ognuno di questi momenti è stato fatto un lavoro di *équipe* combinando la

creatività all'uso di nuove tecniche, quali la registrazione cosiddetta in "5+1" che consente una tridimensionalità e spazializzazione totale del suono.

La colonna sonora comprenderà elementi diversi. Da una parte i rumori, i suoni e le melodie prodotti dai bambini per le loro recite (molti di loro sono realmente musicisti). Dall'altra parte il commento sonoro appassionante, evocativo, intenso nel modo giusto. Ampio spazio sarà dato a brani di quegli anni (fine '60/inizio '70); la loro ricerca è stata affidata a Marcello De Dominicis, consulente di musiche di repertorio (ha lavorato con Scorsese per *Gangs of New York*). **BZ**

I protagonisti di *Lavorare con lentezza* e il regista Guido Chiesa

Andrea Bolognini: "Andrea ed io ci siamo incontrati a fine film e, in moviola, abbiamo visto insieme la pellicola. Però, ti confesso che, alla chetichella, ci siamo fatti un bel nastro e siamo fuggiti a casa sua e lì, dopo un po' di tempo, ha incominciato a chiamarmi, dicendomi: 'Vieni ad ascoltare questo pezzo, vieni ad ascoltare quest'altro'. Devo ammettere che la nostra collaborazione ha generato un intensissimo rapporto sino alla fine del film."

Tirando le somme, hai ottenuto il risultato che desideravi?

Guido Chiesa: "Forse non sta a me giudicarlo... ma penso che la canzone di Patty Smith fosse quella in cui il significato del pezzo rivestiva in assoluto un ruolo inscindibile dalla scena. Anzi credo che quella parte di film senza quella canzone non sarebbe venuta così bene. Ecco, forse avrei voluto mettere un po' più di free jazz, però non c'era lo spazio."

Andrea Bolognini: "Sì, sì. Quello che è venuto fuori è un racconto in musica. Ci sono molti momenti, in questo film, dove non c'è dialogo e

tutto è portato solo dalle immagini e dalla musica. Quindi capisci quanto sia importante il commento sonoro in generale, ma è soprattutto in questi momenti che si caratterizza una sequenza. Andrea ha fatto un lavoro straordinario di tempi, di creatività. Lui è davvero un grande artista."

Un'ultima dichiarazione:

Guido Chiesa: "Io avevo 16 anni nel '77, all'epoca dei fatti del film, e la musica era la principale forma di comunicazione e di linguaggio esistente tra i giovani. Mi ricordo che nel '76 andai per la prima volta in Inghilterra ad ascoltare la musica ai festival all'aperto e, anche se parlavo malissimo l'inglese, comunicavo con ragazzi inglesi, francesi, tedeschi, solo grazie alla musica. Vedi, questo è un film che vuole essere indirizzato non tanto a chi conosce questa musica, quanto a chi non la conosce. Chi non ha mai sentito Patty Smith, sono sicuro, avrà una botta d'adrenalina quando parte il pezzo contenuto nel film, ed è questo l'importante, il conflitto tra musica e immagini. Radio Alice aveva il pregio di non fare delle scelte musicali specialistiche.

Non c'era la trasmissione di rock o la trasmissione di jazz, era tutto mischiato; trasmetteva anche musica che le radio di movimento, oppure le radio degli studenti non avrebbero trasmesso, ad esempio folk, jazz, musica classica. Il film in qualche maniera cerca un po' di restituire questo, offrendo Patty Smith, Frank Zappa e gli After Hours, ma anche sonorità di altro genere. Ho cercato di restituire una sensazione: quella del linguaggio universale della musica. Vuoi sapere quali sono stati gli artisti più pagati? Patty Smith, Rino Gaetano e Enzo Del Re. Per assurdo Enzo Del Re, per la prima volta nella sua vita, ha avuto tanti soldi quanti Patty Smith! (...e ridendo ci salutiamo.)

Andrea Bolognini: "Una cosa che mi ha dato un brivido fortissimo è pensare che mio zio Mauro e il padre di Andrea, Ennio, hanno lavorato molto insieme. E vederli l'uno accanto all'altro è stata una cosa molto emozionante, una sorta di tradizione di famiglia che speriamo di poter proseguire. Comunque questo per me è stato un momento significativo, a prescindere da tutto il resto."

(...e finalmente mangiamo!)



Teho Teardo
Lavorare con lentezza
(2004)

Radiofandango RF0014

33 brani (21 di commento + 12 canzoni)



Durata: 73'16"

Radio Alice, fedele al suo spirito innovatore e iconoclasta, trasmetteva ogni genere di musica: jazz, rock, classica, folk. In linea con la pellicola, questa colonna sonora (inframmezzata da alcuni dialogue tracks) si presenta come un eclettico mix di musiche fine anni '60-inizio '70: dal free jazz di Giovanni Gebbia, all'aria "Casta Diva" tratta dalla Norma di Bellini (interpretata dalla lituana Inessa Galante); dalla rilettura Jazz delle canzoni della guerra civile spagnola della Liberation Music Orchestra, al folk degli anarchici americani Fugs, sino al lirismo sognante di Tim Buckley e alla dimensione politica di "Gioia e rivoluzione" riletta dagli Afterhours.

È un vero piacere riascoltare "Kung Fu

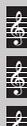
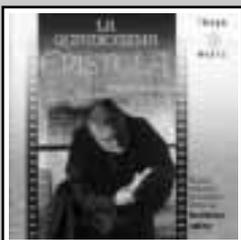
Fighting" di Carl Douglas, brano cult della nascente disco music, l'ironia trasgressiva di Frank Zappa ("Peaches En Regalia"), e "Land" di Patty Smith (fulcro musicale ed espressivo del CD), un vero urlo rabbioso che, oltre a regalare la più bella sequenza di tutto il film, fa scattare la voglia di ballare tra le poltrone del cinema.

Curiosando, scopriamo che tutte le mattine le trasmissioni di Radio Alice iniziavano con il pezzo "Lavorare con lentezza" di Enzo Del Re. E pensare che agli esordi, Del Re usava come strumento musicale una sedia e chiedeva come cachet il minimo sindacale della paga di una giornata di lavoro di un metalmeccanico!

BZ



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!**



Maurizio Abeni
La quindicesima epistola (2000)

RTI - Image Music IMG 4988262
23 brani - Durata: 57'58"

Come afferma lo stesso Maurizio Abeni nelle note di copertina, la vicenda e le atmosfere raccontate in *La quindicesima epistola* – miniserie trasmessa da Canale 5 nel 2000 – si rifanno apertamente al celebre *Il nome della rosa*.

Musicalmente ci troviamo così in un territorio analogo a quello approntato da James Horner per la pellicola di Annaud, sebbene il compositore bresciano preferisca un approccio affidato in larga misura alle tessiture sospese di orchestra e coro, filtrati spesso da inquietanti timbri elettronici.

Le battute iniziali ("Malvagie premonizioni", "La quindicesima epistola") sono debitrice dell'ormai classico Goldsmith "satanico" de *Il presagio*, soprattutto per l'utilizzo della compagine corale. L'aria che si respira nella maggior parte dei brani è comunque quella degli ingenui horror e thriller di serie B che hanno fatto la fortuna del nostro cinema nei tardi '60 e '70, atmosfera che Abeni – intuendo la natura del prodotto a cui sta prestando servizio – abilmente ricrea ("I dolori di un padre", "I segreti del confessionale") ed aggiorna attraverso modulazioni elettroniche. Il tema lirico ("Il risveglio di Quintalina", "Quintalina e il maresciallo") è intriso invece di un melodismo tipicamente italiano, che Abeni ammette derivare da quello di Alessandro Cicognini per il classico *Pane, amore e fantasia*. Peccato dunque che la commistione tra elettronica e orchestra non sia sempre riuscita e convincente, tradendo ogni tanto un suono un po' "cheap" e appiattito.

Tuttavia non ci sentiamo di muovere questa critica direttamente ad Abeni: la scarsità di risorse finanziarie e i limiti di tempo in cui i compositori italiani – specie in ambito televisivo, ma non solo – devono operare, li costringono a compromessi a volte troppo grossi, soprattutto in fase d'esecuzione e di cura del suono.

Maurizio Abeni è un ottimo compositore e, nonostante le limitazioni del caso, dimostra di possedere una rara sensibilità per il cinema di genere e i suoi stilemi, qualità invece che manca a parecchi suoi colleghi connazionali.

MC



Savio Riccardi
Piccolo mondo antico

(2001)
RTI - Image Music IMG 5030972
19 brani - Durata: 47'33"

Questo disco della Image Music raccoglie una scelta di brani della colonna sonora scritta da Savio Riccardi (*Trenta righe per un delitto*, *La squadra*) per la mini-serie *Piccolo mondo antico*, tratta dal celebre libro di Fogazzaro e diretta da Cinzia Th. Torrini.

Per questa partitura, Riccardi si preoccupa di recuperare suggestioni timbriche e armoniche che richiamino il contesto storico-musicale della vicenda (la metà dell'Ottocento, subito dopo i moti rivoluzionari del '48): è il caso di brani quali "Valzer" o "Piano Quartet". Altrove, il compositore filtra le suggestioni storiche della fiction attraverso la propria personalità musicale, come in "Luisa e Franco", pagina mesta e passionale al tempo stesso (riassaporata per solo pianoforte nella sesta traccia del CD), dedicata all'amore contrastato della sfortunata coppia di protagonisti, interpretati da Claudia Pandolfi e Alessandro Gassman.

Di sapore quasi brahmsiano poi il bel "Tema risorgimentale (Il Gran Passo)", drammatico e gravido di tensione trattenuta, ripreso nell'ultimo brano del disco, nel quale è introdotto da un evocativo assolo di violoncello.

L'orchestrazione – curata dallo stesso Riccardi – prevede per lo più un organico di dimensioni cameristiche (nella fattispecie i Solis String Quartet), nel quale spesso emerge il timbro del pianoforte, ma si accende saltuariamente ("L'addio", "L'agguato") dei clangori della Bulgarian Symphony Orchestra – SIF 309.

In definitiva, una partitura di solido mestiere, priva di particolari guizzi di originalità, ma che bene assolve al suo compito di supporto alle immagini.

AC



Pino Donaggio
Don Matteo (2004)

Emergency Music
22 brani - Durata: 61'37"
(19 di commento + 3 canzoni)

La particolarità di questo CD, tratto dalla colonna sonora della serie televisiva *Don Matteo*, in onda su Rai 1, con Terence Hill nel ruolo di un prete con la fissa dell'indagine pericolosa, è che non lo trovate nei negozi di dischi, perché distribuito parecchio tempo fa come allegato al settimanale *Sorrisi e Canzoni TV* allo scopo di celebrare il successo di questa fiction.

Le musiche sono composte dal grande Pino Donaggio, che ci racconta le vicende ora drammatiche, ora comiche, di *Don Matteo* con scanzonata e, al contempo, intima serenità ed allegria. Il marchio di fabbrica del compositore veneziano è la presenza di uno struggente e arioso leitmotiv che giustifica sempre l'acquisto di un suo CD: in questo caso il brano "La luce dell'anima", con l'orchestra (diretta da Natale Massara) che fa largo uso della sezione dei legni per tratteggiare una melodia che colpisce l'ascoltatore per la sua profondità e armonia.

Le molteplici tematiche affrontate nella fiction motivano la ricchezza di temi nell'album: da quello principale ("Don Matteo in bicicletta", "Arrivederci Don Matteo"), dedicato alla figura del simpatico e coraggioso prete protagonista, divertente e orecchiabile, al festoso "Campestre", ai riflessivi "Amore mistico" e "Il passato ritorna", fino al commovente "Natalina innamorata" solo per citarne alcuni.

Le tre canzoni, arrangiate da Paolo Steffan, sono costellate di ritmi pop ("Crediamo in lui" e "Voglio tutto" interpretate da Angela), e una rasserenante lode all'amore ("Un'altra vita" con la calda performance dello stesso Donaggio), che tornano lungo il CD in versioni strumentali più belle.

MP



Sinfonia Iniziatica Per Un Violoncello: Yo-Yo Ma indaga MORRICONE



Reportage dal concerto all'Aula Magna dell'Università La Sapienza di Roma – 16 novembre 2004

di Giuliano Tomassacci

Prima della pubblicazione del cd Sony Classical resoconto del incontro tra Ennio Morricone e Yo-Yo Ma, era certo ben noto quanto il superbo e versatile violoncellista mandarino fosse affine agli intriganti itinerari della musica da film. Ancor più, poi, si conosceva l'inesauribile piglio indagatore del genio morriconiano, sempre sensibile alle potenzialità sinfoniche inespresse, allo scandaglio delle sfumature orchestrali, all'amore incontrastato per l'indagine sonora. Del Maestro romano non mancava inoltre la riprova di un interesse mai sopito nei confronti delle convergenze tra culture musicali di non facile integrazione, e non serve spingersi più in là della densa partitura di *Mission* (dove il compositore celebrava un'incredibile matrimonio tra la tradizione gregoriana e le influenze vocali indigene) per avvedersi di quali stupefacenti esiti quest'inclinazione fosse capace.

Tutto considerato, però, ci si chiedeva quanto l'opera del grande Morricone avrebbe potuto ulteriormente crescere attraverso la rilettura di Yo-Yo Ma.

Puntualmente, è proprio il citato score per il film di Joffé ad illuminare sull'importanza dell'evento, quando eseguita due volte - in apertura del concerto tenuto dai due artisti nell'Aula Magna dell'Università La Sapienza lo scorso 16 novembre, e in chiusura sotto forma di primo bis - l'opera fornisce la chiave di lettura della collaborazione: un viaggio spirituale dell'oriente attraverso la pietas musicale sempre sottesa all'itinerario cinematografico di Morricone. E' il violoncello del solista americano, di origini asiatiche, che s'incammina coraggioso nelle più intime ed umane tessiture melodiche della personalissima letteratura morriconiana, intelligente-

mente assecondato dal mirabile lavoro di ri-orchestrazione operato dal compositore e favorito da una sentita esecuzione dell'immane Roma Sinfonietta, diretta dall'autore stesso.

Sulle prime, travolto dalla bellezza di "Gabriel's Oboe", lo strumento s'invaghisce dell'eloquente paesaggio sonoro dipinto dagli archi, facendosi notare in tutta la purezza del suo calore, rassegnando ampie arcate all'oboe solista di Augusto Loppi, sostenendolo senza mai usurpare il ruolo primario assegnatogli nella partitura originaria. Allo stesso modo, salutato con ammirato rispetto "The

Falls", nonostante si presenti alle pagine della malinconica saga di Giuseppe Tornatore con maggior palpito di protagonista ("Playing Love" da *La Leggenda Del Pianista Sull'Oceano*), il violoncello non invade le melodie pianistiche di *Nuovo Cinema Paradiso* ("Nostalgia", "Looking For You") ma ispirato si pone a controcanto dell'esecuzione di Gilda Buttà, instaurando un dialogo partecipe, che lo incoraggia ad imporsi, leggero e sostenuto, nel "Main Theme" di *Malena*.

Ma qualcosa cambia con il successivo tema portante da *Una Pura Formalità*. A metà del viaggio, prossimo al cuore più incandescente ed oscuro - poiché più sofferto e complesso - della vena morriconiana, Yo-Yo Ma padroneggia dolente in anfratti scomodi e poco rassicuranti, circuito ma non sopraffatto dal punteggiato ambiguo delle due arpe. Il confronto con l'intimo, sofferto tormento umano è prossimo a venire, e dopo un scorcio di doloroso raccoglimento per il "Tema di Deborah" da *C'era Una Volta In America*, l'archetto del musicista infligge ripetuti e robusti sforzando al "Cockeye's Song", teso sotto l'emergere dell'orchestra a sottolineare l'asprezza del pezzo - mai prima d'ora così ruvido e straziante. Nel pieno della sua iniziazione alla debolezza d'animo, il cello esplose in balia dell'"Estasi Dell'Oro" da *Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo*, dove Ma s'infervora in passaggi di altissimo virtuosismo, in un'apoteosi di enfasi d'vorakiana che contribuisce ulteriormente alla febbrile resa del pezzo (peccato per un inciso esotico, poco prima dell'ultimo slancio sinfonico, 'coperto' dalla batteria di Vincenzo Restuccia).

Dopo la tempesta leoniana, la quiete epica dei televisivi *Mosè* e *Marco Polo* riportano il Montagnana classe 1733 alle ampie falcate del-





l'archetto, al legato melodico che infine resuscita dalle compatte linee degli ottoni e s'impasta al tutto orchestrale nei conclusivi "La Cena" e "Notturmo" da *La Califfa*. Sono i brani che attestano l'avvenuta contestualizzazione dello strumento all'interno del sinfonismo morriconiano; il giusto compimento di un'esperienza reciprocamente complementare. Yo-Yo Ma, interprete che sa comunicare anche con

il viso e il corpo, ringrazia per la rigenerante occasione d'approfondimento offertagli, e prima dei due bis (oltre a *Mission*, di nuovo "L'Estasi Dell'Oro") azzittisce pubblico e orchestra per omaggiare il compositore con una sarabanda di Bach. Morricone, ancora una volta, trasforma l'evento concertistico in un'occasione di riflessione artistica, e il repertorio selezionato in forma di piccole suites (proprio come nella

pubblicazione discografica) si organizza in movimenti di una sinfonia per orchestra e violoncello, il cui soggetto elitario è un nuovo, ulteriore, necessario sguardo al suo immortale operato musicale. Ed è veramente apprezzabile quanto il compositore sia riuscito a sacrificare i tanto cari pentagrammi vocali per agevolare il violoncello alla sua ascetica avventura.

L'elegante e incantevole tocco del violoncellista di fama mondiale Yo-Yo Ma ha, in passato, impreziosito il lavoro di due grandi compositori dell'Ottava Arte: John Williams per lo stupendo album extra-cinematografico del 2002 (sempre su etichetta Sony Classical) *Yo-Yo Ma Plays the Music of John Williams* e per *Sette anni in Tibet* (1997), e Tan Dun per la colonna sonora di *La tigre e il dragone* (2000), premiata con l'Oscar.

Fu proprio in occasione della cerimonia degli Academy Awards del 2001, quando suonò brani tratti dalla summenzionata pellicola di Ang Lee, insignita dell'Oscar per il miglior film straniero, che Ma conobbe il Maestro Ennio Morricone, presente per la nomination alle musiche di *Malena*.

Quel fruttuoso primo incontro convinse il compositore romano a creare nuovi arrangiamenti dei suoi brani più celebri per le immense doti artistiche del musicista americano (di origine asiatica), prevedendo il violoncello come strumento solista. Così è nato questo magico CD che ci regala suite dalle pellicole di Sergio Leone, Giuseppe Tornatore e Brian

De Palma, oltre a quella dedicata agli sceneggiati italiani *Mosè* e *Marco Polo* (il cui CD è recensito in questo numero). A queste si aggiungono poi due brani tratti dal film *Mission* e altri due da *La califfa*.

Sotto la direzione dello stesso Morricone, sul podio della Roma Sinfonietta Orchestra, il violoncello di Ma plasma tutti i grandi successi del Maestro, da *C'era una volta il west*, *Gli intoccabili*, *Il buono, il brutto, il cattivo*, *Nuovo Cinema Paradiso* a *C'era una volta in America*, *Una pura formalità*, *Malena*, *Vittime di guerra* e *La leggenda del pianista sull'oceano*, facendoli diventare gioielli musicali inestimabili.

Viene la pelle d'oca all'ascolto di tutto il CD, suggellato dalle belle foto in bianco e nero riprodotte nel libretto. Scrive il Maestro Morricone: "Registrare la mia musica con Ma è stata fonte di grande felicità e un onore unico che vivrà per sempre nel mio cuore come l'esperienza musicale e umana più straordinaria!"; e il grande violoncellista ribatte: "Tu sei per me semplicemente un grande musicista!". MP



Ennio Morricone
Yo-Yo Ma Plays
Ennio Morricone
(2004)

Sony Classical SK 93456
19 brani - Durata: 55'49"



Per chi, come il sottoscritto, nel 1982 veniva accompagnato dalla maestra di 4^a elementare (prime uscite ufficiali dalla città natale) in un'affollatissima stazione di Modena per assistere al grande evento del passaggio del "Treno del Milione" con i costumi e i memorabilia sulla realizzazione di quello che resta il più grande film televisivo di tutti i tempi, l'esperienza del Marco Polo su Rai Uno resta certamente indelebile. Per la prima volta iniziai ad interessarmi e a ricordare nomi e termini tecnici: regia di Giuliano Montaldo, fotografia di De Santis, Ken Marshall nel ruolo principale... e (fondamentale per un novello iscritto al conservatorio) musiche di Ennio Morricone: mia (ma non solo mia) prima scintilla della passione per questo genere musicale. Il meraviglioso lirismo del tema principale, introdotto dal caldo timbro della viola di Dino Ascioia e presto elevato dai turbini di un'orchestrazione di geniale profondità, è a mio parere (insieme ai temi per il coevo *The Mission*, forse il vero capolavoro del compositore romano) una delle vette assolute della produzione morriconiana.

Il tocco del maestro non si perde nel susseguirsi dei brani, in cui due toccanti flauti dolci, presto doppiati da un lievissimo coro senza parole, scavano un solco di nostalgia per la madre e la Venezia lontane, ottoni spigolosi narrano di cavalieri crociati, arpe e percussioni sottolineano la vita alla corte di Kublay Khan, pedali di sospensione ambientale si alternano a concitati momenti a piena orchestra...

Per troppo tempo, però, quest'imprevedibile opera dell'Ottava Arte è rimasta appannaggio di pochi collezionisti in possesso dell'originale LP (che compendia, in quasi un'ora di durata, i passaggi più importanti), nell'attesa di un'adeguata riedizione discografica.

Finalmente, mentre i palinsesti impazziti dell'estate 2004 ritrasmettono lo sceneggiato ad orari impossibili (una di notte o alle sette di domenica mattina) arriva questo strepitoso doppio CD con ben 80 minuti di materiale inedito! Nonostante il libretto avaro di informazioni, la lunga attesa è pienamente soddisfatta, e in questo periodo di successo del cinema orientale con i suoi musicisti (su tutti *Tan Dun*) è ancor più evidente l'anticipo sui tempi e il maiuscolo valore del lavoro di riscrittura del *Katay con strumenti e tecniche occidentali* operato da Morricone, nell'ottica di una sorta di *Milione* musicale.

Unico neo tecnico: se i brani presenti nello storico microscolto ora vibrano di smagliante nitidezza, le numerose tracce recuperate da Claudio Fuiano mostrano, purtroppo (come indicato anche sulla copertina), i segni di master malamente abbandonati per troppi anni e risentono di compressioni e ovattature, che ad ogni modo non pregiudicano né la qualità intrinseca dell'opera né l'arricchita emozione per questo *bambino cresciuto* che attende ora, a chiusura del cerchio, un degno restauro del film in DVD. PR



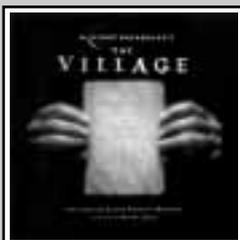
Ennio Morricone
Marco Polo (id 1982)

RAI Trade FRT 405

CD 1: 18 brani - Durata: 65'53"
CD 2: 18 brani - Durata: 70'29"
Durata totale: 136'22"



Giuliano Montaldo



James Newton Howard
The Village (id - 2004)
 Hollywood Records 2061 63464-2
 13 brani - Durata: 42'29"



M. Night Shyamalan

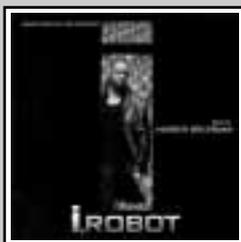
Ancora prima di spandersi come un velo discreto sulle immagini struggenti, tristi, angosciose del capolavoro di M. Night Shyamalan, le musiche di James Newton Howard eccellono per la loro prepotente suggestione, per la genuina intensità emotiva, garantiscono un ascolto vibrante e pieno, anche in assoluta autonomia dal film. Alla musica del cinema, anche a quella migliore, accade raramente qualcosa di simile. Nello stupendo disco della Hollywood Records si cela un poema sinfonico di rara asciuttezza, strutturato come un lungo concerto per violino ed orchestra, in cui a vasti paesaggi elegiaci e lirici seguono territori sonori notturni, misteriosi, arcani.

Il più bel complimento che si può rivolgere a questo genere di creazione musicale è di possedere grande forza evocativa. Le musiche di Newton Howard straripano di un simile potere. Stimolano magicamente sensazioni di grigiore autunnale, di rassegnata mestizia, di una pietosa rassegnazione al dolore. Il Villaggio, ripensato attraverso il semplice ascolto delle musiche, sembra teatro di una malattia spirituale latente, in aperto contrasto con l'incontaminata amenità dei luoghi. Questo buio dell'anima è solo a tratti rischiarato dalla freschezza dell'amore intenso che lega una ragazza cieca, ma di esplosiva vitalità, ad un giovane taciturno. La loro disperata determinazione spezzerà molti equilibri, mettendo in forse la sopravvivenza di una comunità tenuta insieme dalla paura.

Vi è un ritornello minimalista che serpeggia in buona parte del tessuto melodico, simbolo forse della coraggiosa pulsione

eversiva che anima i giovani innamorati nel dubitare delle tradizioni ("What Are You Asking Me?"). Sull'incerto futuro di quest'umanità solo in apparenza felice ("Rituals"), si staglia l'ombra di una minaccia interna ("I Cannot See His Color"), assai più incontenibile e letale di quella che, dall'oscurità dei boschi circostanti, terrorizza la tranquillità delle notti ("Those We Don't Speak Of"). Malinconiche elegie ("Will You Help Me?") si susseguono a pensierose cantilene infantili ("Race to Resting Rock"), mentre il gioco d'ombre si stringe intorno agli abitanti del villaggio ("The Bad Color"), finché la realtà sottaciuta supera i timori immaginati scatenando la sua violenza ("It Is Not Real") e rivelando i suoi inquietanti segreti ("The Vote"). L'epilogo intenso e spiazzante ("The Gravel Road") si dissolve nel disperato ripetersi di un insistente rintocco dissonante ("The Shed Not to Be Used"), meditazione finale sulla ineluttabilità del dolore.

La grande orchestra d'archi, con corni, pianoforte, arpe e legni che fluiscono in un abbraccio quieto, cullante, dipana un terreno espressivo formidabile su cui gli assoli del violino della strabiliante Hilary Hahn innalzano il piacere d'ascolto a momenti di rarefatto rapimento estatico, intervallati da mai banali esplosioni di una furiosa violenza atonale. Newton Howard riconosce di aver a lungo cesellato il suo lavoro per ottenere questa vibrante assonanza di contenuti con il racconto oscuro di Shyamalan. Il risultato di tanto impegno è esaltante, meritorio, stimola a ripetere l'esperienza molte e molte volte, un piacere che si rinnova ad ogni ascolto. **GB**



Marco Beltrami
I, Robot (Io, Robot - 2004)
 Varèse Sarabande 302 066 591 2
 15 brani - Durata: 44'09"



Se per assurdo Bernard Herrmann oggi si fosse trovato a comporre la colonna sonora di questo veloce ed efficace thriller fantascientifico di Alex Proyas, tratto dai celebri racconti di Isaac Asimov, avrebbe probabilmente espresso sonorità non così diverse da quelle architettate dall'ottimo Marco Beltrami. Che quest'ultimo abbia avuto in mente l'inconfondibile "tocco" herrmanniano appare evidente. Qua e là si colgono persino citazioni esplicite al grande musicista (in "Chicago 2035", per un istante brevissimo, viene echeggiato un motivetto da *Il promontorio della paura*). La concezione stessa della partitura di Beltrami pare impregnata di quella semplicità ipnotica e circolare che, anticipando il minimalismo di Glass e Adams, ha reso celebre Herrmann, mentre

la timbrica della piattaforma sinfonica, con i molti abbellimenti elettronici, è appannaggio dei nostri tempi e, in particolare, del personalissimo stile di Beltrami, già così autore da essersi assicurato un'impronta creativa tutta sua. I molti brani d'azione ("Tunnel Chase", "Gangs of Chicago", "Man on the Inside", "Spiderbots"), frenetici, metallici, robotici, sono bilanciati da altrettanto numerose pagine meditative, in cui la solida struttura tematica acuisce le tensioni e attribuisce uno spirito cupo e serio alle immagini del film. Il CD Varèse culmina con il crescendo vibrante del conclusivo "Round Up". Beltrami si conferma autore di punta della nuova generazione di musicisti hollywoodiani e dimostra che l'eredità dei grandi non è andata perduta. **GB**



Harald Kloser
Alien Vs. Predator (id. - 2004)
 Varèse Sarabande 302 066 605 2
 18 brani - Durata: 47'20"



Le saghe di *Alien* e *Predator* mescolano il loro repertorio di incubi e nefandezze in una pellicola tanto voluta dai produttori di Hollywood (che hanno corteggiato per anni la versione a fumetti) quanto temuta dai cultori dei film capostipite. Harald Kloser, incaricato di comporre le musiche, sembra intimidito dal retaggio di autorevoli commenti musicali dei film precedenti: avanguardistici e spaventosi quelli di Goldsmith, Horner, Goldenthal e Frizzell per il ciclo dell'alieno parassitario di Giger, sincopati ed esotici quelli di Silvestri per l'invisibile cacciatore di teste umane. Nell'atteso faccia a faccia di Alieni contro Predatori, Kloser non riesce a trovare uno spirito musicale adeguato, accumula sonorità ben note al cinema d'azione contemporaneo senza una struttura che attribuisca

carattere alla partitura. Apatica ed incolore, la colonna sonora alterna paesaggi sinfonici che si vorrebbero solenni e spirituali, fortemente debitori però dalle musiche horror di Christopher Young ("Main Theme", "Southern Lights", "The Pyramid") ad episodi d'azione ritmati e cacofonici ("Dark World", "Alien Fight"), in cui il sovrapporsi di percussioni affannose, scopertamente rumoristiche, riprese dal sound di Zimmer e Rabin, riduce il contributo sinfonico (strappi degli archi, blaterio degli ottoni, invocazioni del coro) a mero fondale sonoro, in competizione con le ridondanti presenze elettroniche. Ci si poteva attendere di meglio, ma la materia avrebbe richiesto una personalità artistica che, al momento, Kloser non sembra possedere. **GB**



Veramente una gradita riconferma del prorompente talento di Edward Shearmur questo *Sky Captain and the World of Tomorrow*. Confermando le apprezzabili doti orchestrali rintracciate nel frenetico *Johnny English*, il giovane compositore di *K-Pax* allaccia alla prima regia di Kerry Conran – luccicante omaggio CGI ai serial avventurosi degli anni '30 – un commento prestante e vorticoso, dove i ponderosi riferimenti alla tradizione musicale di William Lava e Ron Goodwin, così come alle affini incursioni nel genere di contemporanei come Horner, non potrebbero risultare più congeniali e dovuti. Rimanda infatti proprio al *Rocketeer* homeriano l'imperante tema principale ("The World of Tomorrow", "Back to Earth"), schietta esclamazione eroica affidata allo slancio trombettistico della London Metropolitan Orchestra. Tastierista per Michael

Kamen, Shearmur dimostra ottemperanza alla lezione del compianto newyorkese nella pulizia orchestrale e nelle frenetiche scritture per archi ("Calling Sky Captain", "The Flying Wings Attack"), anche se, in definitiva, lo spirito delle numerose, valenti pagine d'azione ("Dynamite", "Totenkopf's Ark" – dove affiora il riempitivo intervento corale) e delle limitate riflessioni melodiche ("An Aquatic Escape") è tutto da attribuire alla vincolante lezione musicale di Indiana Jones. Questa categorica immersione nei territori williamsiani favorisce in più occasioni l'impressione di un compito ben svolto, dove l'impronta autoriale evidente in *Monte Cristo* e *Reign of Fire* raramente riesce ad imporsi ("Flight to Nepal", "Finding Frankie"). Ma è certo un compito svolto ai più alti livelli, che ancora una volta assicura Shearmur alla rosa dei più promettenti *newcomers*. **GT**



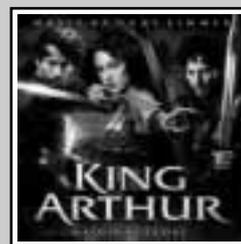
Edward Shearmur
Sky Captain and the World of Tomorrow

(id - 2004)
Sony Classical SK 92932
18 brani - Durata: 58'27"



Hans Florian Zimmer, dopo varie nomination e l'Oscar vinto con la colonna sonora de *Il re leone* (1994), senza contare i Golden Globe per *Il gladiatore* (2000) e per il summenzionato film d'animazione della Disney, sembra essersi arenato nei territori del blockbuster fracassone e privo di una solida sceneggiatura che renda il film qualcosa di più che un semplice polpettone d'azione (vedi *The Rock*, *Allarme rosso* e *Pearl Harbor*), considerato che i promettenti inizi di carriera come *additional composer* al servizio di Stanley Myers, avevano fatto sperare ben altro. Le sue composizioni per pellicole come *A spasso con Daisy* (1989), *Two Deaths* (1995) e *La sottile linea rossa* (1998) sono da lodare, ma le ultime incursioni cinematografiche, compreso *L'ultimo samurai* (2004), lasciano ad un attento ascolto una sensazione di *déjà entendu*, tipica di molti recenti lavori homeriani.

Quindi niente di nuovo all'orizzonte per questo *King Arthur*, in cui l'autore tedesco sfodera tutte le sue armi compositive convenzionali, come l'uso massiccio, muscolare dell'orchestra, diretta dal suo protetto Nick Glennie-Smith (qui nella veste, insieme all'altro fido galoppino Rupert Gregson-Williams, di compositore addizionale), e tutti gli strumenti etnici e celtici che si possono immaginare, considerata l'ambientazione storica del film: duduk, cornamuse e violini irlandesi in prima fila! L'unico motivo d'interesse in tanta desolazione musicale è la bella canzone "Tell Me Now (What You See)", tema portante della soundtrack, con la sospirante performance di Moya Brennan, celebre voce solista del gruppo irlandese Clannad, quest'ultimo responsabile di alcune interessanti colonne sonore *new age*, tra cui quella per la serie televisiva del 1984 *Robin Hood*. **MP**



Hans Zimmer
King Arthur (id - 2004)

Hollywood Records 5050467-4664-2-5
7 brani (6 di commenti e 1 canzone)
Durata: 57'48"



Dopo le torbide fiumane roboanti degli *Uomini straordinari*, l'inglese Trevor Jones - in un periodo particolarmente prolifico a cavallo di imponenti produzioni televisive e lavori per il grande schermo - si concede un vero e proprio *divertissement*, per questa nuova trasposizione disneyana del capolavoro di Jules Verne (ulteriore tentativo di rinfrescare la carriera di un appassito Jackie Chan), giocando sapientemente con i luoghi comuni della letteratura musicale avventurosa. Jones giunge fino alla citazione letterale (al limite del plagio) di diversi passaggi (tra gli altri) di quell'*Hook - Capitan Uncino* di John Williams che, per tanta parte degli appassionati di musica da film, rimane il paradigma dell'*action score*. Chi scrive non è

mai stato amante del citazionismo, ma il lavoro di questo compositore mostra da par suo un tale "rispetto" per i modelli, un tale irrefrenabile senso del ritmo e del contrappunto (più che smaglianti le sue orchestrazioni) e, soprattutto, un palpabile amore per la London Symphony Orchestra (qui in una performance quasi miracolosa, per quanto siamo ormai abituati all'eccellenza) che il risultato è un divertentissimo patchwork di generi (fisarmoniche e can-can per le scene francesi, uno struggente tema d'amore in stile orientale, pianoforti scordati per il West, ecc.) che riesce a fare di necessità virtù. Tralasciando le tre inutili canzoncine pop, forse per una pellicola del genere non si poteva chiedere di più. **PR**



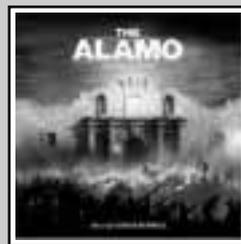
Trevor Jones
Around the World in 80 Days (Il giro del mondo... - 2004)

Walt Disney Records 61103-7
15 brani (3 canzoni)
Durata: 58'11"



Carter Burwell non è un compositore al quale piacciono le strade facili del commento musicale. Il musicista prediletto dai geniali fratelli Coen è infatti autore colto, sensibile e profondo, che crede nel primato "verticale" della musica cinematografica, preferendo approcci abbastanza lontani da quelli classicamente imposti dall'industria cinematografica hollywoodiana. Può quindi stupire un po' vederlo al servizio di una pellicola hollywoodiana fino al midollo (produce Ron Howard per la Disney) come è *Alamo*, sebbene il compositore non disdegni - tra un film dei Coen e uno di David Mamet - occasionali puntate nel cinema di cassetta (*Ipotesi di complotto*, *La figlia del generale*). Ancora una volta, Burwell predilige un commento musicale "filologicamente corretto", evitando accuratamente qualsiasi tipo di magniloquenza sinfonica o di pesantezza orchestrale. Forse anche per evitare paragoni

con il Tiomkin per il film di John Wayne (*La battaglia di Alamo*, 1960), il compositore sembra interessato all'aspetto intimamente folkloristico della vicenda, dominato da *traditional* messicani ("La Zandunga"), pagine country e bluegrass ("Listen to the Mockingbird Sing"), fino alle matrici popolari d'ispirazione celtica ("Flesh and Honor"). L'approccio di Burwell è autentico e non si limita a semplici pennellate di colore orchestrale, instillando questi elementi quasi in filigrana nel corso della composizione e intelaiandoli con sapienza nella tessitura della partitura ("The Last Night", "Deguello de Crockett"). Anche le pagine più massicce (le sei parti di "The Battle of the Alamo") sono distanti, per sensibilità e stilemi, dalla *grandeur* sinfonica hollywoodiana: Burwell lavora di mezzi toni e sfumature, dando un senso di incombenza opprimente e fatale ("The Death of Crockett", "Runaway Scrape"). **MC**



Carter Burwell
The Alamo
(Alamo, gli ultimi eroi - 2004)

Hollywood Records 5050467-2746-2-4
26 brani - Durata: 55'44"





James Newton Howard / AV

Collateral (id. - 2004)

Hip-O Records B000325902

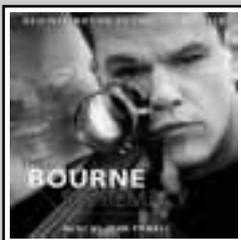
16 brani (10 canzoni + 6 di commento)

Durata: 52'05"



Michael Mann ha sempre dimostrato profonda comprensione per i bisogni musicali delle proprie produzioni televisive (si pensi alle vetrine pop allestita per *Miami Vice*) e delle personalissime regie cinematografiche. Nel suo recente *Collateral*, è ancora tangibile l'attenzione alla contemporaneità sonora: trascinanti hit come "The Seed" dei The Roots e "Ready Steady Go" di Oakenfold si rivelano calzanti alla sceneggiatura di Stuart Beattie. Ma l'atmosfera post-moderna della pellicola è fortemente sottolineata anche dai discreti interventi degli Audioslave ("Shadow on the Sun") e di Groove Armada ("Hands of Time"), mentre il corposo repertorio di matrice ispanica ben si presta ad incominciare il *metin' pot* di una Los Angeles sempre più multirazziale ("Spanish Key" di Miles

Davis, "Destino de Abril" dei The Green Car Motel e i Calexico di "Güero Canelo"). Il commento originale si avvale degli adeguati interventi di James Newton Howard, Tom Rothrock ("Briefcase", "Rollin'Crumbly") e Antonio Pinto ("Car Crash", "Requiem"). Howard, in una rigenerante pausa dall'impegno sinfonico degli ultimi anni, risponde aspramente martellante ("Max Steals Briefcase", "Vincent Hops Train") e debitamente rarefatto ("Island Limos") al notturno scenario urbano. Il suo risolutivo "Finale", con lo sciogliersi della chitarra elettrica, richiama direttamente al rockeggiante congedo dei Tangerine Dream da *Thief* (primo lungometraggio di Mann), a dimostrazione di quanto precisa e coerente continui ad essere l'estetica audiovisiva del regista di *Heat*. **GT**



John Powell

The Bourne Supremacy

(id. - 2004)

Varèse Sarabande 302 066 592 2

13 brani - Durata: 48'19"



La musica per il cinema d'azione, dopo un periodo ripetitivo e incolore, ritrova finalmente autori dalla forte personalità e dal tratto inconfondibile. Tra questi John Powell, che torna ad occuparsi delle vicissitudini di uno dei più realistici agenti segreti mai visti al cinema, Jason Bourne, smemorato super assassino che cerca invano di lasciarsi alle spalle uno scomodo passato di effrazioni. Nel secondo episodio la regia innovativa e glaciale di Paul Greengrass trova un fibrillante alleato nel dinamismo musicale di Powell, che riprende, senza noia, le tematiche e la timbrica del film iniziale. Grazie ad un'incisione di ineguagliabile nitore, l'orchestra tradizionale non resta sepolta dalle componenti rock che la implementano: batterie, chitarre elettriche, tastiere. Il malin-

conico tema d'amore ("Funeral Pyre"), il nevra-stenico tema d'azione (una semplice ma ipnotica litanìa discendente), sottoposti ad ogni genere di manipolazione, nei momenti più ansiosi diventano fondamentali di prepotenti meccanismi ritmici. "The Drop", "To the Roof" e "Berlin Foot Chase" sono ottime palestre in cui riscaldare il nostro coinvolgimento emotivo, pronti per l'esplosione della massa critica nel conclusivo "Bim Bam Smash", eloquente azimuth sonoro che racconta, sotto vuoto spinto, uno strabiliante inseguimento automobilistico in Mosca. Chitarre e batterie preparano l'ingresso dell'orchestra per l'eccitante deflagrazione finale. Chiude il CD la canzone di Moby "Extreme Ways", che si armonizza con meraviglia con il *sound* di Powell. **GB**



Cole Porter

De-Lovely (id. - 2004)

Columbia/Sony Music Soundtrax
517334 2

19 brani - Durata: 60'02"



Quale poteva essere il miglior modo per raccontare la vita e la musica del leggendario compositore americano Cole Porter, se non quello di rispolverare le memorabili canzoni? Nella pellicola diretta da Irwin Winkler e interpretata da Kevin Kline, nella parte di Porter, e Ashley Judd, nel ruolo della moglie e musa ispiratrice Linda, l'aspetto più importante sono le note canzoni che hanno fatto la storia del musical. E la cosa ancor più apprezzabile è stata la decisione dei produttori del film di affidare la performance di tali indimenticabili brani alle maggiori star del pop odierno, presenti anche nella pellicola nella loro veste abituale di cantanti. Nomi quali Alanis Morissette, Robbie Williams, Mick Hucknall dei Simply Red, Sheryl Crow, Elvis Costello, Natalie Cole, Diana Krall, Lemar, Vivian Green e Lara Fabian & Mario Frangoulis. Ma non solo questi, perché anche

Kline e Judd, oltre ad altri interpreti del film, fanno la loro bella figura eseguendo classici quali "Night and Day", "Easy to Love", "True Love", "In the Still of the Night", "Be a Clown", in maniera impeccabile e con una voce sempre pronta a dare quel tocco d'ironia e finezza che non guasta in un musical del genere. Logicamente la parte del leone è rappresentata dalle ottime performance vocali dei ben più noti cantanti pop e dalla loro classe di interpreti. Basti ascoltare la sensualità jazzistica della Krall con "Just One of Those Things", la swingante perfezione di Robbie Williams in "It's De-lovely", il latineggiante duetto della Fabian con il cantante lirico Frangoulis in "So in Love", la soffice leggiadria canora della Cole in "Ev'ry Time We Say Goodbye" e la vigorosa possanza della Morissette in "Let's Do It (Let's Fall in Love)". **MP**



Christophe Beck

Under the Tuscan Sun

(Sotto il sole della Toscana - 2003)

Hollywood Records 5050467-0657-2-7

30 brani - Durata: 48'11"



Autore molto attivo in televisione (ha pure vinto un Emmy Award per la colonna sonora della serie *Buffy* con Sarah Michelle Gellar), Christophe Beck ha composto e prodotto le musiche di questa commedia sentimentale i cui protagonisti sono la sexy Diane Lane e il di lei spasimante Raoul Bova, recentemente esportato in USA per il film *Alien vs Predator*. Data l'ambientazione italiana della pellicola, la partitura si prende la briga di fare l'occhiolino allo stile musicale nostrano attraverso spruzzatine melodiche rotiane. Sono anche presi in prestito gli accenni armonici del Thomas Newman più distensivo (ad esempio *Gli anni dei ricordi* e *Vi presento Joe Black*). Il tema alla Nino Rota fa capolino nei brani "Ice Cream", "Wish you Were Here" e "Ode to San Lorenzo" dove imperano mandolino, fisarmonica, piano e clarinetto, mentre le sonorità newmaniane fanno bella

mostra di sé in pezzi quali "Follow the Flower", "I Broke My Heart in San Francisco" e "The Old Man With the Flowers", in cui chitarre, archi e piano vengono infine affiancati dall'orchestra al completo (diretta da Mike Nowak) che irrompe con ariosa generosità. In "Roma" si parte con un pizzicato d'archi per poi finire con una gioiosa esplosione di tutta l'orchestra. "Blue Umbrellas" ci accompagna dolcemente tra le gocce di una pioggia rasserrenante; "What American Women Say" trasporta le parole d'amore di una donna al nostro cuore; "Katherine's Fountain" rilassa con quel violino suadente e il temino rotiano che prende corpo con dolcezza. Un CD di piacevolissimo ascolto, delicato e ideale per il relax dopo una giornata di lavoro stressante. Unica nota dolente, la brevità di molti brani, che non permette di godere appieno dell'intensità di alcune pagine musicali. **MP**



Emozionante.

Questo l'unico aggettivo spendibile per inquadrare la partitura che accompagna, come un genitore premuroso il proprio pargolo, la pellicola di Daniele Gaglianone, recentemente presentata al Festival del Cinema di Venezia.

I brani, dolci, delicati ma non per questo privi di un ritmo serrato e di intensità, si contrappongono in maniera stridente allo stralunato scenario in cui vivono e soffrono i due protagonisti del film, una città industriale in decadenza, tra cantieri aperti, macerie e gru, affogati in un senso di smantellamento che non è solo quello reale della metropoli ma anche e soprattutto quello metaforico

dell'animo dei personaggi.

Napoli firma 19 brani ad alto tasso emozionale, utilizzando il pianoforte e la chitarra in maniera continuativa e insistita quasi a voler far risaltare la lievità delle sue creazioni ("Il disegno di Alessandro", "Lorenzo"), e inserendo a sorpresa degli spot in stile ska ("Solo uno") e rock ("Tema di Ferdi") che costituiscono un piacevole e ritmato diversivo al trend della soundtrack.

Completano il quadro due canzoni: "Non posso accettare" di Luigi Salerno e la celeberrima "Nessuno", qui interpretata da Petra Magoni & Ferruccio Spinetti, che propongono una versione atipica e intrigante. **ACh**



Giuseppe Napoli
Nemmeno il destino (2004)

Radiofandango RF 0013
21 brani (19 di commento + 2 canzoni)
Durata: 68'31"



Pianoforte in tutte le salse per l'accompagnamento di Mariani al film di Coalizzi, una delle tante pellicole italiane che riescono difficilmente a trovare la via delle sale.

Fin dall'incipit, che ricorda vagamente l'arrangiamento di "Se telefonando", Mariani propone una partitura che ammicca a temi lounge e che, specie nei primi venti minuti, si appropria immediatamente di un'identità precisa che prescinde dalla visione del film. Alcuni brani, ipnotici e magnetici come "Lost in Love" e "The Suit Case" conferiscono alla colonna sonora un aspetto Oldfieldiano, in bilico tra sonorità elettroniche e più tradizionali richiami a sonorità new age.

Purtroppo, accanto a tracce di ottima fattura ci sono alcune piccole cadute di stile come i brani centrali della soundtrack, decisamente banali e drammaticamente poco ispirati, che faticano molto ad assumere una veste diversa da quella di mero brano d'accompagnamento.

Molto gradevole la canzone di Marina Rei (cantata in inglese), qui perfettamente a suo agio in una traccia onirica e sognante che ben si adatta al suo particolarissimo timbro vocale. In definitiva, una soundtrack breve ma intensa che, a differenza del film, arrivato e scomparso dalle sale, lascia una traccia (e non solo nel lettore CD...).

ACh



Roberto Mariani
Fino a farti male (2004)

Film Dedalus/Bmg Ricordi 82876627622
14 brani (13 di commento + 1 canzone)
Durata: 42'09"



Paolo Virzi si riconferma abile nel confezionare commedie come questa, in cui s'intravede il piacere del narrare con le immagini, mentre il commento sonoro, affidato a Carlo Virzi, ripercorre con non pochi sbandamenti la sceneggiatura del film.

Per il percorso di crescita di Caterina, adolescente di provincia che si trasferisce con la famiglia nella capitale, Virzi ha tessuto una partitura per fiabe metropolitane alternando e amalgamando romantiche musiche da ballo di fine anno made in USA ("Kill Someone" adatta anche per i titoli di coda), a temi freschi vagamente naïf dal ritornello accattivante ("Non in nome mio"), a tracce in cui traspaiono pennellate pigre e

titubanti di pianoforte, contrabbasso, clarinetto, violini e chitarre ("Rossi Chalet").

Il pot-pourri di questa compilation continua con incursioni psichedeliche che ispirano locali fumosi e volti storditi ("Opium and Speed"), canzoni dall'allure tipica degli anni '70 nostrani ("Amore nei ricordi"), ritmi fortemente acidi ("No Hell for My Friends") e dulcis in fundo arie operistiche ("Coro dei Servi" di G. Donizzetti).

Quello che ne sortisce è un ascolto piacevolmente incoerente, che ha nella varietà la sua carta vincente... un po' come cambiar continuamente stazione radio in cerca di qualcosa di diverso, ma comunque bello. **BZ**



Carlo Virzi
Caterina va in città (2003)

Minus Habens Records MHSC003
22 brani (17 di commento + 5 canzoni)
Durata: 50'39"



Dice Paolo Sorrentino: "Io scrivo con la musica e la maggior parte delle scene è nata già in sceneggiatura con questa partitura musicale in sottofondo".

Questa frase già dimostra con epifanica chiarezza la portata e l'importanza del tema di accompagnamento musicale alla base dell'ultima opera del regista. Ascoltando la soundtrack per l'autore napoletano, non si può non utilizzare la definizione di "viaggio sonoro".

Viaggio impervio e difficile, una strada con molti picchi aspri e poche dolci discese, ma appagante e sempre gradevole nel suo proporsi come minimale ma allo stesso tempo ambizioso.

Come afferma lo stesso regista, l'aderenza della base e delle canzoni presenti alle

scene sullo schermo è totale; tuttavia la gradevolezza dell'insieme rende la colonna sonora perfetta anche per un ascolto in solitaria, durante il quale poter apprezzare i contrappunti elettronici di Pasquale Catalano che fanno da contraltare alla magia di brani quali "Scary World Theory" e "Saturn Nine" di Lali Puma, brani intensi ed emozionanti, e ad interpretazioni raffinate come quella di Ornella Vanoni in "Rossetto e Cioccolata".

In definitiva, la partitura de *Le conseguenze dell'amore* merita, come il film del resto, più di un ascolto ed è da considerarsi come un *must* assoluto per gli appassionati melomani e non solo. **ACh**



Pasquale Catalano
Le conseguenze dell'amore (2004)

Radiofandango / Warner Music Italy
16 brani (12 canzoni + 4 di commento)
Durata: 68'01"





Jeff Gibbs / AA.VV.

Fahrenheit 9/11 (id - 2004)

Warner Bros / Rhino 8122-78434-2

16 brani (8 di commento + 8 canzoni)

Durata: 60'51"



Dopo l'Oscar per il miglior documentario e il César (il famoso premio francese) per il miglior film del 2003 vinti con *Bowling a Colombine* (id., 2002), Michael Moore ha fatto di nuovo centro quest'anno a Cannes con la Palma d'Oro assegnata al contestato documentario di denuncia contro l'attuale governo Bush, *Fahrenheit 9/11*, di cui recensiamo l'intrigante e piacevole colonna sonora. Che si presenta ricca di evergreen pop & rock degli anni '70 e '80, tra le quali "Shiny Happy People" dei R.E.M., "Cocaine" di J. J. Cale, "We Gotta Get Out of This Place" di Eric Burdon e "Aqualung" di Jethro Tull. Il CD contiene anche le musiche originali eseguite da Jeff Gibbs, già collaboratore del filmmaker, politico e giornalista Moore per la citata pellicola premio Oscar: brani minimalisti (gli incessanti ostinati di "Weapons of Deceit" e "All They Ask", lo psichedelico "Deserter" e il piano inti-

mista di "Bush Waits... and Waits"), con riferimenti alle sonorità di Philip Glass per i documentari di Godfrey Reggio, che ci fiondono in maniera decisa tra le immagini provocatorie, cruento, ironiche e amare del film. A questi si contrappongono i sinfonismi del "Cantus in Memory of Benjamin Britten, for String Orchestra & Bell" (una drammatica ascensione degli archi in ricordo della strage dell'11 settembre) e il tema che è diventato l'icona musicale western per eccellenza: "The Magnificent Seven Theme", del compianto Elmer Bernstein, che raffigura una vignetta sarcastica dei grandi politicanti della terra: davvero esilarante! Ma la chicca assoluta è "Theme from 'Greatest American Hero' (Believe It Or Not)" che nel 1981 arrivò ai primi posti delle classifiche americane, cantato da Joey Scarbury e composto da Mike Post per il mitico telefilm *Ralph Supermaxieroe*. **MP**



AA.VV.

Songs And Artists That Inspired Fahrenheit 9/11

(2004)

Epic/Sony Music EPC 518700 2

14 canzoni - Durata: 65'11"



E' raro vedere così tanti artisti coinvolti in un progetto comune: lungi da noi dare una qualsiasi valutazione politica all'evento, ma il fatto che calibri come Springsteen, Pearl Jam, Bob Dylan abbiano deciso di sostenere il film di Moore, è segno che qualcosa nel rapporto cinema-politica-musica sta cambiando, negli Stati Uniti.

A noi interessa solo il terzo aspetto e la compilation di canzoni a supporto di *Fahrenheit 9/11* propone pezzi rock e pop di grande successo e facile presa. Accanto a hit commerciali come "Where Is The Love?", pezzo che ha lanciato nell'olimpo dello star system i Black Eyed Peas (gruppo peraltro eccellente), qui accompagnati

dall'onnipresente Justin Timberlake, degne di nota sono sicuramente "Chineses of Freedom" del Boss, in una emozionante versione live, "With God on Our Side" di Dylan, "Know Your Rights" dei compianti Clash e la frenetica "Boom!" dei System of a Down.

Moore, sempre efficace nello scegliere i pezzi a corredo dei suoi film, ed anche produttore esecutivo di questa compilation, si dimostra ottimo assemblatore di brani e grande intenditore di musica.

Tutti i pezzi sono legati assieme da un filo rosso che conduce ad un unico messaggio: basta con la guerra e con Bush.

ACH



Michael Andrews

Donnie Darko (id. - 2001)

Sanctuary SANPR251

18 brani - Durata: 31'34"



Arriva alla fine anche in Italia uno dei primi *cult movie* del nuovo millennio, molto discusso nei forum di Internet, dove anche gli appassionati italiani di cinema fantastico, ancora prima di vederlo, sono stati sedotti dal fascino del messaggio iniziatico contenuto in questa pellicola curiosa ed eversiva. Vedere oggi questo caotico apologo sul destino dell'umanità, raccontato attraverso i sogni apocalittici (e soprattutto gli incubi) di un solo, triste ed angosciato figlio del 2001, fa sembrare, per paradosso, di essere diretti protagonisti di uno dei balzi temporali che si ipotizzano nell'originale racconto di Richard Kelly. Lo *score* elettronico di Michael Andrews è disponibile in versione singolo o doppio CD (quest'ultimo con un disco di sole canzoni, tra cui *hit* degli '80

come *Notorius* e *Love Will Tears Us Apart*). Le tastiere, con intrusioni di voce femminile solista, rivangano un *sound* che a tratti fa pensare ai Tangerine Dream. Andrews intesse un'incerta scenografia onirica, perfetto proscenio per il percorso allucinatorio del giovane Donnie. Ascolto difficile, che proprio come il film non va affrontato con troppa leggerezza, il disco propone valzer post moderni ("Liquid Spear"), cantilene tristi e maniacali ("Did You Know Him?", la canzone "Mad World"), meditazioni sospese ("Tangent Universe") e dà il meglio di sé nelle cadenze urgenti e metalliche con cui si sottolinea il riapparire dell'incubo ricorrente di Donnie, il profetico consiglio gigante e il suo spaventoso messaggio di morte ("Manipulated Living", "Slipping Away"). **GB**



Donatello Pisanello,
Cinzia Marzo

Il miracolo (2003)

Minus Habens Records MHSC002

7 brani (4 di commento + 3 canzoni)

Durata: 47'13"



Musica come panacea dei corpi. *Il miracolo*, terzo film del leccese Winspeare, ha come protagonista un dodicenne che, risvegliatosi dal coma dopo un incidente, si convince di poter guarire le persone. Magia, religione, superstizione si mescolano in un'atmosfera propizia a raccontare i movimenti dell'anima.

Donatello Pisanello e Cinzia Marzo confezionano un CD ricco di suggestioni musicali. La voce della Marzo avvolge e incanta, conferendo ai vari brani un'atmosfera iniziatica, a tratti mistica. Sussulti onirici di mugolii vagamente gerradiani trascinano in un girotondo di emozioni, sospese in un fiato che arrendevolmente si esaurisce ("Miracolo"). Spiccano brani incalzanti in cui voce, tambu-

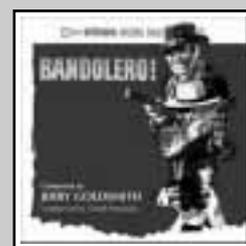
rello, bouzouki, tamborra e un quartetto d'archi straordinario conducono in terre lontane. Ritmi dagli accenti gitani, persi in echi orienteggianti ("Golfo ionico"), si alternano ad atmosfere più curiose tra cui spicca "Tempu veru". In questo brano lamenti spettrali si intersecano su un impianto malinconico in cui fa capolino un agitato ritmo tribale (tamburello, tamborra, triangolo), alleggerito da un violoncello che dopo poco scompare. Poi arriva la virata nel folklore partenopeo rivisitato in tono ieratico ("Menevò").

Musica carica di sonorità sospese e vocalismi eterei. Un lavoro ispirato, dai toni drammatici e fortemente evocativi, ideale per assecondare i moti dell'animo quando l'ansia incombe. **BZ**



È il primo album postumo nella storia della produzione discografica dedicata a Jerry Goldsmith. Douglass Fake, fondatore dell'Intrada, amico e sincero ammiratore del musicista, cura quest'edizione definitiva di *Bandolero!*, doveroso tributo al genio scomparso, il cui ascolto rinnova per forza il cordoglio di quest'estate. La qualità eclettica dell'opera di Goldsmith, ben evidenziata in queste pagine briose, dove il virtuosismo avanguardistico si mescola a episodi di malinconico folclore, accentua la consapevolezza della gravità della perdita. Il film western *Bandolero!* è un imperfetto melodramma datato 1968, che anticipa situazioni del più famoso *Mucchio selvaggio* di Peckinpah. Le star coinvolte (James Stewart, Dean Martin, Raquel Welch) non salvano il rac-

conto dalle discontinuità narrative che ne snervano l'impatto. Neanche Goldsmith, con il suo vibrante *multitasking* sonoro, diviso tra ballate *marci* e chitarre elettriche, risolve la pellicola dalla sua mediocrità. Depurata dalle immagini, questa versione finalmente completa della partitura guadagna interesse. La impresiosisce un messaggio sonoro cristallino, che esalta la strumentazione "di contorno", sorprendentemente esotica e moderna, che si amalgama alla perfezione con gli strumenti sinfonici classici. I due temi principali sono protagonisti delle ben note acrobazie espositive di Goldsmith, mentre non sfuggono alcune escursioni nelle singolarità sonore che renderanno celebre l'imminente *Pianeta delle scimmie*. Un tributo doveroso, ma che intristisce. GB



Jerry Goldsmith

Bandolero! (id. - 1968)

Intrada Special Collection Vol. 16

27 brani - Durata: 75'48"

(Nuova edizione completa / Durata: 44'13"

+ Demo tracks / Durata: 3'30"

+ Versione con missaggio originario / Durata: 27'55")



La base lunare Alpha, con i suoi 311 sopravvissuti alla tremenda esplosione nucleare che ha portato la Luna a uscire dall'orbita terrestre, vaga nello spazio infinito, in balia di mille creature aliene, alla ricerca di un pianeta abitabile: questo in sintesi il plot di una delle serie fantascientifiche più famose della TV, costituita da 48 episodi. La Silva Screen ha raccolto in un singolo CD le musiche originali di ben 11 puntate della prima stagione. Anche se nella custodia del disco viene accreditato come autore e direttore delle musiche soltanto il compositore Barry Gray, in realtà vi troviamo diversi contributi musicali di autori più o meno sconosciuti come Mike Hankinson (il suo brano, "Alien Attack (The Astronauts)", poderoso e frenetico, con quell'uso araldico degli ottoni, è il migliore di tutto il CD), Giampiero Boneschi, Vic Elms (che condivide, insieme a Gray, la paternità della celebre sigla pop-rock del

telefilm), Alan Willis, Harry Sosnik, Robert Farnon e altri. Ogni episodio viene rievocato dallo score corrispondente, ridotto in forma di suite. Alcune di queste sequenze sono di lunga durata, e a far da collante è il famoso tema dei titoli di testa e di coda della serie, proposto anche nelle versioni alternativa ed estesa. A farla da padrone sono le drammatiche e intense composizioni grayane, con passaggi tematici che ricordano il John Barry dei primi 007 e il Miklòs Ròzsa dei kolossal storico-biblici: emblematiche, a questo riguardo, sono le tracks dalle puntate intitolate *Breakaway* ("Separazione") e *Black Sun* ("Sole nero"). Non mancano però anche spruzzate di *progressive*, rock, *lounge*, classica e pop in molti dei 28 brani incisi. Nel ricco libretto accompagnatorio potrete, fra l'altro, leggere la terza parte della biografia di Barry Gray (le prime due le trovate nei volumi 1 e 2 dei CD di *Thunderbirds*). MP



Barry Gray

Space: 1999 - Year 1

(Spazio 1999 - 1975)

Silva Screen FILMCD 608

28 brani - Durata: 79'39"



La partitura di *Cherry 2000* è famosa tra i collezionisti di film music soprattutto per essere stato il primissimo titolo, ormai ultra-esaurito, della collana Club della Varèse Sarabande. La ristampa curata dalla Prometheus è dunque benvenuta perché recupera una musica ormai solo vagheggiata, arricchendola di alcuni episodi inediti.

L'opera in sé è fragile. Ma la possibilità di riscattare il brillante entusiasmo e il dinamismo leggero ed elettrico che la animano suscita rinnovato apprezzamento per un autore al momento inspiegabilmente inattivo. La chiave di ascolto si viene offerta dallo stesso Poledouris, che si riferisce a *Cherry 2000* qualificandola come musica "delle 3 M", ovvero Mozart, Morricone e Moroder. Sono proprio questi i referenti stilistici utilizzati per il commen-

to di questo banale western-fantasy interpretato da una giovane e baldanzosa Melanie Griffith, con un risultato decisamente simpatico e accattivante, nonostante la povertà dei mezzi orchestrali offerti dall'appannata esecuzione dell'orchestra ungherese.

Il CD si completa con la ristampa dello score tutto elettronico di *La fine del gioco*, thriller urbano interpretato da Charlie Sheen e D. B. Sweeney. Il primo è un affascinante ladro d'auto, il secondo un imbambolato poliziotto che gli dà la caccia e che, a lungo andare, rimane affascinato dallo stile furfantesco della sua preda. Il commento musicale di Poledouris è vibrante e appropriato nelle parti d'azione, più monocorde nelle parti drammatiche, in cui i suoni sintetizzati banalizzano le potenzialità del tratto melodico. GB



Basil Poledouris

Cherry 2000 / No Man's Land

(Bambola meccanica mod. Cherry

2000, 1987 / La fine del gioco, 1987)

Prometheus PCD 155

40 brani - Durata: 77'21"



Per meglio apprezzare l'ascolto di questa imponente partitura sinfonica, impregnata del poderoso e sanguigno lirismo, della grinta epica e dell'estro sentimentale che hanno reso inconfondibile lo stile di Basil Poledouris, è preferibile dimenticare la fonte televisiva che l'ha ispirata. Concepito per celebrare gli intramontabili principi che animano lo spirito americano, il torrenziale sceneggiato televisivo *Amerika* diretto da Donald Wrye si è inventato l'occupazione sovietica dell'intero territorio degli Stati Uniti, occasione per un melodrammatico racconto di famiglie divise, di eroici conflitti interni, di una ribellione clandestina all'odiosa dominazione. Poledouris si ritrova coinvolto con una variante del plot di *Alba Rossa*, che aveva musicato anni prima per l'amico John Milius.

Forse per allontanare il sospetto di ripetitività, l'approccio del compositore è più orientato ad un lirismo nostalgico, che comunichi sensazioni di perdita e desiderio di riscatto. Lo stesso Poledouris chiama in causa le raffigurazioni della "terra americana" tramandate nella musica di Aaron Copland. L'opera complessiva è vastissima: sono state incise oltre otto ore di suono piacevole! Stupisce che sia rimasto inedito fino ad oggi un lavoro così variegato e appassionante. Il lodevole prodotto della Prometheus recupera dall'oblio solo una piccola parte dell'opera, ma fornisce una bella scelta di momenti alti. Unico, piccolo rimprovero all'etichetta, di non saper proporre i suoi titoli migliori con una veste editoriale che sia più appropriata ed accattivante. GB



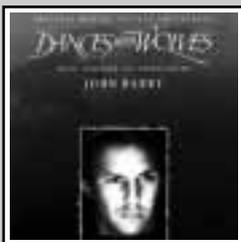
Basil Poledouris

Amerika (id. - 1987)

Prometheus PCR 519

25 brani - Durata: 75'39"





John Barry Dances With Wolves

(*Balla coi lupi* - 1990)
Sony Music - Epic/Legacy EK 63555

 22 brani + 2 bonus
tracks - Durata: 75'46"



John Barry Born Free

(*Nata libera* - 1966)
Film Score Monthly Vol. 7 No. 10
12 brani - Durata: 39'55"



Franz Waxman Cimarron (id. - 1960)

Film Score Monthly Vol. 7, N° 11
22 brani - Durata: 79'37"



André Previn The Fastest Gun Alive / House of Numbers (La pistola sepolta - '56 / L'evaso di San Quintino - '57)

Film Score Monthly Vol. 7 No. 7
 15 brani: 37'36" + 10 brani: 38'35"
Durata totale: 76'11"

La colonna sonora scritta da John Barry per *Balla coi lupi* (*Dances with Wolves*, 1990) di Kevin Costner è entrata molto velocemente nel novero dei massimi conseguimenti del compositore inglese e della storia della musica da film tout court. Stilisticamente imparentata all'altrettanto celebre partitura vergata da Barry per *La mia Africa* (*Out of Africa*, 1985), *Balla coi lupi* è un classico esempio dello stile epico e romantico di questo musicista, costruito su ampissime camminate melodiche affidate al timbro caldo e pastoso degli archi e dei legni, cui rispondono, solenni e maestosi, i corni. Ciò che differenzia questo score è però la straordinaria prodigalità di temi ed invenzioni melodiche: tutti i personaggi principali beneficiano di un loro leitmotiv (i più celebri sono

La genialità e l'unicità di John Barry risiedono soprattutto in un aspetto fondamentale, una qualità che ha sempre distinto la carriera di questo straordinario musicista: la semplicità. Le partiture cinematografiche del compositore britannico sono state sempre grate grazie da questo tocco, qualcosa di cui molti autori contemporanei difettano. *Nata libera* - partitura che valse al musicista ben due premi Oscar - è un esempio calzante dell'approccio di Barry all'arte del *film scoring*: un unico tema centrale ("Born Free", un'ampia melodia pastorale che ben descrive i grandi spazi della natura africana), modulato e variato con gusto e sapienza a seconda delle circostanze e delle situazioni narrative. Barry sceglie di commentare il film con un tono leggero, gaio e vivace ("Elsa at Play", "Waiting for Joy"), quasi "disneyano", contraddistinto da un'orchestrazione lucidissima che mette in risalto soprattutto

Sebbene saldamente ancorate al sinfonismo mitteleuropeo del tardo Ottocento, le partiture per il cinema di Franz Waxman sono sempre attraversate - talvolta in filigrana, altre volte in maniera più vistosa - da sussulti e umori decisamente più moderni e vicini alla sensibilità novecentesca, rendendo così il compositore uno dei più sfaccettati e complessi della cosiddetta Golden Age. *Cimarron* non fa eccezione in tal senso, nonostante la bolsaggine e la pedanteria della pellicola diretta da Anthony Mann, al quale Waxman regala una partitura molto ricca e complessa. La struttura episodica e lo scarso sviluppo dei personaggi costrinsero il compositore a costruire uno score incentrato soprattutto sul nobile e crepuscolare tema principale ("Main Title"), sottoposto a egregie ed efficaci modulazioni. Waxman introduce poi un bel tema, basato su una melodia popolare tedesca, dedicato alla storia d'amore tra Maria Schell e Glenn

Il nome di André Previn è sicuramente fra i più prestigiosi della Golden Age musicale di Hollywood. Ciò nonostante, molte fra le sue partiture migliori sono legate a film oggi dimenticati e, della sua ormai conclusa carriera di musicista cinematografico (da alcuni decenni, Previn è un celebrato direttore d'orchestra, oltre che compositore sinfonico e operistico), la critica preferisce ricordare il ruolo di *music director* e arrangiatore in musical quali *Baciarmi, Kate!* (*Kiss Me Kate!*, 1953), *Gigi* (id., 1958) e *My Fair Lady* (id., 1964). Fra i suoi risultati più duraturi come autore di musica da film, è perlomeno d'obbligo ricordare *Il figlio di Giuda* (Elmer Gantry, 1960) e *Lo strano mondo di Daisy Clover* (*Inside Daisy Clover*, 1965). Questo nuovo disco edito da Film Score Monthly recupera le incisioni originali delle

sicuramente "The John Dunbar Theme" e "Two Socks/The Wolf Theme"), e la cornice musicale delle sequenze più importanti è sempre diversa ed originale: basti ascoltare "Journey to Fort Sedgewick", "Pawnee Attack" o "Rescue of Dances With Wolves". Questa nuova edizione rimasterizzata ed estesa della colonna sonora originale di *Balla coi lupi* era uno fra i dischi più attesi dagli appassionati di mezzo mondo che ora possono finalmente godersi nella sua completezza l'iniziale "Looks Like a Suicide" o la versione filmica di "The Buffalo Hunt". Purtroppo, contrariamente a quanto viene sbandierato in copertina, manca all'appello ancora un buon numero di segmenti musicali più o meno importanti: piccolo neo di un CD altrimenti perfetto. AC

legni e archi, colorata appena da accenni etnici attraverso l'uso di marimba e percussioni africane. Immane (come in ogni colonna sonora dei *sixties*) la versione cantata del tema principale, affidata in questo caso ai versi di Don Black e alla voce di Matt Monro. Curioso poi notare come in questa partitura risiedano i primi accenni di uno stile che Barry riutilizzerà, con più maturità e sapienza, in pellicole come *La mia Africa* (1985) e *Balla coi lupi* (1990). La registrazione è una rilettura fatta da Barry appositamente per l'album originale pubblicato nel '66 (a quanto pare i master delle sessioni effettuate per il film sono stati smarriti o distrutti), che qui viene pubblicato per la prima volta su CD dai colleghi d'oltreoceano di Film Score Monthly, rimasterizzato e arricchito da un corposo libretto accompagnatorio a cura di Jon Burlingame, critico cinematografico del Los Angeles Times. MC

Ford. La partitura è generosa soprattutto nella cura meticolosa dell'orchestrazione e nell'elaborazione del materiale tematico, evidente soprattutto in un paio di numeri ("Hanging Scene" e "The Villain's Death", ricchi inoltre di dissonanze e stilemi novecenteschi). Waxman riesce inoltre a rimanere estraneo - salvo alcuni obbligati episodi ("A New Territory", "Osage Street Scene") - alla scrittura western coplandiana già allora ampiamente saccheggiate dal cinema, preferendo colorare le sue pagine di influenze mitteleuropee e di un "fuoco" russo particolarmente acceso ("The Land Rush", una furiosa pagina piena di ritmi dispari che commenta la celebre sequenza - ripresa letteralmente in *Cuori ribelli* di Ron Howard - della gara per la conquista dei lotti terrieri). FSM pubblica la versione integrale dello score, rimasto fino ad oggi inedito, in una sontuosa edizione che comprende i numerosi brani scartati dal montaggio finale del film. MC

colonne sonore scritte dal compositore tedesco per due film di serie B della MGM: *La pistola sepolta* (*The Fastest Gun Alive*, 1956), un western con Glenn Ford, e *L'evaso di San Quintino* (*House of Numbers*, 1957), film carcerario con Jack Palance, entrambi diretti da Russell Rouse. Si tratta di composizioni che, specie nel secondo caso, surclassano i film per i quali sono state create: moderne e ricche di inventiva, prive di molti dei cliché musicali tipici del cinema hollywoodiano di genere. Come nota Jeff Eldridge nell'accurato libretto del CD, sono evidenti nella scrittura di Previn le influenze di autori contemporanei quali Shostakovich, Hindemith, Bartók e Stravinsky. In definitiva, un ottimo disco che ci sentiamo di raccomandare specialmente a collezionisti e appassionati. AC



Nuovo tributo della Cinevox allo Spaghetti-Western, *West Goes to Pop* raccoglie 16 brani tratti dai più noti film del genere, composti da grandi Maestri come Piero Umiliani, Luis Bacalov, Augusto Martelli, Bruno Nicolai e Marcello Giombini. Proprio quest'ultimo apre la raccolta con "Ehi amico c'è Sabata" (tratta dal film omonimo del '69) che si fa notare per i numerosi *samples* vocali che ripetono il titolo del pezzo su una classica struttura musicale a base di tromba e chitarra.

Un classico è il tema conduttore di *Django* (regia di Sergio Corbucci), scritto da Bacalov e cantato da un ispirato Rocky Roberts. Sublime il lavoro di arrangiamento in "King for a Day" di Augusto Martelli (su testo di Paolo Limiti), brano portante di *Sartana nella valle degli avvoltoi*.

La collina degli stivali conclude il trittico western di Giuseppe Colizzi. Primo capitolo e suo debutto alla regia fu *Dio perdona... io no!* (1967), seguito da *I quattro dell'Ave Maria* (1968). Questi tre film non solo crearono la mitica coppia Spencer-Hill, ma videro anche la collaborazione artistico-musicale tra Colizzi e il grande e compianto Maestro Carlo Rustichelli (vedi monografia su CS n. 5).

La colonna sonora risplende oggi finalmente nell'edizione completa rimasterizzata in digitale. Rustichelli crea con talento ed eleganza un mix perfetto tra i brani western (il tema dei titoli è un motivo epico per orchestra e coro che richiama alla mente gli spazi aperti delle praterie) e quelli dal sapore umoristico e clownesco, debitori dell'atipica ambientazione circense.

L'ecclettico trio Bixio/Frizzi/Tempera firma la colonna sonora di uno degli ultimi western all'italiana: *Sella d'argento* di Lucio Fulvi. La storia è incentrata sulla vendetta di un cowboy solitario (Giuliano Gemma) nei confronti degli assassini di suo padre. Regista e compositori si ritrovano di nuovo insieme dopo la bella esperienza de *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (1975). Edita per la prima volta su CD, la partitura è fortemente caratterizzata dal tema principale associato al protagonista ("Silver Saddle") declinato, ripreso e riorchestrato più volte, fornendo così una chiave di volta all'intero *score*. Non mancano le molte ballate acustiche con le imprescindibili chitarre ed armonica (anche soliste: rispettivamente 2 & 15 e 10) per le

Sono passati più di venticinque anni dalla prima visione del film culto per eccellenza del cinema italiano, quel *Maladolescenza* che oggi farebbe venire un infarto al Moige intero e farebbe piovere "come nespole" accuse di perversione e pedofilia ma che, nel 1977, si inseriva, senza che la censura lo degnasse di particolare attenzione, nell'allora ricco filone cinematografico che aveva in David Hamilton il suo vate e in *Bilitis* la sua pellicola regina. La colonna sonora di *Maladolescenza*, di eccellente fattura, gioca interamente sull'alternarsi di violini, strumenti a fiato e cori infantili che provocano un certo senso di spaesamento nell'ascoltatore, ma caratterizzano perfettamente l'atmosfera bucolica della pellicola e ne sottolinea-

Trascinante è l'incedere di "Roy Colt" di Piero Umiliani, dal film *Roy Colt & Winchester Jack* di Mario Bava: uno dei brani migliori.

Originale il western-samba di "E' tornato Sabata, hai chiuso un'altra volta" di Giombini, così come sorprende Bobby Solo nel ruolo di voce solista per "Ringo Come to Flight" di Bruno Nicolai.

Melodicamente ineccepibile "Don't Lose Control" dei fratelli De Angelis, direttamente dal film di Enzo Barboni *E poi lo chiamarono il magnifico*.

C'è spazio anche per Gianni Ferrio, Francesco De Masi e il trio Bixio-Frizzi-Tempera in questo CD che è un doveroso omaggio ad un genere che tanto ha appassionato gli italiani.

Luca Cirillo

La giustapposizione musicale tra elementi classici e drammatici (da citare "La ballata di Plen" e "L'ultimo carillon") e quelli popolareschi e grotteschi non è mai forzata, ma anzi raffigura nitidamente le situazioni e gli stati d'animo.

Evitando il solito cliché morriconiano, Rustichelli traccia un'originale via personale, arricchita da citazioni ballabili come valzer, can-can, polka e band music, e, a sorpresa, inserisce inserti jazz in stile *lounge* ("Monitor Jazz"). Molte le versioni alternative che ci permettono di apprezzare al meglio ogni singola sfumatura della godibilissima partitura.

Tra le tracce inedite troviamo anche la canzone delle ragazze del saloon con musica di Riz Ortolani e testo dello stesso Colizzi ("Rag Rag - Sotto la panca"). SS

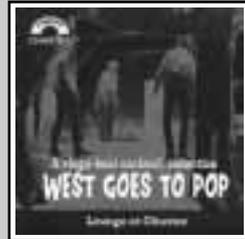
situazioni più malinconiche e riflessive, mentre archi e tromba sottolineano i frenetici momenti d'azione (a volte cadenzati dai tamburi) e quelli più drammatici e tesi.

Pochi i momenti strettamente orchestrali, tra cui il climax finale (16, 17) con una classica musica alla deguello. Il tema principale è presente anche nei titoli di testa (1) - cantato dal canadese Ken Tobias, autore delle parole - oltre che nella versione strumentale (24). Da segnalare il curioso tema del serpente (30) per sola armonica che precede il finale. Chiudono il disco tre divertenti e sfiziose ballate da saloon per pianoforte (21, 22, 23) che dimostrano ulteriormente la voglia di divertirsi del trio di autori, come traspare ampiamente da tutto il disco. SS

no il clima al tempo stesso drammatico e spensierato (del resto, l'intero film è giocato su un delicato equilibrio di amore e morte ed alterna momenti leggeri ad altri decisamente più cupi). Il tema principale viene riproposto in più versioni suonate con gli strumenti più disparati.

Pippo Caruso (sì, proprio il mitico direttore d'orchestra di baudiana memoria) allestisce una partitura molto varia e in linea con le colonne sonore dei film di "quel" tipo e di "quel" periodo, ma riesce al tempo stesso a dare un tocco di originalità all'insieme dei brani. L'ascolto, anche separato dal film (cosa inevitabile, visto che la pellicola è sostanzialmente irreperibile oggi) risulta molto gradevole.

ACH



AA.VV.

West goes to pop (2004)

Cinevox CDMD-357

16 brani - Durata: 47'12"



Carlo Rustichelli

La collina degli stivali

(1969)

Digitmovies CDDM 020

28 brani - Durata: 62'00"



Franco Bixio / Fabio Frizzi / Vince Tempera

Sella d'argento (1978)

Digitmovies CDDM 023

24 brani - Durata: 63'18"



Pippo Caruso

Maladolescenza (1977)

Digitmovies CDDM 022

27 brani - Durata: 51'48"



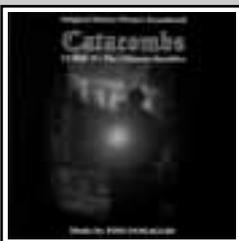


Bruno Nicolai
Tutti i colori del buio (1972)
 Digitmovies CDDM019
 29 brani - Durata: 77'52"



Terzo CD della serie **Bruno Nicolai in giallo**, dopo *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* e *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (recensiti entrambi nel numero 7 della nostra rivista), e terza pellicola del 1972 ad avere come protagonista femminile la splendida Edwige Fenech, ossessionata da orrendi incubi e costretta a esorcizzarli con una messa satanica (sic!). Il Maestro Bruno Nicolai, esperto in atmosfere musicali per horror simil-argentini e polanskiani (vedi la colonna sonora del film cult *L'anticristo*, composta in collaborazione con Ennio Morricone) ci sommerge di dissonanze, atonalità, stridii d'archi, un sitar impazzito, sospiri lussuriosi e melodie rassicuranti dopo tanto peregrinare tra le ombre malefiche del buio. Con l'efficace supporto dei perfetti vocalizzi di Edda Dell'Orso e il coro de I

Cantori Moderni di Alessandroni (senza contare la performance al sitar dello stesso M° Alessandro Alessandroni), le musiche composte, orchestrate e dirette da Nicolai ci vengono presentate con una migliore veste audio rispetto al vinile del 1972 (ormai introvabile) e con ben 15 brani inediti in più, che ci concedono anche la possibilità di ascoltare il romantico tema principale, "Magico incontro", nelle sue più svariate esecuzioni: ora per flauto solo, ora per l'erotico vocalizzo della Dell'Orso, non dimenticando la versione lounge nel brano 24 e quella oscura nel 26. Altro tema da menzionare è "Sabba" (presente in tre versioni), che prima "A cappella" e poi con psichedelici arrangiamenti beat ci trascina tra le orgiastiche celebrazioni per il Diavolo. Nel libretto del CD troverete molte immagini tette della pellicola e il suo manifesto originale. **MP**



Pino Donaggio
Catacombs - Curse IV: The Ultimate Sacrifice
 (Catacombs o La prigioniera del diavolo - 1988)
 Digitmovies CDDM021
 8 brani - Durata: 39'46"



La pellicola diretta da David Schmoeller (*La città maledetta*, *Crawlspace*) e prodotta dalla Empire Pictures di Charles Band, che ha sfornato film fanta-horror cult di serie B come *From Beyond* e *Corsa nel tempo* alias *Un poliziotto nel futuro* (Trancers), narra le turbolente vicende di alcuni frati che devono contrastare le forze del male a costo di rimetterci la vita. Chi meglio di Pino Donaggio - magistrale nelle partiture per thriller orrorifici quali *Un delitto poco comune* (recensito nel numero 5 di Colonne Sonore), *Trauma* e i celebri *Carrie*, *Lo sguardo di Satana* e *Vestito per uccidere* di De Palma - poteva dare una veste musicale a questo prodotto splatter di ambientazione religiosa? Attraverso un coro grandioso e l'orchestra della Unione Musicisti di Roma, diretta dal fido

Natale Massara, e le tastiere di Maurizio Guarini, il compositore veneziano ci conduce con mano sicura tra le umide e lugubri catacombe del film, dove ancestrali canti latini (il poderoso brano di ben 18 minuti "Catacombs Suite", che da solo vale il prezzo del CD!) preannunciano l'inevitabile arrivo del maligno, mentre gli archi accompagnano un attimo di quieta serenità (sarà vero poi?) in "Forgiving". Vaghe reminiscenze di "Ave Satani", il mitico *main theme* di Jerry Goldsmith per *Il presagio*, pervadono alcuni passaggi sinfonico-corali, ma sono solo delle semplici citazioni che la classe di Donaggio trasforma in puro godimento d'ascolto. Otto tracce, per la prima volta su CD, che sarebbe stato un peccato non poter avere mai il piacere di sentire! **MP**



AA.VV.
Al cinema con Edda Dell'Orso (2004)
 Hexacord HCD-9306
 23 brani - Durata: 60'01"



Ci voleva proprio una raccolta che rendesse omaggio alla vocalist regina delle colonne sonore della Golden Age italiana. Colei che ha dato voce alle melodie morriconiane di *C'era una volta il West* e *C'era una volta in America*; ma non solo a quelle, perché le sue eccezionali doti canore hanno accompagnato i temi di molti altri grandi compositori nostrani, da Trovajoli e Piccioni a Bacalov e Nicolai. La Hexacord, etichetta esperta nel ridare nuovo lustro a musiche da film più o meno note del cinema made in Italy, ci propone ben 23 brani - di cui uno (quello di Luis Bacalov dal film *La supertestimone*) per la prima volta su CD e otto precedentemente non incisi su vinile - dominati dal timbro inconfondibile e sensuale di Edda Dell'Orso. Sono presenti otto brani di Ennio

Morricone, quattro di Armando Trovajoli e Piero Piccioni, due di Stefano Torossi (notare come il suo tema principale tratto dalla pellicola *L'età del malessere* ricordi molto da vicino quello di Francis Lai per *Un uomo, una donna*) e uno per Roberto Pregadio (anche in tandem con Franco Bixio), Bacalov, Berto Pisano e Bruno Nicolai. La chicca assoluta di tutto il CD è la "Edda's Cover Version" del leitmotiv di *C'era una volta il West*: un tema intramontabile, un'esecuzione da brivido lungo la schiena! Da segnalare anche il morbido *lounge* sfuggente di "Love is a Woman" da *Il commissario Pepe* di Trovajoli, come pure l'arabeggianti e grottesco brano da *Ciao, Gulliver* (in realtà le prove della sessione di registrazione originale degli anni '70) del compianto Piccioni. **MP**



AA.VV.
...Dove l'ho sentita? (2004)
 Radio Fandango RF009



27 brani - Durata: 70'40"

Interessante l'operazione della "Radio Fandango", che racchiude in un'unica compilation il meglio delle colonne sonore tratte da film di produzione Fandango usciti negli ultimi anni. L'album si apre con tre estratti dal film d'esordio di Edoardo Gabbriellini *B.B. & il cormorano* (musiche di Soldani, Fantozzi e Giacomini), mentre la traccia numero quattro è l'ottima "Stralov" di Massimo Zamboni (ex Csi), tratta da *Velocità massima* di Daniele Vicari.

Si passa poi alle incantevoli "tensioni" della Banda Osiris, autori delle musiche de *L'imbalsamatore* di Matteo Garrone, di cui sono presenti tre brani, probabilmente il momento più "alto" dell'intero album. Un indovinato assolo

vocale di Aurora Quattrocchi, intitolato "Astura v'arrifriscanu", fa da commento al bel film di Paolo Benvenuti *Segreti di stato*. Da segnalare anche l'eco etnica-minimalista di Andrea Guerra per "Respiro" e di Ambrogio Sparagna per "Latina Littoria", il rock puro di Marco Cocci (attore e musicista di talento) per "Fughe da fermo", la suite di Luciano Ligabue per il suo film *Dazeroadieci* e le immancabili tracce dai film di Gabriele Muccino *L'ultimo bacio* e *Ricordati di me*, autentici best-seller di casa Fandango (musiche di Paolo Buonvino). Un'occasione in più per ascoltare ben ventisette brani in un CD reperibile solo come omaggio all'acquisto di due libri di edizione Fandango. **Luca Cirillo**



Chiunque in Italia abbia scoperto, prima o dopo, nell'immenso patrimonio della musica scritta per il cinema una fonte di studio, approfondimento, o anche semplicemente uno stimolo di collezionismo, una passione pervicace, un'inesauribile e praticamente infinita fonte di sorprese, sa di dovere qualcosa – anzi parecchio – a Ermanno Comuzio.

Il critico e saggista bergamasco si è applicato infatti scientificamente, sin dagli anni '50 – quando la musica da film era davvero meno di una cenerentola per la critica cinematografica e musicale – alla catalogazione, classificazione, analisi e scoperta di autori, generi, stili musicali pazientemente e amorevolmente suddivisi per paesi, scuole, linguaggi, rapporti con i registi. Ne è scaturito nei decenni un lavoro monumentale, continuamente aggiornato, dal quale nessuno di coloro che nelle ultime generazioni si è avvicinato a questo ramo può oggi prescindere. Lavoro che Comuzio, uomo di modi d'altri tempi e di soave gentilezza, ha sempre condotto parallelamente a quello di critico cinematografico in senso stretto: convinto com'è che la vera, grande musica per il cinema debba alla fine sapersi "fare" cinema.

Tutto questo percorso è convogliato negli anni in alcune opere editoriali fondamentali: *Colonna sonora* (1980,

ormai introvabile), per il Formichiere, disamina completa di tecniche, tendenze, storia, modalità di applicazione della musica da film insieme ad una prima crestomazia dei principali compositori; *Filmusiclexicon* (Pavia, 1982), primo dizionario ragionato dei medesimi poi sfociato in una più vasta riedizione (Roma, 1992).

Adesso questa immensa mole di lavoro prende forma in due tomi (più un CD-Rom) editi dall'Ente dello Spettacolo, *Musicisti per lo schermo - Dizionario ragionato dei compositori cinematografici* (50 euro), nel quale Comuzio ha messo insieme qualcosa come 2.000 schede di compositori con relative biografie, filmografie, principali caratteristiche stilistiche e giudizi critici tanto garbati nella forma quanto precisi e puntuali nella competenza ormai pluridecennale accumulata dall'autore. Siamo dunque dinanzi ad una miniera di informazioni assolutamente essenziale per chi si occupi di questa materia, un'autentica Bibbia della musica da film che colma un vuoto non più sostenibile, rappresentando non solo uno strumento di lavoro, ma la testimonianza più appassionata e tangibile del ruolo enorme che la musica da film ha avuto e ha nella cultura e nel cinema contemporanei.

Roberto Pugliese

Pur non parlando di musica da film, questo libro ha attirato la nostra attenzione perché, come dice lo stesso Maestro Ennio Morricone nella sua presentazione al testo boneschiano: *Il piccolo – solo di dimensioni – libro di Giampiero Boneschi ha la qualità "unica" di spiegare a tutti le ragioni del "Perché della musica..."*, e lo spiega ai curiosi, agli appassionati, ai dilettanti amatori e anche ai professionisti, cioè a tutti, nella maniera più chiara e più semplice per far comprendere tutte le meravigliose fasi del progresso scientifico e pratico di questa straordinaria arte.

L'autore del libro, Giampiero Boneschi, ha alle spalle una bella carriera nel cinema, nella TV e in pubblicità come compositore, arrangiatore e pianista.

Ha composto, orchestrato e diretto musiche per storici varietà della RAI quali *Uno Due Tre, Lascia o raddoppia, Canzonissima, Radiotelefortuna*, e molti altri. Inoltre ha sonorizzato le trasmissioni di Mediaset *OK il prezzo è giusto, Il gioco dei nove, Scherzi a parte e Stranamore*, oltre ad essersi aggiudicato il premio del Ministero della Pubblica Istruzione per le musiche del film d'animazione *West and Soda*. Ha fatto parte

dello staff artistico della Ricordi per l'ottimizzazione di artisti famosi, tra i quali Vanoni, Paoli, Tenco, Gaber e De André, e ha curato un corso di estetica musicale presso il Conservatorio di Milano. Per meglio comprendere l'importanza di questo trattato, dopo la sentita prefazione morriconiana, è fondamentale riportare le parole con cui l'autore del lavoro letterario in questione motiva il bisogno di doverne divulgare un altro, in aggiunta a quelli altrettanto rilevanti di De Sanctis, Schönberg, Setaccioli e De Ninno: *Scrivo questo libretto per coloro che non hanno consapevolezza di cosa sia la musica, come si produca, come si dovrebbe ascoltare. [...] Concedetemi la presunzione di poter essere utile con i miei "perché" ai quali intendo rispondere con semplicità e chiarezza...* Il libro si articola in vari capitoli, tra i quali sono particolarmente interessanti quelli dedicati al "suono", al "ritmo" e all'"armonia"; oltre alle pagine relative all'utilizzo dell'"orchestrazione". Ne "l'orchestra e il suo direttore", si analizzano le diverse famiglie strumentali, come "i legni", "gli archi" o "gli ottoni", senza dimenticare l'uso dell'"elettronica"... il tutto in maniera comprensibile anche per un neofita.

Massimo Privitera



Ermanno Comuzio

Musicisti per lo schermo

Il dizionario dei compositori cinematografici

in collaborazione con Antonella Iadanza, Chiara Supplizi, Marilla D'Addio

2 volumi indivisibili più Cd-rom

1055 pagine

Euro 50,00

Ente Dello Spettacolo

Isbn 88-83095-23-2



Giampiero Boneschi

Fa Sol La Si... perché?

Prefazione di Ennio Morricone

82 pagine bianco e nero

Euro 8,00

Isbn 88-88849-04-1 GZ39

Ed. Giancarlo Zedde – Torino

(www.zedde.com) 2004





Un collezionista DOC

Intervista a Pino Insegno

di Anna Maria Asero e Massimo Privitera



Appuntamento nel backstage dell'Auditorium di Roma. Mentre attraversiamo i meandri di questa magnifica opera architettonica (non molto amata dai romani), il regista Roberto Benigni sta girando con la sua troupe una scena del suo ultimo film.

E' l'imbrunire di un caldo pomeriggio di fine settembre. C'è chi passeggia, chi esce da una delle tante sale e chi prende l'aperitivo in compagnia del suo cane e noi cerchiamo lui, il nostro amico di passioni in comune: Pino Insegno, uno dei maggiori collezionisti di colonne sonore in Italia.

Ci sediamo nel suo camerino, più che un'intervista sembra una chiacchierata tra vecchi amici che si incontrano per parlare di un amore che si condivide da tempo.

L'attore-doppiatore-comico romano è in pausa, pronto per il suo spettacolo "Insegnami a sognare", con un cast d'eccezione: gli alunni del suo corso di recitazione. Un musical teatrale, in cui Insegno interagisce con i grandi del passato televisivo italiano - Walter Chiari, Gino Bramieri, Renato Rascel, solo per citarne alcuni - ambientato negli anni '70, con musiche che fanno piacevolmente ricordare quella cara e tanto sospirata televisione in bianco e nero, fatta da veri professionisti, con trasmissioni allettanti e piacevoli, non dimenticando le loro amate sigle.

Da quando tempo coltivi quest'amore per la musica da film?

Dall'età di dieci anni, quando ho comprato il mio primo LP (il 45 giri con le musiche di Berto Pisano per

lo sceneggiato italiano *Ho incontrato un'ombra*). Nel contempo coltivavo la mia passione creando gli album delle colonne sonore: il sistema era lo stesso di quello dei calciatori, ma invece di inserire le loro foto, mettevo le copertine dei dischi.

Adoravo tantissimo le varie musiche degli allora sceneggiati televisivi (le fiction d'oggi) come *Ho incontrato un'ombra*, *La baronessa di Carini*, *Arsenio Lupin*.

Erano altri tempi, con grandi attori, che nostalgia!

Come hai iniziato a collezionare?

Con i 45 giri, ne possiedo circa 800. Poi sono approdato ai 33, tra i primi che ho comprato *Live and Let Die* (007 - Vivi e lascia morire) di George Martin. Ma con i miei amici ci deliziavamo anche a collezionare i dischi che pubblicava la Reader's Digest.

Il mio sogno di allora era quello di avere tanti soldi per potermi permettere quante più colonne sonore possibili.

Quale desiderio ti spingeva ad ascoltare questa musica?

Vedi, tutti i miei coetanei si abbandonavano ai loro momenti d'intimità con le musiche di Battisti o Baglioni, un genere per tutti. Io, invece, alle mie fidanzatine proponevo autori non alla portata di tutti, come John Barry (in particolar modo le torbide musiche per il film *Brivido caldo*) e Bill Conti.

Loro sono stati la colonna sonora della mia pubertà. Sono pienamente convinto che la musica da film esista per far vivere emozioni uniche e irripetibili.

Il desiderio di diventare attore è legato alla tua passione per la musica?

All'età di vent'anni con i miei amici di sempre (Francesca, Roberto e Tiziana, la *Premiata Ditta* per intenderci) iniziammo per gioco a doppiare le scene d'amore aggiungendo le musiche da film come sottofondo. Poi è cominciato il mio vero lavoro di doppiatore; in questa veste subisco una sorta di trasformazione, mi affanno, sudo, corro come i personaggi che doppio, (divento Aragorn-Viggo Mortensen della trilogia de *Il signore degli anelli*, Brad Pitt in *L'esercito delle dodici scimmie*, la tigre ne *L'era glaciale* e Martin Short in *I tre amigos*, per citarne qualcuno!). Alcune volte mi perdo trasportato dai temi d'amore in sottofondo di Williams, Goldsmith, Barry o dalle incredibili e possenti musiche di Shore.

Quanti dischi e CD possiedi?

Circa 8000, la maggior parte CD. Ho anche 3500 DVD, che divido con mio fratello per questione di spazio, anche se tutta la collezione è custodita in un appartamento.

Possiedo anche delle chicche difficilmente reperibili nel mercato. La mia infanzia è stata imperniata dalla musica della tv, dei film americani e dai musical. Amo i grandi come Walter Chiari o Gino Bramieri, due figure autorevoli del varietà di una volta. Tra le più recenti colonne sonore che preferisco ascoltare quando scrivo ci sono *Lontano dal Paradiso* di Elmer Bernstein, *La ragazza con l'orecchino di perla* di Alexandre Desplat o *Clockers* di Terence Blanchard.



Filmografia essenziale di Elmer Bernstein

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra. New York City (USA) 4 aprile 1922 - 18 agosto 2004

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1955	L'uomo dal braccio d'oro (<i>The Man With the Golden Arm</i>)	Otto Preminger
1956	I dieci comandamenti (<i>The Ten Commandments</i>)	Cecil B. De Mille
1960	I magnifici 7 (<i>The Magnificent Seven</i>)	John Sturges
1961	I Comancheros (<i>The Comancheros</i>)	Michael Curtiz
1962	L'uomo di Alcatraz (<i>Birdman of Alcatraz</i>)	John Frankenheimer
1962	Anime sporche (<i>Walk on the Wild Side</i>)	Edward Dmytryk
1962	Il buio oltre la siepe (<i>To Kill a Mockingbird</i>)	Robert Mulligan
1963	La grande fuga (<i>The Great Escape</i>)	John Sturges
1966	Hawaii (id.)	George Roy Hill
1967	Millie (<i>Thoroughly Modern Millie</i>) "OSCAR"	George Roy Hill
1969	Il Grinta (<i>True Grit</i>)	Henry Hathaway
1976	Il pistolero (<i>The Shootist</i>)	Don Siegel
1978	Animal House (id.)	John Landis
1980	L'aereo più pazzo del mondo (<i>Airplane</i>)	Jim Abrahams
1981	Un lupo mannaro americano a Londra (<i>An American Werewolf in London</i>)	John Landis
1981	Heavy Metal (id.)	Gerald Potterton
1985	Taron e la pentola magica (<i>The Black Cauldron</i>)	T. Derman, R. Rich
1989	Il mio piede sinistro (<i>My Left Foot</i>)	Jim Sheridan
1990	Rischiose abitudini (<i>The Grifters</i>)	Stephen Frears
1993	L'età dell'innocenza (<i>The Age of Innocence</i>)	Martin Scorsese
1993	L'innocenza del diavolo (<i>The Good Son</i>)	Joseph Ruben
1996	Ancora vivo (<i>Last Man Standing</i>)	Walter Hill
1996	Bulletproof (id.)	Ernest R. Dickerson
1997	L'uomo della pioggia (<i>The Rainmaker</i>)	Francis Ford Coppola
1998	Twilight (id.)	Robert Benton
1999	Al di là della vita (<i>Bringing Out the Dead</i>)	Martin Scorsese
1999	In fondo al cuore (<i>The Deep End of the Ocean</i>)	Ulu Grosbard
1999	Wild Wild West (id.)	Barry Sonnenfeld
2000	Tentazioni d'amore (<i>Keeping the Faith</i>)	Edward Norton
2002	Lontano dal paradiso (<i>Far From Heaven</i>)	Todd Haynes



Filmografia essenziale di John Debney

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra. Burbank (California - USA) 18 agosto 1956

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1993	Hocus Pocus (id.)	Kenny Ortega
1993	Seaquest - Odissea negli abissi (<i>Seaquest DSV</i>) SERIE TV	Vari
1995	A rischio della vita (<i>Sudden Death</i>)	Peter Hyams
1995	Corsari (<i>Cutthroat Island</i>)	Renny Harlin
1995	Jarod il camaleonte (<i>The Pretender</i>) SERIE TV	Vari
1997	Relic - L'evoluzione del terrore (<i>The Relic</i>)	Peter Hyams
1997	So cosa hai fatto (<i>I Know What You Did Last Summer</i>)	Jim Gillespie
1997	Bugiardo bugiardo (<i>Liar Liar</i>)	Tom Shadyac
1998	Paulie, il pappagallo che parlava troppo (<i>Paulie</i>)	John Roberts
1999	Inspector Gadget (id.)	David Kellogg
1999	Giorni contati (<i>End of Days</i>)	Peter Hyams
2000	Le riserve (<i>The Replacements</i>)	Howard Deutch
2000	Come cani e gatti (<i>Cats & Dogs</i>)	Lawrence Guterman
2001	Le follie dell'imperatore (<i>The Emperor's New Groove</i>)	Mark Dindal
2001	Heartbreakers - Vizio di famiglia (<i>Heartbreakers</i>)	David Mirkin
2001	Spy Kids (id.)	Robert Rodriguez
2001	Jimmy Neutron ragazzo prodigio (<i>Jimmy Neutron: Boy Genius</i>)	John A. Davis
2001	Pretty Princess (<i>The Princess Diaries</i>)	Garry Marshall
2002	Dragonfly - Il volo della libellula (<i>Dragonfly</i>)	Tom Shadyac
2002	Il re scorpione (<i>The Scorpion King</i>)	Chuck Russell
2002	Spy Kids 2: L'isola dei sogni perduti (<i>Spy Kids 2: Island of Lost Dreams</i>)	Robert Rodriguez
2002	Lo smoking (<i>The Tuxedo</i>)	Kevin Donovan
2003	Una settimana da dio (<i>Bruce Almighty</i>)	Tom Shadyac
2003	Elf (id.)	Jon Favreau
2004	Due candidati per una poltrona (<i>Welcome to Mooseport</i>)	Donald Petrie
2004	La Passione di Cristo (<i>Passion of the Christ</i>)	Mel Gibson
2004	FBI Protezione Testimoni 2 (<i>The Whole Ten Yards</i>)	Howard Deutch
2004	Quando meno te lo aspetti (<i>Raising Helen</i>)	Garry Marshall
2004	The Princess Diaries 2: Royal Engagement	Garry Marshall
2004	Spider-Man 2 (id.) / MUSICA ADDIZIONALE	Sam Raimi



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