

la rivista italiana sul mondo della musica da film



COLONNE SONORE

immagini tra le note

Anno III - n. 10
Gennaio/Febrero 05
€ 5,00

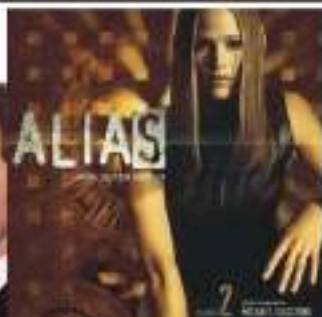
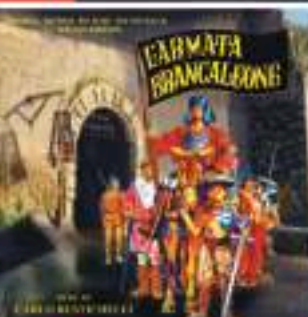
ISSN 1824 1085
9 771824 108005

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



THE AVIATOR

*Il grande volo
di Howard:
Shore & Hughes*



Franco Piersanti

*L'arte del comporre:
intervista esclusiva*

Piero Umiliani

*ode ad
un maestro*

Zemeckis & Silvestri

*un fantastico
sodalizio*

Voci dal Silenzio

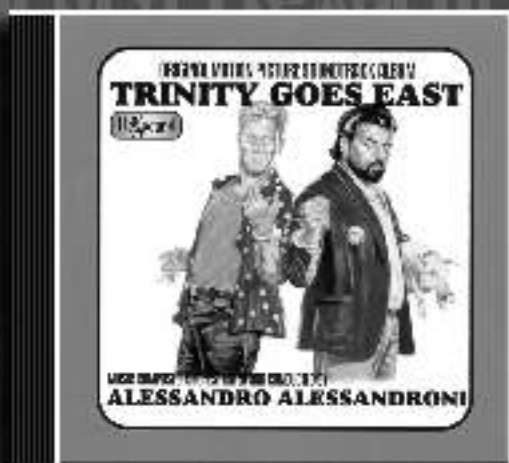
*musica e
memoria*

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

Due rarità in occasione degli 80 anni del grande **Alessandro Alessandroni**



HCD-03 • TRINITY GOES EAST
Alessandro Alessandroni



HCD-09 • DI TRESETTE CE N'E'...
Alessandro Alessandroni

Sono inoltre ancora disponibili i primi quattro titoli:



HCD-15
Zoo
Marco Werba



HCD-13
DICK SMART 2.007
Mario Nascimbene



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



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

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 III
n. 10
Gennaio/
Febbraio
2005



In questo numero

- **In volo tra le note di Shore** 4
di Anna Maria Asero
- **Novità dal mondo della musica da film: news, case discografiche ed eventi** 5
di Fabio D'Italia, Roberto Pugliese, Giuliano Tomassacci & Marco Spagnoli
- **Il grande volo di Howard: intervista esclusiva al compositore di "The Aviator", ultimo film di Scorsese** 8
di Maurizio Caschetto
- **Ode a Piero: navigando tra i ricordi dell'arte compositiva di Piero Umiliani** 14
di Luca Cirillo & Maurizio Mansueti
- **Rubrica "Tesori Nascosti": intervista esclusiva a Andrew Powell, compositore di "Ladyhawke"** 20
di Giuliano Tomassacci
- **"Voci dal silenzio": breve intervista a Ennio Morricone** 23
di Massimo Privitera
- **Il suono libero: intervista esclusiva a Franco Piersanti** 24
di Susanna Buffa & Chiara Comerci
- **FictioNote: recensioni dei CD di musiche per produzioni televisive** 29
- **Scene da un sodalizio: il percorso creativo di Robert Zemeckis & Alan Silvestri** 30
di Giuliano Tomassacci
- **"Grand Theft Auto": 5ª parte della storia della musica per i videogiochi** 34
di Andrea Chirichelli
- **Recensioni CD: novità, riedizioni e grandi classici** 36
- **Recensione libri: Il suono e l'immagine** 45
di Fabrizio Campanelli
- **Amarcord a Catania: intervista a Roberto Pregadio e reportage dal suo concerto siciliano** 46
di Anna Maria Asero
- **Filmografie: filmografie essenziali di Piero Umiliani & Franco Piersanti** 47

Le altre recensioni discografiche

- **The aviator (song album)** 12
di Giuliano Tomassacci
- **The aviator (score)** 12
di Gianni Bergamino
- **Hair** 13
di Barbara Zorzoli
- **Svezia, Inferno e Paradiso** .. 15
di Luca Cirillo
- **Musica elettronica vol. 1** 17
di Luca Cirillo
- **Ladyhawke** 22
di Giuliano Tomassacci
- **Voci dal silenzio** 23
di Massimo Privitera
- **Il grande Fausto** 29
di Pietro Rustichelli
- **Il commissario Montalbano** . 29
di Alessio Coatto
- **Salvo D'Acquisto** 29
di Massimo Privitera
- **La terra del ritorno** 29
di Maurizio Caschetto
- **Polar express** 33
di Giuliano Tomassacci
- **The grudge** 36
di Gianni Bergamino
- **Anaconda: alla ricerca dell'orchidea maledetta** 36
di Gianni Bergamino
- **Steamboy** 36
di Andrea Chirichelli
- **Resident evil: apocalypse** ... 36
di Andrea Chirichelli
- **The chronicles of Riddick** ... 37
di Massimo Privitera
- **Timeline** 37
di Gianni Bergamino
- **Alias - stagione 2** 37
di Gianni Bergamino
- **24 - Twenty four** 37
di Gianni Bergamino
- **Và e uccidi & The Manchurian candidate** 37
di Massimo Privitera
- **Evilenko** 38
di Massimo Privitera
- **Se mi lasci ti cancello** 38
di Maurizio Caschetto
- **Che pasticcio Bridget Jones!** 38
di Massimo Privitera
- **Cinque per due** 39
di Massimo Privitera
- **Will & Grace** 39
di Massimo Privitera
- **Una casa alla fine del mondo** 39
di Massimo Privitera
- **O.C.** 39
di Andrea Chirichelli
- **Once upon a time... the essential Ennio Morricone film music collection** 40
di Massimo Privitera
- **Io, Ennio Morricone - Film music** 40
di Massimo Privitera
- **So sweet so sensual** 40
di Massimo Privitera
- **L'amore ritorna** 40
di Fabrizio Campanelli
- **Volevo solo dormire addosso** 41
di Fabrizio Campanelli
- **Viaggio d'amore** 41
di Pietro Rustichelli
- **Mediterraneo** 41
di Fabrizio Campanelli
- **Riding giants** 41
di Andrea Chirichelli
- **Ladri sprint & Il lungo addio** 42
di Maurizio Caschetto
- **Io sono la legge** 42
di Gianni Bergamino
- **Futurworld, 2000 anni nel futuro** 42
di Maurizio Caschetto
- **Piraña** 42
di Gianni Bergamino
- **Cime tempestose** 43
di Alessio Coatto
- **Quarto potere** 43
di Alessio Coatto
- **Io ti salverò & Il libro della giungla** 43
di Alessio Coatto
- **Il capitano di Castiglia** 43
di Alessio Coatto
- **Spettacolo di varietà** 44
di Alessio Coatto
- **Gli spostati** 44
di Alessio Coatto
- **Tom Sawyer & Huckleberry Finn** 44
di Pietro Rustichelli
- **Giulio Cesare** 44
di Alessio Coatto
- **L'armata Brancaleone** 45
di Pietro Rustichelli
- **Pino Donaggio et le Cinéma italien** 45
di Alessio Coatto

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.

In volo tra le note di Shore

Ogni essere umano a questo mondo ha dei miti. Il sogno, per tutti, se questi sono viventi, è quello di toccarli e di scambiare parole e pensieri. Forse qualcuno è riuscito a raggiungere questo agognato scopo e magari nell'estasi dell'incontro ha scattato qualche foto o semplicemente registrato in video o in audio il beneamato. Ecco tutto questo, o quasi, a noi è realmente accaduto. Abbiamo toccato con un dito una leggenda del mondo delle colonne sonore: Howard Shore. Un compositore che vanta una poliedrica capacità di alternare partiture di una certa consistenza con altre più leggere.

Pluripremiato, ha raccolto premi e attestati di merito di tutto rispetto, dall'ultimo Golden Globe per il film di Martin Scorsese *The aviator* alle due statuette per altrettante pellicole della trilogia de *Il signore degli anelli* di Peter Jackson.

Ma soprattutto è una grande soddisfazione ricevere degli apprezzamenti, da un genio come Howard Shore, per ciò che stiamo facendo nel campo della musica da film, quindi per l'iniziativa editoriale intrapresa, il coraggio e la determinazione.

Un ampio monografico lo abbiamo dedicato al compositore toscano Piero Umiliani, scomparso nel 2000: l'articolo delinea i retroscena più interessanti e inediti del creatore della musica lounge. Il racconto si

snoda lungo una serie di ricordi amabilmente raccontati dagli amici e dai colleghi che hanno lavorato con lui o semplicemente frequentato. Un'altra perla della rubrica "Tesori nascosti" è l'intervista esclusiva a Andrew Powell, una maniera per esplorare il misterioso e medioevale mondo delle musiche di *Ladyhawke*.

Incontriamo Franco Piersanti, uno dei compositori più brillanti del panorama contemporaneo italiano, attraverso una lunga intervista che ci consentirà di conoscerlo meglio: sue le belle colonne sonore dei film di Gianni Amelio e delle fiction di successo come *Il commissario Montalbano* e *Cuore*. "Voci dal silenzio" ultimo emozionante cd del Maestro Ennio Morricone che racconta la realizzazione di quest'opera discografica, non tralasciando il sodalizio artistico tra Alan Silvestri e Robert Zemeckis, di cui ci siamo occupati ampiamente. Infine, una rilassante e simpatica intervista a Roberto Pregadio sul suo apporto musicale ai film degli anni '60 - '70, e soprattutto il ricordo della collaborazione come direttore d'orchestra per l'indimenticabile Mario Nascimbene.

Non mancheranno, tantomeno, le recensioni di cd vecchi e nuovi, dalle riedizioni di *Quarto potere, Io ti salverò, Cime tempestose* a *L'armata Brancaleone* di Carlo Rustichelli. *Anna Maria Asero*



Anno Terzo, Numero 10
Gennaio / Febbraio 2005
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@colonnaesonore.net
www.colonnaesonore.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, Roberto Pugliese,
Stefano Sorice, Marco Spagnoli, Chiara
Tafner, Stefano Tosi, Barbara Zorzoli

Un sentito ringraziamento a: Doug Adams,
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
Roberto Zamori di Hexacord
Remigio Truocchio

Stampa:
Grafiche Sala - Novi di Modena

Distribuzione:



Red Distribuzione - Modena
059.212792 - info@redonline.it

La documentazione, le immagini, i marchi e quanto 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 in copertina:

© Decca - © GDM / EMI - © Varese Sarabande
© Universal Island Records - © Decò / Self

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.

www.colonnaesonore.net



Notizie dal mondo della musica da film

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

• Chandos

E' attesa per il 22 febbraio l'uscita del CD antologico *The Film Music of Clifton Parker*, con estratti da *Incantesimo nei mari del Sud* (rifatto nel 1980 con l'ancor più noto *Laguna blu* musicato da Basil Poledouris), *L'isola del tesoro*, *Mare di sabbia*, *La spada e la rosa*, *Affondate la Bismark!*, *La notte del demonio* e diversi altri pregevoli prodotti della cinematografia britannica.

www.chandos.net

• Digitmovies

Sono in fase di stampa i CD con le musiche originali del cult *Piedone l'africano* (uno dei più grandi successi "in solitario" di Bud Spencer) e di *Eugenie - De Sade 70*.

www.digitmovies.it

• Film Score Monthly

Sono già disponibili *Valley of the Kings / Men of the Fighting Lady* (La valle dei re, 1954 / I valorosi, 1954 - Miklos Rozsa) e *Penelope / Bachelor in Paradise* (Penelope la magnifica ladra, 1966 - John

Williams / Uno scapolo in paradiso, 1961 - Henry Mancini; CD doppio).

www.filmscoremonthly.com

• Intrada

E' da poco uscito il CD con l'integrale delle musiche composte dal premio Oscar Bill Conti per il thriller carcerario *Lock Up* (Sorvegliato speciale, 1989), interpretato da Sylvester Stallone e Donald Sutherland. L'edizione è limitata a 1.200 copie.

www.intrada.com

• Milan

Sono già disponibili: *Melinda e Melinda*, *I Heart Huckabees*, *Criminal* e *36 Quai des Orfèvre*.

• Prometheus

Sono già disponibili due titoli di sicuro interesse per i numerosi fan del compianto Jerry Goldsmith: *Caboblanco* (id., 1980; edizione rimasterizzata con gli stessi contenuti del CD Prometheus uscito un buon decennio fa), tratto dall'omaggio di Charles Bronson all'Humphrey Bogart di *Casablanca* e *Extreme Prejudice* (Ricercati: ufficialmente

morti, 1987), score ad alto contenuto di adrenalina per il poliziesco che ha visto di nuovo insieme il regista e l'interprete principale del cult *48 ore*, Walter Hill e Nick Nolte.

www.buysoundtrax.com

• Silva Screen

E' già disponibile il *song album* tratto dalla colonna sonora di *Son of the Mask*, seguito del film fantasy - grande successo del 1994 per la New Line - che ha lanciato alla grande la faccia "di gomma" di Jim Carrey e la bomba sexy Cameron Diaz.

www.silvascreen.co.uk

• Varèse Sarabande

Sono già disponibili: *Assault on Precinct 13* (Graeme Revell; dal remake del cult di John Carpenter *Distretto 13: le brigate della morte*) e *Elektra* (Christophe Beck; dal film con cui Jennifer Garner si ritaglia una vetrina tutta per sé dopo l'interpretazione in veste di "spalla", con lo stesso personaggio, nel *Daredevil* del 2003). E' atteso per il 15 febbraio *Constantine* (Brian Tyler), dal thriller soprannaturale con Keanu Reeves basato sulla graphic novel *Hellblazer*. www.varesesarabande.com

NB: Le anticipazioni di queste pagine si basano sulle informazioni reperibili dai comunicati e dai siti ufficiali delle case discografiche e da fonti non ufficiali. La stessa natura bimestrale della Rivista impedisce di garantire la fedeltà del mercato a tali annunci.

Franco Mannino (25 aprile 1924 - 1 febbraio 2005)

Il maestro Franco Mannino, compositore e direttore d'orchestra, è morto a 80 anni in un ospedale romano. Originario di Palermo, figura poliedrica, attiva su più fronti, Mannino aveva studiato a Santa Cecilia con Silvestri e Mortari e si era inizialmente affermato come valente pianista, vincendo anche nel 1950 il premio Columbus negli Stati Uniti. A questa attività aveva affiancato, qualche anno dopo, anche quella di direttore d'orchestra (per la quale vinse il premio Illica nel 1964) che lo aveva portato sui podii dei maggiori teatri italiani e del mondo.

Talento irrequieto e ansioso, aveva svolto anche una nutrita attività di compositore, lasciando un ricco catalogo di opere liriche, sinfonie, concerti, sonate e serenate. Particolarmente interessante, sotto questo profilo, la sua attività cinematografica, cui si accostò nell'immediato dopoguerra, componendo nuove musiche per i film americani doppiati per il mercato italiano, secondo la discutibile prassi che vedeva rifare interamente anche la parte musicale. Cominciano già in questi anni la sua collaborazione, e il suo sodalizio, con Luchino Visconti, a partire da *Bellissima* (1951), per il quale adatta temi dall'*Elisir d'amore* di Donizetti; notevole la partitura per *La provinciale* (1952) di Mario Soldati con un «bellissimo concerto in cui il pianoforte solo, partendo da un pretesto esteriore - gli esercizi di una dilettevole - avviluppa gli interpreti in un clima di rarefatta suggestione, dove realtà e ricordo si alternano senza fratture sensibili» (Comuzio).

Della sua attività di compositore per la settima arte si ricordano anche, a Hollywood, *Il tesoro dell'Africa* (1953) di John Huston, *Ai margini della metropoli* (id.) di Carlo Lizzani, *Madamigella di Maupin* (1965) di Mauro Bolognini e *Identikit* (1974) di Peppino Patroni Griffi, dove è nuovamente il piano a farsi strada.

Mannino fu in particolare "l'anima" musicale dell'ultimo periodo della creatività viscontiana, negli anni '70, curando gli adattamenti classici di *Morte a Venezia* (dove dirige, rendendolo celeberrimo, l'*Adagietto* della *Quinta Sinfonia* di Mahler), *Ludwig* (basato su musiche wagneriane, compresa la riscoperta di un inedito), *Gruppo di famiglia in un interno* (Mozart, Scarlatti, più la ripresa di un proprio concerto per violoncello e orchestra), e infine il canto del cigno dell'*Innocente*, nel '76, con pagine originali accanto a brani di Mozart, Debussy e Chopin.

Dopo la scomparsa di Visconti, Mannino era tornato a dedicarsi completamente alla composizione per concerto e teatro e all'attività concertistica.

RP



Franco Mannino



Italian DVD Awards

a cura di Marco Spagnoli

ITALIAN
DVD
AWARDS

Regione Lazio



Nominations per categoria

:: Miglior Dvd ::
Il Signore degli Anelli – Il Ritorno del Re
L'Ultimo Samurai
Master & Commander

:: Miglior Dvd italiano ::
Dopo mezzanotte
Evilenko
L'amore molesto
Non ti muovere

:: Miglior Classico ::
Casablanca
Quarto potere
Spartacus

:: Miglior Classico italiano ::
Prima della rivoluzione
Il vangelo secondo Matteo
La grande guerra

:: Miglior animazione ::
(cartoon)
Alla ricerca di Nemo
Il gigante di ferro
Shrek 3D

:: Miglior serie televisiva ::
24
Six Feet Under
Star Trek - La serie classica

:: Miglior cofanetto o edizione speciale ::
Alien Quadrilogy
Star Trek - La serie classica
Star Wars – La Trilogia

:: Miglior navigazione ::
Big Fish
Harry Potter e il prigioniero di Azkaban
Star Wars – La Trilogia

La giuria

Valeria Golino, attrice • **Enrico Lo Verso**, attore • **Enrico Magrelli**, critico cinematografico
Paolo Mereghetti, critico cinematografico • **Stefania Rocca**, attrice • **Paolo Sorrentino**, regista
Marco Spagnoli, direttore artistico di Progetto Dvd - presidente • **Alex Voglino**, assessore cultura regione lazio

La giuria al completo vota solo sulle prime cinque categorie. Navigazione, Cofanetto e Serie televisiva sono votate dal presidente, dai critici cinematografici e dai membri tecnici delle giurie degli anni precedenti.

Premi Speciali della Dvd Academy

:: Premio alla carriera ::
Clint Eastwood
Oliver Stone

I premi verranno consegnati durante la prossima edizione del Taormina Bnl Film Festival

:: Miglior documentario ::
L'ultima sequenza
Mario Sesti/ Istituto Luce

:: Miglior collana di Dvd Musicali legata al cinema ::
The Blues di Martin Scorsese
Dolmen Home Video

:: Innovazione tecnologica ::
Medusa Home Entertainment
Terra di Confine,
primo Dvd ad Alta Definizione realizzato in Italia

Premi Speciali abbinati a testate



Premio **Primissima**
All'ottimo Dvd del film di culto che ha saputo coniugare eccellenza artistica e incassi



Premio **Film Tv**
al dvd che ha saputo meglio sviluppare e arricchire i contenuti di un film



Premio **RockStar**
Al migliore Dvd musicale italiano e al migliore Dvd musicale straniero



Premio **nick**
al dvd del film generazionale che ha meglio rappresentato la vita di oggi sul grande schermo



Premio **Colonne Sonore**
Al Dvd con il migliore extra riguardante la composizione per il grande schermo



La serata di premiazione degli **Italian Dvd Awards 2004** si terrà il **16 Marzo 2005**, ore 20 presso la **Casa del Cinema a Villa Borghese. L.go Marcello Mastroianni, 1**

Ufficio Stampa Progetto Dvd: Studio Vezzoli - tel.026552781 - info@studiovezzoli.com
www.progettodvd.it - www.italiandvdawards.it



Premi

a cura di Giuliano Tomassacci

• OSCAR - Academy Award 2005

Rese note lo scorso Gennaio le nomination agli Oscar 2005. John Williams colleziona una nuova candidatura agli Academy Awards (siamo ormai ben oltre le quaranta) con *Harry Potter e il Prigioniero di Azkaban*, terza incursione del compositore americano nei territori di J.K. Rowling. Favorito già dalle nomination ai Golden Globe, guadagna l'ingresso in cinquina anche il sempre più apprezzato Jan A.P. Kaczmarek per *Neverland - un sogno per la vita*. Reputati meritevoli anche Thomas Newman per *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events* e John Debney (alla sua prima nomination) per l'acclamata partitura de *La Passione di Cristo*. Chiude la rosa l'intenso score di James Newton Howard per *The Village*, che definisce un parterre interessante e ben assortito. Per le canzoni: Bruno Coulais e Christophe Barratier per "Look To Your Path (Vois Sur Ton Chemin)" (da *Les Choristes*), Jorge Drexler per "Al Otro Lado Del Rio" (da *I Diari Della Motocicletta*), Glen Ballard e Alan Silvestri per "Believe" (da *Polar Express*), David Bryson, Adam Duritz, David Immerglück, Matthew Malley, Dan Vickrey, Charles Gillingham, Jim Bogios per "Accidentally In Love" (da *Shrek 2*) e il prevedibile Andrew Lloyd Webber, insieme a Charles Hart, per "Learn To Be Lonely" (da *Il Fantasma Dell'Opera*). La cerimonia di premiazione è fissata per il 27 Febbraio.

• Golden Globes 2005

Il recente exploit artistico di Howard Shore non accenna a sopirsi. Dopo il trionfale riconoscimento tributogli lo scorso anno dall'Academy (doppio Oscar per *Il Ritorno Del Re*, score e canzone), il 2005 non si apre certo in tono minore: il suo eccellente contributo a *The Aviator* di Scorsese si è infatti aggiudicato il Golden Globe nella categoria Best Original Score. Il canadese ha avuto la meglio su Kaczmarek (*Neverland - un sogno per la vita*), Eastwood (*Million Dollar Baby*), Kent (*Sideways*) e Zimmer (*Spanglish*). A trionfare tra le migliori canzoni è stato invece Mick Jagger con "Old Habits Die Hard", dalla commedia *Alfie*.

• Nastri d'argento 2005

Avevano uno spiccato sapore partenopeo le candidature ai *Nastri D'Argento 2005* per le migliori musiche originali: gli Alammegretta per *Certi Bambini*, Luca Persico Zulù (leader dei 99 Posse) per *Fame chimica* e Pasquale Catalano per *Le conseguenze dell'amore* si sono contesi infatti l'ambito premio italiano. Tra i finalisti anche Teho Teardo per *Lavorare con lentezza* e la **Banda Osiris** per *Primo amore*, questi ultimi sono stati giudicati i migliori vincendo il premio. Di notevole richiamo le nomination alla miglior canzone: Gianluca Grignani e Andrea Guerra per *Che Ne Sarà Di Noi*, Tony Renis per *Christmas In Love*, Marina Rei per *Fino A Fatti Male* e **Vasco Rossi** con Saverio Grandi e Gaetano Curreri, risultati vincitori con *Un senso* per il film *Non Ti Muovere*.



"Zio" Oscar

Mondo Soundtrack

a cura di Giuliano Tomassacci

• David Newman omaggia 'papà' Alfred, Goldenthal si dà all'Opera

S'intitola "Songs of My Father" il tributo concertistico di David Newman per il padre Alfred. Il componimento omaggia la figura del grande patriarca della musica da film hollywoodiana - scomparso nel 1970 - rielaborando alcuni dei suoi temi più celebrati dai film *Bernadette*, *La tunica*, *La più grande storia mai raccontata*, *Come sposare un milionario* e *Il capitano di castiglia*.

Anche Elliot Goldenthal si è recentemente assentato dagli impegni cinematografici per dedicarsi alla stesura di un'opera tratta dal Beowulf, Grendel. Interpretata dagli attori Eric Owens e Denyce Graves il lavoro verrà eseguito in prima mondiale in occasione del ventesimo anniversario della Los Angeles Opera.

Concerti

a cura di Giuliano Tomassacci

• Debbie Wiseman per il 'Filmharmonic'

Sarà Debbie Wiseman (autrice delle colonne sonore di *Tom & Viv* e *Wilde*) ad inaugurare quest'anno il tradizionale concerto Filmharmonic al Royal Albert Hall, con una rassegna delle sue più recenti musiche da film. La bacchetta passerà poi a Paul Bateman che guiderà la Royal Philharmonic tra le pagine musicali di classici passati e contemporanei: da *La Grande Fuga* a *Il Signore Degli Anelli*, passando per *E.T.* e *La Mia Africa*.

Londra (UK), Royal Albert Hall - 5 Giugno 2005

- Concerto Filmharmonic (info: www.rpo.co.uk - 020 77898212)

• Nicola Piovani tra cinema e teatro

Nicola Piovani è protagonista di una stagione concertistica veramente ricca e variegata. Negli ambienti dell'Ambra Iovinelli di Roma, il compositore presenterà a Febbraio, in anteprima nazionale, la "commedia fantastica in musica" *Concha Bonita*, scritta in collaborazione con Alfredo Arias e interpretata dall'eclettica vocalist Catherine Ringer. Il 5 Aprile è invece programmato un nuovo "Concerto Fotogramma", presso il Teatro dal Verme di Milano, in occasione della quinta edizione della manifestazione "Suoni e Visioni" che vedrà inoltre il musicista impegnato in una serata "film e video" (proiezione di tre film e incontro con il compositore).

Per l'Istituzione Universitaria dei Concerti, di nuovo nella Capitale, Piovani dirigerà poi la prima esecuzione italiana della sua cantata *L'Isola della Luce*, per voce femminile, voce maschile, voce recitante e orchestra (rispettivamente Noa, Pino Ingarso, Omero Antonutti e i Solisti dell'Orchestra Aracoeli accompagnati da Gil Dor alla chitarra solista) su testi originali di Vincenzo Cerami.

Roma, Ambra Iovinelli - dal 2 al 27 Febbraio 2005

- *Concha Bonita*

Milano, "Suoni e Visioni" 2005

Spazio Oberdan, Viale V. Veneto 2 - Lunedì 4 aprile, ore 18.30 - Ingresso libero

- **Serata "Film e Video" con Nicola Piovani**

Teatro dal Verme, Via S. Giovanni sul Muro 2 - Martedì 5 aprile

- **Concerto Fotogramma**

Università di Roma "La Sapienza", Aula Magna - 16 e 17 Aprile 2005

Perugia (Fondazione Perugia Musica Classica) - 18 Aprile 2005

- **L'Isola della Luce**

(info: www.nicolapiovani.it - www.concertiuc.it - 06 3610051)



Nicola Piovani



Martin Scorsese e
Leonardo Di Caprio
sul set di *The Aviator*

Il grande volo di Howard

Intervista esclusiva al compositore di *The Aviator*

di Maurizio Caschetto

Martin Scorsese è sempre stato un regista con le idee molto chiare a proposito della parte musicale dei suoi film. Nonostante lo si ritenga prevalentemente un genio visivo, Scorsese ha sempre curato con precisione chirurgica e con lampi di assoluta genialità anche la vita sonora delle sue opere cinematografiche. Dall'intossicante sax hermanniano di *Taxi Driver*, alle pulsanti dissonanze "synth" di *Fuori Orario*, passando per le rutilanti compilation senza soluzione di continuità di *Quei bravi ragazzi* e *Casinò*, Scorsese utilizza la musica sempre come originale contrappunto al fotografico, trattandola come un partner paritario e paritetico e mai come una prevedibile subordinata.

Howard Shore non è mai stato un musicista "prevedibile". Una delle sue peculiarità stilistiche è proprio quella di ricercare le pieghe più profonde e nascoste del film, entrando nel tessuto non solo dell'immagine, ma del racconto e

della narrazione stessa e in tutto ciò che queste implicano. Il suo approccio fluido e trasversale lo rende un partner particolarmente indovinato per il cinema scorsesiano, al quale ritorna per la terza volta dopo *Fuori orario* e *Gangs of New York*. Il compositore – fresco dell'immenso successo e dai consensi derivati dal suo eccellente lavoro sulla *Trilogia de Il Signore degli Anelli* – si è tuffato con rinnovata passione e devozione nel mondo di Howard Hughes, scrivendo la partitura di *The Aviator* ben prima di vedere il film, basandosi unicamente sulla lettura di biografie sull'eccentrico magnate e sulla sceneggiatura di John Logan. In tal modo, Shore ha composto una serie di pagine che si situano in un confine assai sottile tra musica da film e musica assoluta, tratteggiando innanzitutto un ritratto musicale di Howard Hughes e delle sue macchinazioni mentali. Da queste Scorsese ha potuto attingere per compilare, come al suo solito, un affresco sonoro ricco e multiforme,

che comprende inoltre numerose selezioni jazz, ragtime e blues del periodo tra la fine degli anni '20 e gli anni '40.

La partitura di *The Aviator* – vincitrice di numerosi premi, tra cui i prestigiosi Golden Globes e il Critics Choice's Award, mentre è risultata ineleggibile agli Oscar a causa dell'ennesimo cavillo del regolamento – porta nuovamente Howard Shore sotto i riflettori internazionali della musica da film, riaffermandone il talento e il vibrante estro creativo. Il compositore sta attraversando un periodo di grande felicità artistica ed è più attivo che mai: il tour internazionale della *Sinfonia de Il Signore degli Anelli* lo ha portato negli scorsi mesi a dirigere prestigiose orchestre in tutto il mondo, mentre ora è al lavoro su molteplici progetti, tra cui una commissione della Juilliard School, una colonna sonora per un videogame e i nuovi film di David Cronenberg e Peter Jackson.



Leonardo "Howard Hughes" Di Caprio

The Aviator è la prima colonna sonora che Lei realizza successivamente all'enorme esperienza de *Il Signore degli Anelli*. Come si è sentito a confrontarsi con un soggetto così diverso dopo anni passati in mezzo a hobbit, elfi, nani e maghi?

Dopo tre anni passati nel mondo della Terra di Mezzo – che mi ha dato molte gratificazioni – sono finito nel periodo tra gli anni '20 e gli anni '40. Ho apprezzato moltissimo la possibilità di potermi confrontare con un periodo musicale così interessante, e dunque di poter descrivere il passaggio dal cinema muto a quello sonoro, nel senso di poter passare da uno stile più classico utilizzato per i film muti a quello romantico del cinema degli anni '40.

Questa è la Sua terza collaborazione cinematografica con Martin Scorsese. Come può descrivere il Suo rapporto con questo geniale regista, che è considerato quasi una sorta di leggenda vivente?

Lavorare con Marty e Thelma [Schoonmaker, la montatrice del regista, ndr] è una vera gioia, sono dei partner meravigliosi. Mi sono trovato molto bene in loro compagnia, sono buoni amici e persone di enorme talento. Il lavoro è molto creativo, imparo sempre molte cose da entrambi ogni qualvolta collaboriamo su qualche progetto.

La partitura di The Aviator è basata prevalentemente sulla tecnica musicale del contrappunto e della fuga. Questa particola-

re scelta rappresenta molto bene i tormenti e le complessità della geniale mente di Howard Hughes...

Esattamente, questa idea descrive bene la nostra scelta di utilizzare queste classiche forme di scrittura, alle quali si aggiunge inoltre il canone, rappresentando così i complicati grovigli della mente di Hughes e anche la sua natura "meccanica", per così dire.

E' interessante... il contrappunto è quasi una specie di "conflitto" fra le linee musicali e ciò sembra descrivere in modo molto efficace il contrasto tra genio e follia del personaggio...

Esatto, proprio così.

Ci viene in mente un paragone con Shostakovich: la Sua musica sembra possedere la medesima natura "incrinata" del compositore russo. E' come vedere l'immagine riflessa in uno specchio incrinato in mille pezzi...

La frammentazione musicale presente nella partitura è l'illustrazione di quella della mente di Howard Hughes e del suo progressivo deterioramento. Direi inoltre che rappresenta la distruzione dei suoi sogni di aviatore, culminante nell'incidente dell'aeroplano HK-11: da questo momento anche la sua vita comincia a incrinarsi.

E' presente un colore ispanico nell'orchestrazione e vi sono anche lievi accenni jazz in alcune pagine. Come e perché ha inserito queste peculiarità stilistiche nella struttura generale della partitura?

Ho utilizzato questi colori strumentali per evocare il periodo storico della California dei tardi anni '20 e dei primi anni '30.

Le influenze di carattere spagnolo inoltre si riallacciano a quelle dell'architettura californiana di quel periodo e alle dominanti culturali stesse, nonché alla concitazione ritmica della musica e dei balli di quegli anni. Ho provato a riflettere e a illustrare le caratteristiche e le influenze principali come se fossi vissuto in questo particolare periodo storico.

Difatti l'ambientazione del film è molto ben rappresentata dalla parte musicale. Come Lei ha già notato, la partitura riflette l'estetica musicale degli anni '30, ma direi che riflette altrettanto bene le caratteristiche della musica da film di quegli anni...

Esattamente. E' interessante osservare come la musica cinematografica di quegli anni si rifacesse soprattutto allo stile Romantico del tardo Ottocento e del primo Novecento. Ho voluto evocare quel tipo di sonorità nell'orchestrazione, nella performance ed anche nella mia direzione d'orchestra.

C'è un passaggio che sembra uscito dritto da un concerto per pianoforte in stile romantico, mentre in un punto sentiamo una fanfara in puro stile Hollywood... Le possiamo considerare le "prove generali" per la colonna sonora di King Kong ?

(ride) Quasi... E' un fatto curioso che, in effetti, tutte le ricerche e gli studi che ho fatto nell'ultimo anno per *The Aviator* mi portino diretta-



mente nel mondo di *King Kong*, poiché, come già saprete, il film è ambientato nel 1933 e questo mi dà la possibilità di esplorare ulteriormente le idee sviluppate nel film di Scorsese.

La Sua partitura per *The Aviator* convive all'interno del film insieme a una notevole quantità di musica diegetica o pre-esistente, compilata secondo un gusto tipicamente scorsiano, direi. Come si è trovato a rapportarsi con un panorama sonoro così complesso e quanto questo aspetto ha influenzato il Suo lavoro?

Ho tentato di trasportare lo spettatore direttamente nel mondo e nel periodo rappresentato dal film, come se ci vivesse dentro. Volevamo far provare al pubblico la sensazione di trovarsi esattamente immerso in quello scorcio di vita così affascinante, tramite l'aspetto scenografico, i costumi, il look visivo e ovviamente anche la musica. Abbiamo usato moltissima musica proveniente da quel periodo storico proprio per dare questa sensazione.

La qualità dell'esecuzione orchestrale è davvero notevole. Come mai ha scelto l'Orchestra della Radio Fiamminga?

Andai ad Anversa lo scorso Aprile per eseguire dal vivo la Sinfonia de *Il Signore degli Anelli* con questa orchestra e proprio in quel periodo ero nel mezzo della composizione di *The Aviator*.

Mi trovai così di fronte a questa orchestra durante le prove, a Lovanio, una piccola città belga vicino a Bruxelles, in questo bellissimo e antico teatro e mi accorsi che quel tipo di suono e di



Howard Shore sfoglia il mitico n.4 di *Colonne Sonore*

timbro era proprio ciò che stavo cercando per la colonna sonora di *The Aviator*.

***The Aviator* sembra allontanarsi – come gran parte delle Sue partiture cinematografiche – dalla natura descrittiva, “a programma” di gran parte della musica da film, diventando assai più simile alla cosiddetta musica assoluta.**

Ritiene che questo dipenda maggiormente dal Suo stile personale oppure si tratta di una conseguenza del film al quale sta lavorando?

Dipende soprattutto dal soggetto del film, direi. In questo caso, era importante capire come dovesse essere raccontata questa storia, come potevo aiutare la narrazione attraverso l'uso di sonorità e stili tipici della musica classica.

Parliamo ora un po' de *Il Signore degli Anelli*. Questa esperienza sembra aver lasciato un impatto molto profondo in tutte le persone che vi hanno partecipato, Lei compreso. Quali sono le sue sensazioni ora che ha definitivamente lasciato la Terra di Mezzo?

Beh, come ci si può immaginare, è sempre malinconico dover dire addio a molti amici, ma per quanto mi riguarda la Sinfonia mi ha dato la possibilità di poter entrare in contatto con il pubblico in maniera molto profonda, nonché di poter eseguire la musica del film in giro per il mondo in molti teatri, con orchestre e cori sempre diversi. Dunque, sento che *Il Signore degli Anelli* è ancora una parte molto importante della mia vita.

Molti nostri lettori vorranno sapere quando uscirà il cofanetto

Martin Scorsese sulla musica e il cinema

“La musica e il cinema si sposano in maniera molto spontanea, poiché c'è una sorta di musicalità intrinseca quando le immagini in movimento vengono montate insieme. E' stato detto spesso che il cinema e la musica sono due forme d'arte molto simili e io condivido questo pensiero. Prendiamo un regista come Kubrick: lui capiva immediatamente il potenziale ritmico di due immagini in successione. Aveva anche un intuito straordinario per cogliere il tempo, il battito musicale di una certa scena. E inoltre sapeva benissimo che quando si aggiunge una certa musica a una data sequenza, se è il giusto brano musicale in contrappunto alla scena giusta – ad esempio la ‘Sarabanda’ di Handel in Barry Lyndon che commenta il funerale del ragazzino o la canzone ‘Surfin Bird’ dei Trashmen che dissolve sulla panoramica dei soldati nella seconda parte di Full Metal Jacket o anche il valzer ‘Sul Bel Danubio Blu’ in 2001: Odissea nello spazio – si sta dando a quella scena una nuova dimensione, un senso di mistero, una vita che va al di là dei limiti dello schermo, che altrimenti non avrebbe avuto. Ovviamente è molto difficile raggiungere un simile risultato, poiché richiede molta concentrazione. E' probabile che la musica diventi un mero elemento rassicurante, sia per il regista che per il pubblico. E' deplorabile quando viene usata solo per creare un sentimento nostalgico o quando deve dare alla scena una collocazione temporale, ma non c'è niente di peggio di una musica che dice allo spettatore quali sentimenti provare. Sfortunatamente, questo è ciò che accade sempre”.

(Cit. da “Sight & Sound”, Settembre 2004)



Jude "Errol Flynn" Law e Cate "Katherine Hepburn" Blanchett

to annunciato con le edizioni integrali delle tre colonne sonore. A che punto è il progetto?

Sto lavorando proprio ora su questo progetto. Sto compilando le versioni complete delle partiture delle edizioni estese di tutti e tre i film. Sto tentando di coordinare l'uscita del cofanetto insieme alla Warner Bros Records. Sarà pubblicato insieme al libro dedicato alla musica della Trilogia che sta preparando Doug Adams [collaboratore e giornalista di *Film Score Monthly*]. Dopodiché mi piacerebbe poter incidere anche la Sinfonia... dunque credo che continuerò a frequentare la Terra di Mezzo per altri due o tre anni...

La scaletta dei Suoi impegni futuri è piena di impegni e commissioni importanti: il nuovo film

di David Cronenberg (*History of Violence*), una commissione della Juilliard e persino una colonna sonora per un videogioco... che cosa ci può dire a proposito di quest'ultimo progetto?

Si tratta di un videogioco on line intitolato *Sun: Soul of the Ultimate Nation*, è stato sviluppato in Corea e dovrebbe uscire questa primavera. E' ambientato in un affascinante e dettagliatissimo mondo antico, si tratta di un progetto creativamente molto stimolante.

C'è già molta attesa per il prossimo film di Peter Jackson, *King Kong*. Ha già cominciato a lavorarci?

Sono stato recentemente in Nuova Zelanda per girare una delle scene clou del film, ovvero la sequenza in cui Kong è sul palco di un teatro di Broadway, si libera e

scatena la sua furia distruttiva a New York. Io ho interpretato il ruolo del direttore dell'orchestra del teatro. Comincerò a breve a scrivere la colonna sonora e sarò impegnato su questo per i prossimi mesi.

Si prospettano tempi davvero emozionanti per i Suoi ascoltatori...

Proprio così...

Ci auguriamo di vederLa presto anche in Italia ad eseguire la sua "Sinfonia degli Anelli"!

Lo spero anch'io!

Colonne Sonore ringrazia Doug Adams (Film Score Monthly), Chet Mehta (Chasen & Co.) e Alan Frey per il supporto e la collaborazione.

E naturalmente un ringraziamento sentito ad Howard Shore, per la sua cortesia, disponibilità e simpatia.



Kate "Ava Gardner" Beckinsale



AA./VV.

The Aviator (id - 2004)Columbia / Sony Music Soundtrax
COL 519467 2

18 brani - Durata: 55'06"



“Non c'è grande genio senza una qualche forma di pazzia”. Riferito al protagonista Howard Hughes, l'adagio potrebbe calzare anche per il regista Martin Scorsese. Perlomeno alla luce delle sue scelte musicali. Difficile infatti trovare un cineasta così dotato di sensibilità audio-visiva capace di arrivare ad estremismi imprevedibili: il licenziamento, a scoring avanzato, di un pilastro dell'Ottava Arte, oltreché paterno collaboratore, come Elmer Bernstein (l'incidente di *Gangs Of New York* brucia ancora) o la riduzione del pregevole lavoro orchestrale di Shore per l'ultimo *The Aviator* in favore di un incessante repertorio jazz anni'30. Ma è questa la temerarietà che ne conferma la genialità. La capacità di intuire i bisogni del suo

girato, appagandoli in pieno senza riserve e compromessi di sorta. Ecco allora gli immancabili brani d'ambientazione per il film su Hughes, scelti assieme al supervisore Randall Poster: dalle orchestre di Bing Crosby e Jimmy Grier (“Thanks”) a quelle di Artie Shaw (“Nightmare”), Harry James (“Back Beat Bolgie”) e Glenn Miller (“Moonlight Serenade”) – mentre impazza Vince Giordano (“Shake That Thing”, “Yellow Dog Blues”, “Stardust”). The Original Memphis Five e gli Ink Spots risuonano di aspro vinile, segno che Scorsese ha di nuovo messo mano alla sua personale collezione per far ballare la sua geniale follia sul rag-time delle “swing bands” più indimenticabili. Senza sbagliare un passo. GT



Howard Shore

The Aviator (id - 2004)

Decca 210 3579

14 brani - Durata: 47'28"



cinema alla grande tradizione classica, adotta un linguaggio sinfonico estremamente colto, la cui scrittura pur non avara di emozioni bandisce i reboanti luoghi comuni del cinema contemporaneo, ma anche per questo esige massimo impegno di ascolto e un'analisi non superficiale dei suoi contenuti. La struttura narrativa si radica su quattro idee tematiche, quattro lucenti punti cardinali che ci introducono nell'oscura personalità dell'eroe del film, folle e geniale inventore, smanioso precursore di un futuro ancora oggi lontano, talmente impaziente da votarsi alla prematura consumazione delle sue elevate facoltà mentali. “Non esiste genialità senza qualche genere di follia”, suggerisce il titolo emblematico di uno dei brani iniziali del disco, in cui affiorano i primi due paradigmi melodici dell'opera: il “tema della follia”, un fraseggio inarrestabile e ossessivo, che ritorna anche nell'ombrosa trasfigurazione jazz di “Quarantine” o nel delirante ed angoscioso fugato di “Screening Room”, dove l'acutizzarsi allucinato del motivo evoca un'altra geniale e solitaria follia, quella raccontata nel film *La Mosca*; e subito accanto il suo inseparabile controcanto, quasi una nemesis, il “tema della genialità”, una melodia irrisolta, irrequieta, che prende direzioni diverse, si dibatte con frenetica volubilità. All'inizio di “The Mighty Hercules” gli archi eseguono entrambi questi primi due temi in contrappunto tra loro. Ugualmente vincolate si presentano anche le altre due melodie dell'opera, il “tema del trionfo”, un motivo esaltante e pugnace, che dipinge i momenti di successo del potente ed egocentrico produttore, invidiato ed odiato, a cui fa da propel-

lente un inseparabile motivo altalenante di cinque note, una sorta di anelito passionale ed ansioso. Vengono introdotti entrambi in “H 1 Racer Plane”, dove i vividi colori degli ottoni sono rilanciati dal febbrile flamenco delle nacchere.

Oltre al continuo manifestarsi delle due coppie di temi, sul cui dualismo si consuma la sottile ambiguità espressiva con cui Shore ha delineato la personalità polare di Hughes, si ascoltano anche molti episodi isolati: l'elettrico florilegio degli archi in “Icarus”, simbolo del genio che sfida vette impossibili prima dell'inevitabile crollo; la desolazione di “Murified”, che rimanda a Herrmann; la citazione del tema principale di “Hell's Angels”, all'inizio di “Hollywood 1927”; la ballata per chitarra sola in “7000 Romaine”; il pianoforte rachmaninoviano in “Howard Robard Hughes jr.”.

Le scelte stilistiche di Scorsese hanno consigliato un uso parco della musica di Shore: per questo il disco annovera, per buona parte, brani non usati nella versione finale della pellicola. Questa parsimonia ha dato il destro al *music branch* dell'Academy, a soli due anni dall'ingiustificata esclusione di *Le due Torri*, di negare nuovamente l'eleggibilità dell'opera di Shore come miglior colonna sonora, nonostante la sua imperiosa influenza sulle scene del film. L'argomento addotto lascia sbalorditi: una misurazione ragionieristica della quantità di musica che prescinde totalmente dalla sua prepotente qualità. A quanto pare lo strano ed insondabile mercimonio che ruota intorno alla consegna degli Oscar impedisce ad Hollywood di riconoscere per tempo il valore dei propri artisti migliori. GB

La studio della malattia mentale è materia abituale nel cammino creativo di Howard Shore: basta scorrere i titoli dei suoi film per ritrovare maniaci, depressi, esaltati ed assassini seriali che hanno agito al suono delle sue inusuali composizioni. Reduce dall'escursione nella Terra di Mezzo di Peter Jackson, un'esperienza colma di sacrifici e di generoso impegno creativo, ma anche di premi e di meritate celebrazioni, da cui riemerge temprato e arricchito da una rafforzata sicurezza espressiva, trasformato da laborioso artigiano di nicchia ad artista di prima grandezza, Shore si accosta con sofisticata sensibilità alla biografia di Howard Hughes, l'enigmatico ed affascinante *tycoon* di Hollywood raccontato da Martin Scorsese ed incarnato da Leonardo Di Caprio. Il rigoglioso approccio sinfonico-avanguardistico di Shore guarda alla lezione della scuola russa, soprattutto alla desolata mestizia dell'ultimo Shostakovich, su cui innesta, con spregiudicata originalità, fraseggi barocchi e neoclassici.

The Aviator riconcilia la musica per



Hair

L'era dell'acquario

di Barbara Zorzoli

Premessa: è banale puntualizzare quanto in un musical sia impossibile scindere la colonna sonora dal film, poiché la pellicola stessa è musica e viceversa.

Hair ha 35 anni, ma non li dimostra. Manifesto hippie in origine musical teatrale, è tornato sul grande schermo nel 2004 e, purtroppo, è passato quasi in sordina.

Ma come sono nati *Hair* e la sua musica?

Il musical fu creato da due attori disoccupati, James Rado e Jerome Ragni, fortemente motivati ad arrivare a Broadway. Fu il produttore Joseph Papp a suggerire ai due di studiare una colonna sonora per la pièce. Galt MacDermot è il nome di colui che compose la leggendaria musica di *Hair*, che nel 1979 vinse il David di Donatello per la miglior colonna sonora. Finalmente il 17 ottobre 1967 il musical debuttò al New York Shakespeare Festival Public Theater.

Successivamente il produttore Michael Butler organizzò insieme a Papp alcune serate alla discoteca Cheetah (situata tra la 45sima e la 46sima strada); *Hair* si stava avvicinando a Broadway. In seguito vennero accordate alcune modifiche a testi e musiche. Tom O'Horgan accettò di diventare il nuovo regista, mentre Butler insistette affinché James Rado assumesse il ruolo di "Claude".

Lo show debuttò finalmente a Broadway, sul palcoscenico del Baltimor Theater, il 29 aprile 1968. Chiuse i battenti il primo luglio 1972 dopo 1.742 repliche.

Nel 1979 il musical venne adatta-

to per il grande schermo da Milos Forman (*Qualcuno volò sul nido del cuculo*, *Amadeus*), ottenendo un grande successo (il filmmaker vinse il David di Donatello del 1979 per il miglior regista straniero).

Per fare di *Hair* un film, Forman si affidò allo sceneggiatore Michael Butler, che rielaborò il materiale originale, per trarne un soggetto cinematografico convincente. Il regista, desideroso di dare risalto alle creazioni musicali della narrazione, gestì le splendide coreografie in maniera libera e fantasiosa, prediligendo ampi spazi d'azione che, come i giovani hippie, hanno tuttora nella casualità la loro perfezione.

Tutto ha inizio in Central Park, quando il giovane Claude Bukowski (John Savage) incontra un gruppo di hippie capeggiati da George Berger (Treat Williams) che tentano di dissuaderlo dall'arruolarsi nei marines. Il tentativo apparentemente fallisce, ma un equivoco fa sì che a partire per il Vietnam sia proprio Berger anziché Bukowski.

Ballato e cantato nella quasi totalità dei 121' del film, lo score di questo musical avvolge, coinvolge e colora, stordisce e glissa rendendo felici i luoghi comuni su esercito, società, hippie e Vietnam. E non importa che quella sia storia passata. *Hair* torna con tutta la sua prepotente carica di vita, con tutta la sua innocenza, forte di una colonna sonora "generazionale", di musiche e testi che inneggiano all'amore e alla pace, di canzoni culto quali "Aquarius", "The Flesh Failures (Let The Sunshine In)", "Hare Krishna" e "Donna". Brani che non si esauriscono nel

commento sonoro, ma che tessono la sceneggiatura del film. Tra tutte le sequenze quella in Central Park, sulle note di "Age of Aquarius", è una delle più riuscite: fotografia, montaggio, coreografia, attori, ma soprattutto musica sono fusi, amalgamati in un equilibrio spazio-temporale. Il mondo hippie dell'East Village di New York torna così in vita con tutte le sue icone: i capelli lunghi, la rivoluzione sessuale, la liberalizzazione delle droghe leggere, la riscoperta della filosofia orientale e il pacifismo.

Fu così che, mutatis mutandis, la creatura di Jerome Ragni, James Rado e Galt MacDermot regalò una delle più riuscite trasposizioni cinematografiche, ed una delle più conosciute colonne sonore di tutti i tempi.

Per chi aveva visto il film nel 1979 e ne era rimasto affascinato, per chi ha scoperto prima le canzoni, poi la pellicola e poi il musical...

E pensare che proprio in questo momento *Hair* è attuale più che mai.



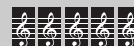
Galt MacDermot

Hair (id - 1979)

RCA / Ariola - BD83274(2)

CD1: 16 brani - Durata: 39'82"

CD2: 11 brani - Durata: 35'37"





Ode a Piero

Il mondo di Piero Umiliani navigando tra i "solchi" della sua immensa discografia e i ricordi di chi lo ha conosciuto.

di Luca Cirillo & Maurizio Mansueti

Dicembre 2004. Cosa accomuna un "piccolo" gangster-movie del 1969, interpretato da Klaus Kinski e Franco Citti, con un "grande" blockbuster-movie (attualmente nelle sale) che vede protagonisti divi hollywoodiani come George Clooney e Brad Pitt? Apparentemente nulla, tranne un affascinante brano, "Crepuscolo sul mare". I due film in questione sono *La legge dei gangsters* e *Ocean's Twelve* e l'autore del brano, presente in entrambi i film, è Piero Umiliani.

Piero Umiliani nasce a Firenze nel 1926. Studia pianoforte, prima privatamente e poi in conservatorio, diplomandosi in "Contrappunto e Fuga" al "Cherubini" di Firenze. Sono gli anni della guerra e in quel periodo rimane folgorato dalla musica di Duke Ellington.

Raccontava Umiliani: "Quando avevo 14 anni, nel 1940, vivevo nella mia città. Un giorno, in un piccolo negozio trovai "Hot Duke". All'epoca nessuno conosceva Duke Ellington ed era illegale ascoltare Musica Americana. Alla fine, quando arrivarono a Firenze, le truppe americane portarono con se i "V-discs". E' così che ho scoperto il ritmo e il sound di questa musica" (Piero Umiliani, febbraio 2000 - dalle liner notes del CD *Ode a Duke Ellington* Ed. Right Tempo).

La musica di Duke Ellington è una delle sfumature principali del

suo modo di intendere il jazz. Per capire bene lo "spirito" della musica di Umiliani bisogna ascoltare Ellington. Quando Umiliani fa Jazz, suona quel sound anni '40 ibrido che piace anche ai "bianchi" (derivato dal sound nero e cool, ma con sfumature "bianche"). E' questa nota rivoluzionaria per l'epoca che lo rende al passo con i tempi, alla fine della seconda guerra mondiale, quando la musica delle grandi orchestre americane invaderà l'Europa liberata. Umiliani col tempo si creerà una suo "suono" jazz, ma quell'istinto primitivo di Ellington rimane, seppur riassembleto in forme più originali come la

Da grande vorrei (Diario 1940-1943)

"15 febbraio 1940 (giovedì). Sono andato a lezione di armonia dal signor Gigino; egli mi ha detto che se mi procuro dei versi e mi viene in mente un motivo potrei, col suo aiuto, comporre qualche canzonetta e poi portarla da un editore e farla pubblicare. Le prime volte anche gratis e col tempo potrei anche guadagnare; comporre musica mi piacerebbe e, se riesco, da grande, oltre alle altre mie occupazioni, questa sarebbe quasi un divertimento e mi apporterebbe, ripeto se riuscissi, un discreto guadagno."

Tratto da "Piero Umiliani - (Firenze, 1926-2001) - Da grande vorrei - diario 1940-1943" finalista 2004 al Premio Pieve 2004 (presentato da Elisabetta Umiliani). (Dal sito www.archiviodiari.it "Fondazione Archivio Diaristico Nazionale")

splendida "Mood Indigo" risuonata negli anni '70 con l'uso del moog. Quel jazz è la novità negli anni '50 italiani.

Umiliani in quel periodo è un vulcano sempre pieno di iniziative nel tentativo di affermarsi professionalmente: suona con una sua band (con musicisti del calibro di Gianni Basso e Attilio Donadio e Gil Cuppini!), fonda una sua piccola edizione con cui pubblica spartiti per le orchestre, studia giurisprudenza, ma un incontro con Armando Trovajoli lo farà trasferire da Firenze a Roma, dove inizia la sua carriera come arrangiatore incidendo nel 1954 "Dixieland in Naples", una "bizzarra sintesi" di tradizioni USA/Italy.

Roma, con la sua industriosa macchina da film, Cinecittà, è la fucina di numerosi grandi compositori che, proprio grazie al cinema italiano, potranno sfoderare le proprie capacità spesso al di là di schemi precostituiti, liberi di creare soundtrack d'autore.

Umiliani, Piccioni, Lavagnino, Trovajoli scrivono veri e propri gioielli compositivi in quel periodo, nei quali la soundtrack non si limita ad essere solo un accompagnamento sonoro (la cosiddetta "sonorizzazione"). C'è di più. C'è l'artista che spesso caratterizza il "tema" di un film che senza quel brano, quel sound, non sarebbe lo stesso. In



alcuni casi, come nei film sexy anni '60, è proprio la colonna sonora a fare da traino al film, come in una moderna clip di MTV.

Il 1958 può essere considerato l'anno zero di quella che sarà una lunga carriera sempre in bilico tra composizioni Jazz, Swing e Easy Listening condite da un pizzico di sperimentazione elettronica e tanta ironia; ha inizio una lunga serie di magistrali partiture che terminerà solo all'inizio degli anni '80, quando problemi di salute obbligarono Umiliani a rallentare il suo lavoro.

Dicevamo del fatidico 1958... Umiliani esordisce come autore di musiche per il cinema con *I soliti ignoti*, bissando nel '59 con *L'audace colpo dei soliti ignoti*, riuscitissimo sequel. La leggenda vuole che fu proprio il "talent scout" Trovajoli a "passare la mano" per la composizione del film, proponendo alla produzione il giovane ma preparatissimo Umiliani.

Fondamentale "guest" del suo ensemble nei due film di Monicelli fu il "mitico" (scusate il termine così usurato, ma è quanto mai d'obbligo) Chet Baker alla tromba, che continuò una fruttuosa collaborazione con Umiliani anche nel musicarello *Urlatori alla sbarra* di Piero Vivarelli (con Mina e Celentano), sempre del '59, e il raffinato *Smog* del 1962 (regia di Franco Rossi), arricchito dalla voce ammaliante di Helen Merrill; la collaborazione con quest'ultima nacque qualche anno prima grazie allo show televisivo "Moderato Swing" (per la rubrica "Parole e musica").

La RCA Italiana stampò nel 1961 lo splendido album "Parole e musica", contenente i brani del suddetto varietà televisivo (arricchito dai testi di Fernando Caiati); le sedute di registrazione videro la presenza di "mostri sacri" quali Berto Pisano, Nino Rosso, Gino Marinacci, Enzo Grillini e Sergio

Le IO migliori colonne sonore di Piero Umiliani secondo la nostra redazione, in ordine cronologico.

1. Due marine e un generale (Cinevox) – 1967

Il carattere giocoso della creatività di Umiliani fornisce la giusta inquadratura al film dove il nostro dirige un'orchestra che gioca tra fanfare militaresche, Debussy, violini tzigani e ricordi di guerra... nel segno dell'ironia.

Brani migliori: "Due Marines e un Generale" (1) – "Dedicato a Buster" (9)

2. Svezia Inferno e Paradiso (Right Tempo/Easy Tempo) – 1968

Vedi recensione

3. La morte bussava due volte (Cinevox) – 1969

Tra le tante uscite "Cinevox", curate dagli infaticabili Bagnolo & Fuiano, merita un posto in classifica questo album, arricchito dalla presenza del brano "Bob and Hellen", altro "must" riscoperto dalla "Cultura Lounge" contemporanea.

Bossanova, malinconia, swing, languidi vocalizzi... in una parola sola: Umiliani! Brani migliori: "Continuità" (2), "Bob and Hellen" (12)

4. La legge dei gangsters (Right Tempo/Easy Tempo) – 1969

Ritornato in auge recentemente grazie al brano "Crepuscolo sul mare" (inserito in *Ocean's Twelve*), un magistrale assolo di chitarra acustica eseguito da Mario Gangi, "La legge dei gangsters" è tra gli album più "scuri" di Umiliani.

Brani migliori: "Crepuscolo sul mare" (1), "Epilogo" (3)

5. 5 bambole per la Luna d'agosto (Cinevox) – 1970

Strepitosa, eccellente, varia, movimentata, inquieta, maliziosa...

Contiene "Danza primitiva", uno dei brani più belli di tutto il suo repertorio... che altro dire... un piccolo capolavoro!

Brani migliori: "Luna d'agosto" (2) e "Danza primitiva" (3)

6. Roy Colt & Winchester Jack (Cinevox) – 1970

Poco riuscita incursione western per Mario Bava, maestro del genere gotico, ma ottima soundtrack di Umiliani, sempre

in bilico tra stereotipi del "genere" e forte personalità.

Brani migliori: "Roy Colt & Winchester Jack" (1 e 7)

7. Questo sporco mondo meraviglioso (Right Tempo/Easy Tempo) – 1971

Vero e proprio "must" dell'easy listening all'italiana.

Leggero e brioso al tempo stesso.

Con la partecipazione dei Cantori Moderni di Alessandro Alessandroni e chicche come "Mah Nà Cowboy".

Brani migliori: "Questo Sporco Mondo Meraviglioso" (1) e "Il Milione e La Gattina" (11)

8. Il corpo (Right Tempo/Easy Tempo) – 1974

Vocalizzi femminili, fender rhodes e immancabile organo hammond... il mondo esotico di Umiliani è fatto di questi elementi miscelati con saggezza a scatenati loop elettronici e pre-sperimentalismo ipnotico anni '70.

Brani migliori: "Free Life - Vocal" (1) e "Tidal Stream" (2)

9. La ragazza fuori strada (Right Tempo/Easy Tempo) – 1975

La ragazza fuori strada chiude la trilogia esotica (i precedenti furono "La ragazza dalla pelle di luna" e "Il Corpo") che vide come affiatato team di lavoro Luigi Scattini (regista), Zeudy Araya (protagonista) e Piero Umiliani (compositore).

Funky e beat, fortemente contagiati da pura psichedelia per una delle soundtrack che Umiliani amava maggiormente.

Brani migliori: "Volto di donna" (1) e "The Party" (18)

10. Bollenti spiriti (vinile mai ripubblicato) – 1981

L'ultima grande colonna sonora di Umiliani, tra waltz retrò, jazz da night club e scatenati dixieland arricchiti da arrangiamenti impeccabili.

Un saluto al mondo del cinema di gran classe e con una immancabile dose di ironia. "Bollenti spiriti" è probabilmente la sound-track più sottovalutata di Umiliani.

Brani migliori: "Sophisticated Comedy" (1) – "Dixie Time" (6)

Per il film di Luigi Scattini sulla "moralità" e le abitudini delle giovani svedesi, un classico del sexy cinerama, Umiliani sfodera una colonna sonora mozzafiato.

La soundtrack è ricca di guest stars come Edda Dell'Orso (alla quale sono affidati tutti i backing vocals), Alessandro Alessandroni (che dà la voce all'originale di "Mah nà Mah nà", resa poi famosa soprattutto dal *Muppets Show*, dal *Dave Pell Singers*, dal *Benny Hill Show*, e da molti altri...) e Gato Barbieri al tenor saxophone sui brani "La solitudine", "Free in Minore" e "Piano Bossanova".

Voce solista in "You Tried to Warn Me" e "Sleep Now Little One" la celebre voce jazz di Lydia McDonald.

Oltre al tormentone "Mah nà Mah nà", troviamo lo scatenato beat di "Topless Party" e la sperimentazione hippy di "Sequenza psichedelica".

In definitiva un album completo che va al di là dei semplici score da colonna sonora (un motivo guida riproposto con arrangiamenti diversi), tra i più venduti nella discografia di Umiliani.



Piero Umiliani
Svezia, inferno e paradiso (1968)
Easy Tempo ET901
28 brani – Durata: 71'09"





Conti, ovvero "Piero Umiliani e il suo complesso", ad accompagnare la voce ricca di gusto jazzistico di Helen Merrill.

Esempio lampante dell'elemento "ironia" in Umiliani è senza dubbio il brano "Mah nà Mah nà" (tratto da *Svezia, inferno e paradiso* di Luigi Scattini), vera e propria "croce e delizia" con cui, troppe volte, viene unicamente ricordato.

Dietro la "nascita" di quello che è il jingle più riconoscibile della sua intera discografia c'è un aneddoto interessante: Umiliani amava ricordare che "Mah nà Mah nà" fu scritto quando la colonna sonora di *Svezia, inferno e paradiso* era già pronta... insomma un semplice riempitivo che non fu neanche inserito nelle edizioni italiane della sua etichetta, la Omicron. Ma gli americani si accorsero di questo piccolo (ma efficace) motivetto, lo battezzarono "Mah nà Mah nà" e decisero di inserirlo nella colonna sonora, facendo la fortuna di un brano che in seguito sarebbe diventato indispensabile accompagnamento per i varietà di Benny Hill e molti altri (ad esempio il "Muppets Show").

Il film mirava a "scaldare" il pub-



Piero Umiliani, Zeudi Araya e il regista Luigi Scattini

blico italiano (ancora troppo bacchettone), illustrando la libertà di costumi e sessuale della Svezia, e il riscontro al botteghino di questa piccola opera erotica fu notevole (l'incasso superò il miliardo!). Il buon Umiliani ne approfittò per poter affermare ancora una volta la sua versatilità di musicista in un film

di grosso successo popolare.

Brani come "Mah nà Mah nà" oppure "Lady Magnolia", sono ancora oggi richiestissimi da radio e televisioni per spot pubblicitari o sonorizzazioni, ma sono diventati anche "classici" da remixare in discoteca e nei club, a testimonianza di un'immediatezza senza eguali che, anche nel 2000, continua a portare nel mondo il nome di Piero Umiliani.

Nel 1967 il sodalizio con Scattini produce un film divertente e fuori dagli schemi erotici ed esotici a cui eravamo abituati; l'opera in questione è *Due marines e un generale*, parodia della seconda guerra mondiale ben interpretata da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, i due Marines, e da Buster Keaton nella parte del generale Von Kassler! Umiliani firma un divertente accompagnamento sonoro a metà strada tra il bandistico e il "cinegiornale di guerra", facendo la colonna sonora di grossi spunti classici (vedi Debussy) e al tempo stesso ironici, tenendo bene testa ai virtuosismi comici della coppia siciliana Franchi/Ingrassia e del "gigante" Buster Keaton.

aneddoti tra le note Ribollita, biscottini e vin santo

Gli incontri nostri (fra me e Piero, intendo) non avevano MAI per oggetto principale o motivazione i dischi, o i progetti discografici, o qualche concerto, nulla che riguardasse la musica...

Erano, questi, temi che venivano (anche se immancabilmente) "dopo"... dove "dopo" vuol dire un inizio di primo piatto di ribollita nella vecchia osteria di Firenze dietro piazza S. M. Novella (ora non c'è più), seguito - altrettanto immancabilmente - dal bollito misto con salsa verde preparata al momento. Poi, biscottini e vin santo, a chiudere.

Verso la fine del "desinare" (come lo chiamavamo noi), si cominciava a parlare di musica e di dischi... e non c'era volta che Piero non dicesse, con sincera meraviglia: "Mah !... Che vuoi che ti dica... per me hanno perso il cervello... dicono che sono dei capolavori... ma cosa vuoi che sia mettersi al piano e fare un po' di quelle cose lì..."

(Nota bene: "quelle cose lì" erano le colonne sonore di *Svezia, inferno e paradiso*, *5 bambole per la luna d'agosto*, *Smog* e così via...!!!)

E si chiacchierava fra noi dei tempi d'oro del cinema italiano, gli anni Sessanta e Settanta, quando a suonare in sala per le colonne sonore dei film i musicisti si divertivano davvero fra di loro, così che - finito il turno - restavano là, ancora un po', per suonare in sessions di improvvisazione.

Piero mi dichiarava nuovamente il suo "amore" per Antonello Vannucchi (quasi sempre solista di hammond nei suoi score), dicendomi che - se fosse stato una bella donna - davvero non gli sarebbe mancato più nulla!!!

Qualche sera, poi, al caffè delle "Giubbe Rosse", in Piazza Vittorio, ci raggiungevano Cicognini e Rustichelli, ed allora sì che si tirava fino a tardi, parlando di tutto e di tutti, e ripercorrendo - senza mai accorgersene - la storia mitica della musica e del cinema in Italia, dal dopoguerra ad oggi. E Piero chiedeva ad Alessandro: "Se non ti fossi occupato di cinema, pensa un po' quale grande musicista saresti potuto diventare, tu e la tua immensa bravura e cultura musicale..."

di Roberto Zamori - Hexacord Records

E lui: "Meglio di Orff!"

E poi Rustichelli, che diceva: "Io vengo dalla lirica, dal melodramma; il jazz come lo fai te non lo posso avere nel sangue..."

E Piero: "Vai vai, Carlo... che te, bellino, sei un genio... hai fatto cose che io neanche mi sogno... Ma che vuoi che io sappia fare?"

E io, a tutti a tre, con sommo divertimento (alle due di notte, verso il Ponte Vecchio): "Ma vi rendete conto che sembrate - nelle vostre parole - tre musicisti da osteria, invece che tre miti internazionali della musica nel mondo?"

E loro: "Questa frase ci onora!"

Piero: "Magari mi prendessero in osteria! Ribollita a vita!"

Carlo: "Ti accompagno al piano volentieri, Piero!"

Alessandro: "Metterei anche un violino, così, per tenerezza...!"

Non vado oltre. Perdonatemi la pochezza e la semplicità di questi piccoli ricordi, sicuramente non quello che si aspettavano i lettori.

Ma nella mia magica avventura nel mondo della musica cinematografica italiana, ho potuto rendermi conto che i Grandi, quelli veri intendo, sapevano essere piccoli. Ed era questa la loro vera grandezza, ineguagliabile. E la loro vicinanza dava il calore, l'umanità e la sensazione inequivocabile di essere vicini all'artista, quello autentico.

E' stato così per Piero Umiliani, il cui ricordo mi accompagnerà per sempre, mentre lo rivedo, con il suo cappottino di loden verde ed il basco, scendere le scale del suo appartamento in Piazza della Signoria a Firenze, sotto braccio i dischi che gli avevo chiesto, e che lui mi dava dicendomi: "Roberto, si vede proprio che fai il professore e che hai del tempo da perdere, per ascoltare questa roba... Tieni, te li do volentieri, tanto io... li buttavo via!"

Caro Piero, i tuoi dischi, la tua musica, stanno sempre là, quel posto nello scaffale, lo stesso nel mio cuore.



Lo stretto legame professionale e di amicizia tra Luigi Scattini e Piero Umiliani darà vita ad una serie di film, oggi ricercati da tutti i più accaniti cinefili come ultimi esempi di un erotismo ricco di "motivazioni" e notevoli ambientazioni, oltre che di musiche indovinate.

Ottimi furono i "mondo movies" come *Angeli bianchi... angeli neri* (1969) e *Questo sporco mondo meraviglioso* (1971); nel primo troviamo la partecipazione di un cast di vere stelle quali Nora Orlandi, Alessandro Alessandroni, Edda Dell'Orso e Maria De Penha Silva, oltre che musicisti come Antonello Vannucchi e Franco De Gemini. Registrato tra Roma e Rio De Janeiro (dove si aggiunse la preziosa partecipazione dell'Orchestra di Wilson Das Neves), *Angeli bianchi... angeli neri* è un tripudio di suoni e stili, dal caraibico all'ipnotico, in un mix che non appare mai sfilacciato.

Questo sporco mondo meraviglioso è, invece, un autentico capolavoro dell'easy listening e quasi un precursore del "movimento lounge" che trent'anni dopo prenderà forma in Italia come in Giappone e negli USA e del quale Umiliani farà la parte (più o meno involontaria) del più nobile tra i "fondatori".

Indimenticabile è infine la trilogia interpretata da Zeudi Araya e comprendente *La ragazza dalla pelle di luna*, *Il corpo* e *La ragazza fuori strada*, film nei quali Umiliani spazia dall'esotismo più tribale alla psichedelia-beat sperimentale di inizio anni '70.

Ultimo film del lungo sodalizio con Scattini è *Blue Nude* (interpretato da Gerardo Amato, Giacomo Rossi Stuart e un'esordiente e bravissima figlia d'arte... Monica Scattini), sorta di drammatico



Edwige Fenech in *Cinque bambole per la luna d'agosto* di Mario Bava

viaggio all'interno del sottobosco delle prime produzioni "porno". Girato negli States, *Blue Nude* è una pellicola (e una soundtrack) ricca di momenti intensi e musicalmente affascinanti.

Si sa che spesso i grandi registi amano utilizzare per lunghi periodi lo stesso compositore e, come Scattini, anche il grande Mario Bava decise che Umiliani faceva al caso suo...

Fu così che nacquero i poco riusciti *La strada per Fort Alamo* (1965), *Roy Colt e Winchester Jack* (1970) e l'ottimo *5 bambole per la luna d'agosto* (1970), thriller inquietante interpretato da William Berger ed Edwige Fenech. In quest'ultima soundtrack, troviamo ancora la presenza dei Cantori Moderni di Alessandroni, e un Umiliani in forma smagliante che regala una serie di tracce sensazionali in continuo slalom tra tensione e leggerezza.

Non mancano nella ricca filmografia di Umiliani anche alcune incursioni nei B-movies come ad esempio *Follie di notte*, sorta di

"tardo mondo sexy movie", uscito nel 1979. Diretto dall'infaticabile Aristide Massaccesi, in arte Joe D'Amato, con cui Umiliani aveva già lavorato per l'erotic *Eva Nera* (con Jack Palance, Laura Gemser e Gabriele Tinti), *Follie di notte* vede protagonista l'ambigua regina della discomusic Amanda Lear che si esibisce in alcuni classici del suo repertorio e, in perfetto stile "mondo", accompagna metaforicamente gli spettatori in bizzarri locali notturni sparsi in tutto il continente; e proprio in questi siparietti (talvolta di un imbarazzante dubbio gusto...), troviamo gli score elettronici e giocosi di Umiliani, l'unica cosa da salvare dell'intero film!

Altri due film, accomunabili alla lista delle commedie "delle professioni", sono *La soldatessa alle grandi manovre* (con un cast che va da Banfi a Vitali, da Montagnani a D'Angelo fino alla Fenech) e *La soldatessa alla visita militare* dove Umiliani, così come tanti suoi illustri colleghi (in primis Gianni Ferrio e Berto Pisano), si cimenta nel sottolineare con gusto

Album che raccoglie le sperimentazioni elettroniche di Umiliani nel periodo che va dal 1969 al 1981.

L'album va considerato tra i capolavori degli sperimentatori elettronici del periodo come Wendy Carlos (*Arancia meccanica*), Perrey & Kingsley (*Pop Corn*) e Dick Hyman (*The Minotaur*). Grandioso groove il brano "Motore a ioni" con Umiliani e Roberto Pregadio a inseguirsi entrambi all'Organo Hammond. "Gadget" con Umiliani al Moog, e con il solo accompagnamento di basso e batteria, tracce di groove e rock progressive. "Delenda Cartago" dalla colonna sonora de *Il mondo dei Romani*, con Umiliani che suona lo "shynti", eco indiane oggi tanto care a chi ascolta club music alla Talvin Singh.

In "Arabian Synthesizer" troviamo ancora lo "shynti" in passaggi arabeschi. "Caravan", il brano di Duke Ellington tra i più omaggiati dai grandi autori, qui in una splendida esecuzione con un'orchestra comprendente ben 13 fiati tra trombe, tromboni, alto e tenor sax, Roberto Pregadio al piano e Umiliani che conduce e arrangia con il Moog puntualizzazioni elettroniche inaspettate in un classico jazz. Esecuzione unica nel suo genere, con passaggi tra Exotica, Big Band e acid-jazz. Anche solo per "Caravan" si dovrebbe avere questo capolavoro. Appassionati di moog e dintorni, questo disco non può mancare nella vostra collezione!



Piero Umiliani
Musica Elettronica
Vol. I (1969-81)
Easy Tempo ET 930
15 brani - Durata: 46'



le numerose e piccanti sequenze filmiche. Ma in definitiva si tratta di lavori su cui è inutile soffermarsi ulteriormente perché nulla aggiungono alla sua opera.

Discorso differente vale per gli ultimi anni di lavoro per il cinema che vedono nascere il sodalizio Umiliani / Capitani, con un tris di commedie deliziose ovvero *Aragosta a colazione* del 1979, *Odio le bionde* del 1980 e *Bollenti spiriti* del 1981.

Proprio quest'ultimo film (interpretato da Johnny Dorelli, Gloria Guida, Lory Del Santo, Lia Tanzi e Alessandro Haber) vede una delle più riuscite composizioni del "genio fiorentino": un elegante mix di jazz, swing e waltz e dixieland ricco di fiati e maliziosi assoli di piano e organo per una soundtrack semplicemente perfetta e senza età, assolutamente da riscoprire.



Due dischi di Umiliani: *La legge dei Gangsters* (ripreso in *Ocean's Twelve*) e il tributo *Ode to Duke Ellington*

Le raccolte "*Musica Elettronica*" e "*To-day's Sound*" ci fanno scoprire il suo lato sperimentale ed elettronico, che è stato comunque un elemento pregnante anche nelle composizioni più tradizionali e popolari. Ma stavolta siamo di fronte ad un'elettronica tout-court, figlia (o meglio sorella) della

tradizione che vedeva spopolare autori come Dich Hyman, Perrey & Kingsley e Walter "Wendy" Carlos. In queste raccolte, Umiliani si lascia affascinare, come un bambino curioso, dal mondo "giocattoloso" delle "diavolerie elettroniche" (come amava chiamare i vari "moog", "theremin", "synth" ecc.),

aneddoti tra le note

La foto

Ciascuno di noi, appassionati di musica, ha nel cassetto il ricordo di un evento, la registrazione di uno spettacolo *live*, il biglietto di un concerto, una foto del proprio idolo. Il mio ricordo di Piero Umiliani è legato proprio ad una foto.

17 dicembre 2000. E' domenica mattina, sono circa le 11. Non riesco ancora a capacitarmi, ma sono a casa di Piero Umiliani insieme a Gak Sato, dj e produttore di Right Tempo/Temposphere a Roma per supervisionare le registrazioni del nostro album. La sera Gak sarebbe stato ospite da me ed il giorno seguente avrei dovuto accompagnarlo dal Maestro, perché, come al solito, il suo organo elettrico era da resettare e il Maestro si fidava solo di Gak. Pensavo di accompagnarlo fino sotto al portone e di andare via in macchina, ma Gak mi chiede di aspettare Rocco Pandiani (Managing Director di Right Tempo). Così mi invita a salire da Umiliani. Il Maestro ci accoglie nel suo appartamento, che scopro poi essere il suo "rifugio", perché la sua famiglia abita in un altro piano dello stesso palazzo.

Ci riceve con un gran sorriso facendoci ascoltare la registrazione di un concerto con una radio-lettore CD portatile. E' uno dei suoi recenti *live*, con la voce di Elena Paoletti che lo accompagna in trio. E' in vena di scherzi, da buon toscano, e prepara la traccia per l'arrivo di Rocco: vuol fargli credere che ha una registrazione inedita di una cantante che lui non ha mai sentito!

Nel centro della stanza troneggia il piano, ma intorno c'è il suo organo che lo accompagna nei *live* e altre tastiere e rack. Gak è già al lavoro e armeggia attorno all'organo in rispettoso silenzio. Il Maestro è incuriosito dalla mia impacciata presenza. Rompe il ghiaccio. Ricorda la serata in cui noi *Transistors* chiudemmo il suo spettacolo al 24° Roma Jazz Festival... Allora gli dico che quella non è stata la prima volta che ci siamo visti ma che ho a casa una serie di foto che avevo scattato per me al suo concerto al Brancaleone (maggio 2000) durante un suo concerto.

Avete presente un bambino? Avevo davanti a me un uomo, che potrei definire affettuosamente un simpatico nonno, con uno spirito innato e fanciullesco come il mio. Voleva a tutti i costi quelle foto, perché era lui stesso un collezionista delle sue "cose", dei suoi "giocattoli", dei suoi "ricordi". Ci scambiammo i recapiti. Non mi sembrava vero, avrei avuto una nuova occasione per rivederlo.

di Maurizio "ErMan" Mansueti – The Transistors

Dicembre 2000. Qualche settimana dopo. Rocco mi chiama da Milano. "Chiama Piero per favore. Dice che hai delle foto da dargli...". Si era ricordato! Lo chiamo. "Buon giorno Maestro...". "Dammi del tu Maurizio...". "Sì... Maestro... Le foto devo ancora svilupparle". "Maurizio, ci sentiamo dopo le feste, va bene?"

Gennaio 2001. Di ritorno a casa in macchina. Jole, la mia compagna, mi chiama al cellulare. "Non ti immagini neanche con chi ero al telefono!". Era Umiliani, di nuovo. Fermi la macchina per gustarmi le parole di Jole. Non mi aveva trovato, si era intrattenuto con mia moglie al telefono, e prendendola un po' in giro per il mio poco tempo libero, curiosava chiedendo a lei della mia musica, di me e di lei.

A casa, lo richiamo. E' incuriosito dal fatto che uso il computer e il theremin. Stento a credere a quella conversazione. Mi dice che negli anni '70 si era fatto costruire una "diavoleria elettronica" da un ingegnere del suono in Inghilterra e che si era divertito ad usare quei suoni spaziali in diverse sue composizioni. "Ma tu dove abiti?". "Monteverde". "Bene, posso prendere un taxi!" Lo informo che spesso ci vediamo da me, con Luke e Ari e registriamo provini nel nostro Lab. In realtà la mia mente era già andata oltre, sognavo di avere il Maestro come ospite nel nostro disco.

Febbraio 2001. Vengo a sapere da Rocco e Gak della morte di Piero Umiliani. La famiglia Umiliani ha voluto celebrare tutto in rigoroso riserbo. Sono stordito. Rocco e Gak, molto vicini alla famiglia, hanno rispettato il silenzio. Sento in loro tutto il peso di due persone che hanno contribuito alla rinascita di Umiliani, alla sua rinnovata carica vitale con cui ha girato l'Italia negli ultimi dieci anni. La notizia fa il giro via Internet anche presso gli amici di LuxuriaMusic a Los Angeles che spesso passano le musiche di Umiliani.

Marzo 2001. E' domenica mattina, accompagno Gak Sato a casa Umiliani. A pranzo è invitato dalla famiglia Umiliani, dove lo attende Rocco Pandiani. Sotto al portone. Scendiamo dalla macchina. Rocco nota che indosso la stessa divisa utilizzata per il 24° Roma Jazz Festival. "Dove vai in giro con i vestiti di scena?" "Abbiamo fatto delle foto per l'album! A proposito, queste sono per la famiglia Umiliani. Daglietele te."

Rocco scarta l'involucro, guarda le foto e con affetto commenta "Il grande Piero...".



non disdegnando gli strumenti classici come l'amato organo hammond e il fender rhodes, calati sempre in una dimensione "stellare" che fa di queste incisioni due autentiche gemme nella sua discografia. In particolare l'album "*Musica Elettronica*" fu definito (alla sua uscita nel 2000) il Manifesto della "SABPM", ovvero la "Space Age Bachelor Pad Music", genere coniato dal musicologo americano Byron Werner.

Con "*Ode to Duke Ellington*" (anch'esso uscito nel 2000), ascoltiamo l'ennesima, straordinaria conferma dell'amore del Maestro per il "suo" Maestro; queste raccolte, uscite tutte per l'etichetta discografica Right Tempo di Milano, hanno contribuito a far conoscere integralmente "l'Umiliani-pensiero", soprattutto a chi conosceva solo il lato "filmico" del compositore toscano.

Proprio il rapporto di stretta amicizia con Rocco Pandiani (label manager di Right Tempo) ha fatto sì che Umiliani calcasse nuovamente i palcoscenici italiani tra la seconda metà degli anni '90 fino a pochi mesi prima della sua scomparsa avvenuta nel febbraio del 2001. Un vero e proprio evento che i giornali "di settore" non mancarono, giustamente, di pubblicizzare.

Con l'aiuto del dj-produttore Gak Sato, il Maestro rimise mano al suo repertorio, cercando di mantenere inalterate le partiture originali, segno di un grosso rispetto per ciò che di bello egli stesso aveva compostotanti anni prima e che ora



Piero Umiliani e il suo complesso durante un concerto nel 2000

si trovava a far "conoscere" ai tanti "neo-loungiofili" d'Italia.

Che si trovasse in un Teatro o in un Centro Sociale, Umiliani reggeva lo show con l'esperienza di un veterano e la freschezza di un ventenne e, proprio per questo, i suoi spettacoli erano sempre abbinati a dj-set di grandi artisti internazionali (Brother Cleve, Gak Sato) o gruppi emergenti dell'area lounge come i "nostri" Transistors o i Balanco, quasi a voler testimoniare una "tradizione" che con gli anni non era andata persa, anzi...

E proprio i più giovani affollavano maggiormente i suoi spettacoli, scoprendo per la prima volta la classe e il genio del Maestro, esattamente come accaduto per artisti come Compay Segundo o il nostro Nicola Arigliano.

Nei suoi spettacoli, Umiliani

riproponeva il meglio del suo repertorio in trio tastiere-tromba-batteria più voce femminile (Piero Umiliani, Aldo Bassi, Gegè Munari, Elena Paoletti) dialogando amabilmente con il pubblico a cui regalava aneddoti sulla sua carriera con la sua verve tutta toscana.

Un esempio per tutti.

Maggio 2000, Roma, CS II Brancaleone (quella sera, c'erano addirittura le sedie sotto al palco... impensabile prima di allora in un Centro Sociale!).

Parlando di uno dei suoi brani presente in "*Ode to Duke Ellington*" e chiaramente "ispirato" al grande jazzista di Washington, Umiliani sentenziò con il suo immancabile humor: "Vedete, basta cambiare una nota sul pentagramma, e la SIAE non potrà dirvi nulla!".

Siete "ganzi"

Il 25 ottobre del 2000 i *Transistors* si esibivano per la prima volta dal vivo per presentare il singolo "Mission on Venus".

La data per me aveva un sapore magico dato che sono nato proprio quello stesso giorno!

L'occasione fu il prestigioso "Rome Jazz Festival" che si svolgeva al "Classico" di Roma, un luogo storico della musica e quindi, giustamente, ci sentivamo "piccoli piccoli".

Ancor più piccoli ci sentimmo al momento in cui la nostra casa discografica ci annunciò che saremmo saliti sul palco subito dopo l'esibizione di Piero Umiliani!

Malgrado le nostre paure ci preparammo bene e, dopo aver gustato lo spettacolo del grande Maestro, aspettammo qualche minuto per il "cambio palco" e sinceramente, dentro di me, speravo che in quei momenti di pausa Piero tornasse di corsa a casa... così non avremmo avuto il "peso" di un eventuale giudizio negativo del Maestro nei confronti della nostra performance!

Tocca finalmente a noi. Saliamo sul palco tra gli applausi del pubblico e mi accomodo al Fender Rhodes; la prima cosa che faccio è dare un'occhiata agli spettatori delle prime file e subito rimango colpito dalla presenza del celebre dj parigino Kid Loco, materializzatosi da chissà dove, in prima fila con un

di Luca "Luke" Cirillo – The Transistors

drink in mano (in seguito avremmo collaborato con lui per il remix proprio di "Mission on Venus"); accanto a lui scorgo un uomo maturo, seduto su una sedia con posa da gangster (quindi con lo schienale della sedia rivolto verso il busto), con tanto di coppola in testa e sguardo severo... è Piero Umiliani... e non era andato via per fortuna! (O purtroppo?).

Iniziamo il nostro mini show e il mio sguardo andava sempre verso Piero, suonando a memoria le difficili parti di piano jazz previste per il "solo" finale del brano.

Umiliani è sempre in prima fila e sempre serissimo... ci scruta in ogni "passaggio", guarda attentamente i movimenti di ErMan con il suo theremin, annuisce ai vocalizzi di Ari e fissa di continuo le mie peripezie sui tasti del piano...

Finita la nostra esibizione cerco di scappare e invece me lo trovo di fronte... terrore!

Umiliani mi si avvicina dicendomi: "E' tua l'idea di inserire il Fender Rhodes su una base così elettronica?" lo, tremante, abbozzo timido: "Sì".

E il Maestro sorridendo (finalmente!) mi saluta calorosamente con un: "Bravissimo! Siete ganzi! Continuate così, mi raccomando!".

E si allontana nel buio del locale con moglie e figlie. Fu l'ultima volta che vidi Piero Umiliani.



Ladyhawke

Andrew Powell visiona la partitura di *Ladyhawke* in una foto d'epoca

Intervista a Andrew Powell

di Giuliano Tomassacci

A vent'anni dall'uscita di *Ladyhawke*, Andrew Powell ricorda l'esperienza di scoring per il fantasy con Rutger Hauer e Michelle Pfeiffer diretto da Richard Donner. Tra soddisfazioni lavorative e incomprensioni della critica per una partitura discussa.

Powell, a che punto della lavorazione di *Ladyhawke* fu contattato per scriverne il commento musicale? Ebbe modo di visitare le location italiane?

Fui chiamato per la prima volta quando Dick [Richard – NdR] Donner era già tornato a Los Angeles per iniziare il montaggio; quindi non visitai nessuna location del film.

Donner ha dichiarato di aver pensato alla musica degli Alan Parsons Project già durante la pre-produzione del film: questo ha portato a specifiche richieste riguardanti i suoi precedenti lavori orchestrali per il gruppo (come il brano "Fall of the House of Usher", dal primo album della formazione)?

Dick non mi chiese mai di copiare dai precedenti album degli Alan Parsons Project. Discutemmo quali brani dovessero essere scritti per il gruppo e quali per l'orchestra, ma in nessun momento consigliò di

rifarci allo stile di qualche vecchio pezzo in particolare.

Si trattò di una felice collaborazione?

Molto piacevole e rallegrante: Dick è davvero divertente, un uomo quasi sopra le righe dotato di un contagioso entusiasmo per tutto quello che fa – lo *scoring* e il doppiaggio (nel quale fui coinvolto) furono un vero spasso. Legammo benissimo durante la lavorazione – e infatti andiamo ancora molto d'accordo!

Oltre all'appassionata regia di Donner, all'eccezionale fotografia di Vittorio Storaro e al fondamentale apporto dei protagonisti Hauer, Pfeiffer e Broderick, ci fu una particolare ragione d'ispirazione che la spronò definitivamente alla composizione?

La prima parte di film che Donner mi mostrò quando lo raggiunsi a Los Angeles per discutere le musiche fu il secondo rullo – dove i

cavalieri escono dal castello mentre Philippe è nel fiume – e rimasi immediatamente impressionato dalla bellezza delle immagini. Storaro è un maestro! Come detto, poi, c'erano delle grandi interpretazioni: apprezzai anche Leo McKern nel ruolo del monaco eccentrico; il fatto che si trattasse di una buona storia mi aiutò ulteriormente.

Vista la particolare natura delle musiche – orchestra mista ad un organico rock – le furono richieste dei *mock-up* preparatori?

No: suonai alcuni estratti al pianoforte per Dick nello studio di Abbey Road. Dimostrò grande fiducia permettendomi di proseguire con la composizione.

Nonostante le sue precedenti esperienze cinematografiche – come "ghost writer" e orchestratore – *Ladyhawke* rappresentò la sua prima esperienza autonoma nel campo, alla quale si dedicò totalmente anche provvedendo



alle orchestrazioni e alla direzione. Questa situazione creò problemi di tempo e di pressione lavorativa?

In fase di *scoring* ci furono certo momenti di pressione – come accade spesso del resto! – ma ho sempre considerato l'orchestrazione come parte integrante della composizione: non posso immaginare di avere tra le mani un brano che ho composto orchestrato da qualcun altro. Preferisco anche dirigere personalmente ciò che scrivo, quando possibile. In tutti i casi, ci furono problemi di tempo: avevo sei settimane per scrivere ed orchestrare circa 75 minuti di musica.

La partitura presenta una robusta, eccezionale architettura tematica. Ricorda quale fu lo sviluppo dei temi dalla prima visione del film alla stesura finale dello score? Ci fu del materiale che finì per venire scartato dal montaggio definitivo?

Grazie per il complimento! Se ben ricordo, il tema di Isabeau fu il primo ad essere scritto, seguito dagli accordi degli archi per i titoli di testa (la musica del sole e della luna), poi il tema degli amanti (che apre i titoli di coda) – la musica per Philippe e il materiale "rock" vennero in seguito. Mi piace sempre aver pronti i temi principali prima di iniziare a lavorare sui brani individuali.

Durante le sessioni di registrazione Dick rifiutò un solo brano dei 52 scritti (poiché pensava che la scena funzionasse meglio senza musica – e io fui d'accordo). Non credo ci fosse molto altro che non compare nel film definitivo, a parte la versione originale dell'inseguimento sulla torretta, che però figura nel CD. Ci furono poi un paio di pezzi che riscrisi dopo il montaggio finale, perché i tempi di alcune scene erano cambiati. Inoltre alcune sequenze furono completamente rimosse.

Lo score mostra una notevole personalità stilistica. Ci furono comunque dei compositori cinematografici che la influenzarono durante la scrittura?

Ovviamente ogni compositore è influenzato in qualche modo dalla musica che ascolta, ed io ho sempre amato le musiche di Korngold, di Bernard Herrmann e diverse cose di Jerry Goldsmith, ma non potrei dire con certezza se ci furono delle influenze dirette. Mahler, Richard Strauss e Stravinsky hanno



Rutger Hauer e Michelle Pfeiffer, protagonisti di *Ladyhawke*

forse inciso più direttamente sulla musica orchestrale.

Quale parte del film le ha creato maggiori difficoltà nello scoring?

Probabilmente le due scene nel bosco, con Pitou e Cezar. In parte perché l'orchestrazione mi prese molto tempo: il segmento prevede infatti 24 o 26 parti individuali per violino.

In queste due scene, Lei ha scurito la scrittura prettamente melodica facendo spazio ad uno scenario dissonante ed atonale: una digressione nell'avanguardia orchestrale che ebbe modo di studiare con Stockhausen e Boulez?

Sì, assolutamente. Alcune influenze di questa porzione di film arrivano anche da Ligeti, un altro avanguardista con il quale ho avuto modo di studiare.

Durante le sessioni, la particolarità d'esecuzione della partitura causò dei problemi all'orchestra e ai membri del gruppo (più prove, difficoltà nella sincronizzazione con i click) ?

Non direi: sia la Philharmonia Orchestra che gli Alan Parsons erano abituati a lavorare con i click. Inoltre, i due organici furono registrati sempre separatamente.

A ridosso dell'uscita del film, la Sua musica fu oggetto di varie critiche, molte delle quali riguardanti l'uso anacronistico del rock in un racconto medievale. Ma il tempo rende giustizia e oggi è abbastanza chiaro quanto il film

tragga beneficio dalla musica. Qualche considerazione?

Ricordo di aver sentito subito queste critiche. Stavo rilasciando un'intervista a Los Angeles per l'Hollywood Reporter, o Variety, e fui costretto a chiedere all'intervistatore come fosse possibile per un compositore far saltare il pubblico sulle poltrone usando due flauti e un liuto. Penso che il termine "anacronistico" sia inadatto in questo caso visto che chi critica lo score in questo modo lascia intendere che avrei dovuto scrivere in stile korngoldiano – il che sarebbe comunque risultato fuori contesto di qualche secolo. Solo meno del 15% della partitura si avvale del gruppo rock, mentre il resto è puramente orchestrale e corale (scrissi qualcosa come 15 minuti di canto Gregoriano per coro maschile) oltretutto, in alcune scene, arrangiato proprio per flauti e liuto.

Dopo *Ladyhawke*, *Rocket Gibraltar* (1988) e qualche sporadico lavoro televisivo, Lei è scomparso dalla scena della musica da film negli anni Novanta, nonostante le musiche per il film di Donner siano ancora vividamente ricordate e apprezzate. Il suo nome figura nella prestigiosa *Gramophone Film Music Good CD Guide*, anche se corredato di un'unica recensione, quella di *Ladyhawke* per l'appunto. Quali ragioni hanno contribuito a questa sua lunga assenza?

Sono stato contattato diverse volte per musicare altri film, sia a Los Angeles che a Londra, ma ogni volta mentre ero già impegnato in altre cose – un CD degli Alan

Parsons o di Al Stewart, le registrazioni con la Berlin Philharmonic o durante la stesura di un concerto per la commissione dell'Arts Council. Negli anni passati mi sono concentrato maggiormente sulla musica "da concerto" lavorando anche con nuovi e stimolanti gruppi belga come i Laïs e gli Yevgueni. Ho sempre evitato insomma di chiudermi in una sola area musicale sia come compositore e arrangiatore che come direttore d'orchestra e strumentista.

Cosa ne pensa dell'attuale situazione della musica da film e del predominante abbandono della melodia in favore del ritmo e del colore timbrico?

Non ho nulla da ridire sui compositori che usano le recenti tecnologie – io stesso lavoravo sull'elettronica "live" con Stockhausen già negli anni '60 – ma penso che l'allontanamento della melodia dalla musica da film lasci un vuoto che nessun uso intelligente della tecnologia può riempire – ma forse questo è in qualche modo il risultato dell'abbandono delle storie in favore degli effetti speciali?



Andrew Powell

Comunque, per ogni grande momento romantico ci sarà sempre una canzone come "Titanic"; sembra che il pubblico sia attratto molto più da questo che da qualsiasi effetto speciale o musicale.

Concludendo con *Ladyhawke*, nel ventesimo anniversario del film qual è il suo ricordo dell'intera esperienza e il suo personale giudizio della pellicola?

Lavorare con Donner e con Stuart Baird (il montatore) è stata veramente una grande esperienza, da loro ho imparato molto. In precedenza avevo scritto solo brani "occasional" per alcune colonne sonore del mio amico Stanley Myers (come *Janice*, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* e *Caravan to Vaccares*): è stato un grande compositore da cui ho imparato molto su come strutturare e misurare uno score.

Come ho già detto, Dick ha l'abilità di rendere divertente il lavoro più duro: il mio ricordo è quello di un'esperienza di grande allegria! Penso ancora che *Ladyhawke* sia un film molto buono, con grandiose interpretazioni, ben diretto e splendidamente fotografato: e in più, è anche una bella storia.

Che ne dici di un sequel, Dick?

Si ringrazia lo staff del sito AlanParsonsMusic.com, Debby van den Berg della MCPS-PRS Alliance e naturalmente Andrew Powell, per la disponibilità e la cortesia.



Andrew Powell *Ladyhawke* (id - 1985)

GNP Crescendo Records GNPD 8042
23 brani - Durata: 70'00"



Come l'eclissi che nel finale del film libera Navarre ed Isabeau da un'opprimente maledizione, anche la colonna sonora di *Ladyhawke* rappresenta un evento anomalo e straordinario. Non tanto per aver favorito la prima esperienza autonoma nella musica da film del compositore inglese Andrew Powell, quanto per l'impatto clamoroso prodotto dallo score sull'ambiente cine-musicale d'inizio anni '80. Se la decisa coabitazione di idiomi rock e tradizionali scritture sinfoniche scandalizzò i puristi, tanto più una tale miscela offerta a commento di una fiaba medievale infuriò la critica, nonostante la riuscita interazione dei due linguaggi operata dal compositore – già membro aggiunto degli Alan Parsons Project. A ridimensionare la situazione ha provveduto nel 1995 la specializzata GNP Crescendo con una presentazione estesa dello score. Lungi dall'accomo-

darsi sul facile richiamo delle adrenaliniche soluzioni rockeggianti (principale difetto del primo LP Atlantic), la nuova pubblicazione chiarifica come Powell abbia sensibilmente provveduto agli ulteriori bisogni filmici, sfruttando a fondo la London Philharmonic Orchestra, l'affezionata formazione parsoniana e un'esperienza elettronico-sintetica esclusiva, maturata a fronte di un apprendistato stockhauseniano.

Il celebre "Main Title" sintetizza la nutrita partitura. Ad aprire è una morbida successione accordale d'archi che subito astrae la pellicola in una dimensione mistica ed ancestrale, permeandola di un'infallibile atmosfera trasognante, responsabile, insieme al successivo arpeggio variato, di avvolgenti suggestioni congeniali al continuo alternarsi di luce e tenebra. Rispettivamente riconducibili al limitante vincolo tra sole e luna e alla maledizione del vescovo sui due amanti, le due figure si uniranno infatti ad oscillazioni elettroniche ("Navarre Returns To Aquila") e malleabili divagazioni del sintetizzatore ("Pitou's Woods") nel concretizzare l'onirismo di "Navarre and Isabeau's Dual Transformation", in perfetto equilibrio con l'orchestra. Ma il miglior esempio di calibrazione sinfonico-rock è senza dubbio da rintracciare nelle pagine d'azione, sviluppate attorno al cardinale refrain per tastiera che sintetizza con cavalleresco impeto lo spirito del film, servendo inoltre da duttile *leitmotiv* per Navarre – una fanfara korngoldiniana spiegata sulla propulsiva sezione ritmica

di batteria e basso slappato. L'elaborata orchestrazione di Powell arriverà ad impegnativi sviluppi del tema soprattutto in estratti come "Navarre's Ambush" o, particolarmente, nell'infiammata conclusione di "Tavern Fight" (rappresentativa degli incontenibili tecnicismi dei legni e dei virtuosismi violinistici).

Rassegnati i brani di spiccata ritmicità, i titoli risolvono in una folgorante anticipazione del tema svolto per Isabeau (veramente tra i più bei temi d'amore mai ascoltati) successivamente esteso al grande romanticismo ("Philippe describes Isabeau", "She Was Sad At First") e infine rielaborato nel pieno orchestrale degli "End Titles" per incorniciare il ricongiungimento dei due amanti.

Non tutto il carattere musicale dell'opera è certo raccolto nel brano iniziale. Ma anche nelle digressioni atonali e puntillistiche ("Cezar's Woods"), nelle vignettature orchestrali per il monaco Imperius ("Turret Chase/The Fall") e nell'estremo ricorso alla musica concreta di "Marquet's Death" è possibile riscontrare una cifra comune in grado di promuovere lo score ad elemento fondamentale e definente del testo filmico – che proprio nella forma musicale acquista ragion d'essere e specificità: un fantasy che nei suoi continui rimandi al magico e al soprannaturale non ambisce in nessun modo a coerenze storio-grafiche, ma solo alla più pura sospensione dell'incredulità.

Ne deriva un ascolto ancora unico e travolgente. GT



Voci dal silenzio



Foto Francesco Prandoni

Dichiarazione rilasciata dal M° Ennio Morricone durante l'incontro del 16/01/05 presso la Fnac di Milano per la promozione del CD *Voci dal silenzio*, registrata e redatta da Massimo Privitera.

Devo dire, in generale, che la musica ha la qualità e la struttura fondamentale di essere compresa da tutti, però c'è anche da sottolineare che ognuno la può, e questa è la sua sfortuna o fortuna, interpretare come vuole. Il brano "Voci dal silenzio" limita moltissimo la possibilità d'interpretazione dell'ascoltatore, perché nella struttura della sua composizione ci sono dei fatti e degli avvenimenti che non lasciano spazio ad un giudizio diversificato. Possiamo dire che ascoltando certe musiche una persona può provare un sentimento di allegria e un'altra di tristezza, in questo pezzo non vi è possibilità di scelta. Alcune esperienze musicali, anche pericolose, che ho introdotto in questa partitura non lasciano equivoci, e quindi, anche se ora ritengo questa composizione positiva, la stessa mi ha portato, durante la sua realizzazione, ad avere parecchi dubbi. Prima dell'esecuzione ufficiale di Riccardo Muti di "Voci dal silenzio" sono venuto qui a Milano per le prove di questa cantata e

a poco a poco ho sciolto le mie preoccupazioni, nate dall'inserimento e contaminazione nel brano di voci vere, selezionate tra le più di ottanta presenti nella discoteca nazionale: "voci dal silenzio" di tutto il mondo, ricavate dalle registrazioni dei popoli del nostro paese, del Nord e del Sud dell'Africa, degli indiani d'America, dagli accadimenti tragici del Giappone, della Cina, dell'India nel nostro passato e presente. Quasi tutte le popolazioni del mondo sono rappresentate. Sono voci inserite in brevi frammenti dentro una musica che in genere non potrebbe contenerle. E' il primo caso, mi sono reso conto, chiedendo a tanti altri amici, colleghi e musicologi, dove in una musica, che ha un suo discorso portato avanti con molta disinvoltura, chiarezza e semplicità, viene inserito qualcosa che è al di fuori della poetica musicale. Era questo che mi preoccupava maggiormente, non tralasciando un altro fattore: verso la metà di questa tragedia sonora, perché è di questo che si tratta, dove certe voci ritornano

cantando gioiosamente, ma che appaiono quasi come grida terribili, c'è un altro inserimento, pure arbitrario, che è costituito da un frammento di un "Kyrie" di Perotinus da Notre Dame che rende ancora più chiaro il concetto di tragedia, se ancora qualcuno avesse qualche dubbio. Infine, c'è un'altra citazione verso la fine del brano che ricorda un'altra strage, quella storica del 1750 nella quale i portoghesi e gli spagnoli ammazzarono gli indios del Centro America, di un film che tutti, mi auguro, hanno visto, *The Mission*: il tema "Miserere". Questi tre inserimenti che sembravano preoccuparmi moltissimo, all'ascolto finale mi sono parsi, già a Milano con Muti, poi a Verona nella mia prima ed unica esecuzione, molto soddisfacenti. Posso dire che è una delle mie composizioni più importanti, per i rischi che mi sono preso e che credo di aver superato, e anche perché ci sono state delle lettere di consensi e approvazione che mi hanno consolato moltissimo dopo le sue svariate esecuzioni.

Senza soffermarci sulla bellissima esperienza del concerto svoltosi all'Arena di Verona lo scorso 11 settembre, di cui questo album è l'ottima registrazione live (potete leggerne un'esauriente reportage nella pagina degli extra del n° 9 all'interno del nostro sito ufficiale), la cosa fondamentale da dire è che questa raccolta di Ennio Morricone si differenzia da quella di *Arena Concerto* (recensita sul n° 4), per il brano che le dà il titolo, "Voci dal silenzio", ma non solo. I due CD sono suddivisi in quattro capitoli-suite, *Voci dal silenzio - Concerto contro tutte le stragi della storia dell'umanità*, *The Mission*, *Modernità del mito nel Cinema di Sergio Leone* sul primo CD, *Fogli sparsi* (brani eseguiti per la prima volta in concerto) e 5 bonus tracks (di cui 4 non live) sul secondo. "Voci dal silenzio" (motivo predominante dell'acquisto del CD), è un incandescente effluvio di atonali armonie della durata di 28'16", cupo, dissonante, rarefatto, con un requiem corale finale da pelle d'oca e una voce che recita la poesia di Richard Rive *Dove termina l'arcobaleno*, eseguito per la prima e unica volta dal

Maestro romano sul podio dell'eccellente orchestra Roma Sinfonietta, con il supporto fondamentale del Coro Lirico Sinfonico Romano diretto da Stefano Cucci. Seguendo una sorta di sottile *fil rouge* emozionale, si insinua tra le note il celebre capolavoro *The Mission* ("Gabriel's Oboe", "The Mission" e "In Heart as in Heaven") per una degna chiusura dalodie e applausi senza fine. La bacchetta morriconiana prosegue nel dirigere i mitici temi leoniani, già eseguiti in *Arena Concerto*, con la sola differenza di "Cockey's Song" da *C'era una volta in America* (prima esecuzione live assoluta del brano) con un Ulrich Herkenhoff al flauto di pan da brivido. *Fogli sparsi* è una carrellata musicale di elevata qualità artistica che dimostra, se ancora ce ne fosse bisogno, quanto sia grande il genio compositivo di Morricone (si ascoltino con attenzione *H2S*, *Il clan dei siciliani*, *Queimada*). La raccolta ha il suo trionfale *the end* con l'inno corale a Sacco e Vanzetti "Here's to You" (indimenticabile la versione cantata da Joan Baez): un bis con i controfocchi!

MP



Ennio Morricone *Voci dal silenzio* (2004)

Decò/Self DE 0401 CD

CD 1: 10 brani - Durata: 55'31"

CD 2: 12 brani - Durata: 42'42"

22 brani - Durata totale: 98'13"





Franco Piersanti e la sua Umbra
in un originale autoscatto

Il suono libero

Conversazione con Franco Piersanti

di Susanna Buffa & Chiara Comerci

La professione di musicista per film iniziata, com'è stato anche per altri, in maniera casuale grazie al fortuito incontro con Nanni Moretti, al sostegno di Nino Rota nei primi anni, all'iniziale interesse per il sinfonismo dei grandi compositori americani per il cinema. Poi le prime turnazioni come contrabbassista di sala con sul podio Morricone, Miklòs Rozsa, Jerry Goldsmith: un crescendo di esperienze che ha portato alla prolifica attività degli ultimi anni. Un modo di vivere ed apportare senso e contenuti al film intimo e poco allineato, un punto di vista sul cinema correttamente critico e lucido, mai passivo, naturalmente incline ad un apporto personale.

Che tipo di formazione aveva il venticinquenne Franco Piersanti prima dell'incontro con Nino Rota?

Ero uno studente del Conservatorio già diplomato in contrabbasso e studiavo composizione. La formazione era quella accademica; avevo suonato per molto tempo sia nell'orchestra sinfonica della Rai che in un gruppo di musica da camera, *I solisti aquilani*. L'idea era quella di fare il compositore.

Quindi non aveva concluso gli studi di composizione...

No, tant'è vero che l'incontro con Rota avvenne proprio con un esame di composizione che io andai a fare a Bari, dove lui era direttore (del Conservatorio, n.d.r.). Credo fosse il '71; l'esame andò così bene che Rota, bontà sua, si ricordò, non so come, di quell'incontro e nel 1975 fece sapere al mio insegnante di composizione che era un suo amico, Renzi, direttore della Cappella Giulia in

Vaticano, che voleva incontrarmi. Io ci ho ripensato tanto, non ho mai capito perché mi ha chiamato. Per un ragazzo di quell'età era un bel regalo. Forse aveva bisogno di me, ma credo ci sia sempre stato qualcosa'altro dietro... è una storia strana. Frequentandolo per quasi due anni ho avuto modo di conoscerlo abbastanza bene. Lo ha sempre accompagnato qualcosa di magico, Rota vi era costantemente immerso. Era un appassionato di alchimia, di magia bianca, aveva anche una collezione notevole di testi antichi che ora sono all'accademia dei Lincei. È stato certamente un incontro forte, anche se non c'era il rapporto tra maestro e allievo; è stata la prima persona con cui ho parlato di lavoro. Quando mi capitò nel '76 di scrivere le musiche per il film di Moretti (*Io sono un autarchico*, n.d.r.), non conoscendo ancora nulla del mestiere, feci vedere a lui per primo ciò che avevo scritto. Adesso, ripensandoci, trovo fosse-

ro composizioni assolutamente indifendibili o comunque lontane da qualsiasi cliché possibile; era anche un lavoro incosciente, rischioso, scrivere delle cose senza seguire alcun modello. Da parte sua non ci fu però alcun giudizio che potesse paralizzarmi. L'incontro ha la sua importanza perché certamente è stato unico, mi ha arricchito per le cose che ho avuto la fortuna di vedere, di ascoltare. Un insegnamento reale, diretto non c'è stato, né ce ne fu l'atteggiamento, però non posso fare a meno di pensare a quanto familiare sia la sua figura alla mia idea di musica, al mio desiderio di comunicare, di trovare una ragione in quello che faccio, senza aver paura dei giudizi. Questo perché Rota ne ha subito, lavorando e operando anche nella musica da concerto in anni in cui la musica contemporanea si chiamava "moderna"; un compositore come lui era un personaggio incomprensibile, anche anacronistico.



Era davvero un grande musicista ed andare dritto per quella strada, senza aver paura di contaminare ciò in cui credeva, era quello che spesso avevo provato anch'io.

Quindi Rota la lasciava molto libero di trovare la sua strada.

Il lavoro era lavoro, c'erano dei compiti da svolgere, bisognava guardare delle pagine di strumentazione per metterle a posto, c'erano delle direttive, io non avevo una totale libertà. E comunque Rota è stato così delicato, se qualche cambiamento c'è mai stato, da non farmelo notare: questo è ciò che ho sospettato perché andava sempre tutto così bene...

Per quanto riguarda il suo debutto con le musiche per il film di Nanni Moretti, come si misurò con il suo primo lavoro?

Sicuramente in quegli anni desideravo scrivere musica, ma lo facevo senza poterla eseguire se non durante i saggi del conservatorio, che costituivano l'unica occasione in cui si poteva ascoltare quel che si era composto. Quindi avevo un'idea un po' distante dalla realtà della musica: ancora conservo delle partiture che mi sembrano piene di coraggio, cose grosse, con l'orchestra, per eseguirle in un saggio di composizione. Quando ho incontrato Nanni, casualmente, per *Io sono un autarchico*, la mia è stata una partecipazione minima. Abbiamo usato praticamente tutta *L'Histoire du Soldat* di Stravinskij e io ho scritto solo due pezzetti – francamente, ripensandoci, mi viene la pelle d'oca - registrati anche male... e devo dire che non ho capito nulla del montaggio. Non siamo neanche passati attraverso qualcosa che si potesse definire "professionale". Tutto questo non ha fatto altro che confondermi dal punto di vista dei processi e della lavorazione. Poi, per il primo, vero film, *Ecce bombo*, Moretti ha avuto una produzione tradizionale con delle regole ed un editore musicale; anche lì, però, mi sono trovato proiettato in qualcosa che non conoscevo, che potevo controllare solo fino al momento della registrazione e che poi dovevo lasciare tutto nelle mani del montatore.

Quindi non ha partecipato alle fasi del montaggio, del missaggio?

Sì, io sono stato lì ma ero impreparato, lo ammettevo senza timore, forse avrò chiesto addirittura a Rota



Laura Morante e Nanni Moretti in *Bianca*

“ma che succede lì?”. La capacità di lavorare in queste situazioni è una cosa che si acquisisce col tempo.

Anche Moretti, forse, non aveva le idee chiarissime...

Beh, anche lui era preoccupato per quelli che erano i suoi compiti.

C'erano richieste di sincroni?

Sì, qualcosa del genere dev'essere successo, ma sicuramente sono state risolte: io non ho più rivisto quel film. Quando è stato realizzato il DVD, hanno cercato la colonna sonora che io stesso non avevo più, era andata persa: sono stati trovati soltanto dei nastri con musiche di servizio, neanche quelle principali, un peccato! Rivedendo il film sicuramente si capirebbe qualcosa di più di quel lavoro.

Durante questi inizi di carriera, Lei dava un'importanza diversa alla musica applicata rispetto a quella concepita per essere suonata, oppure avevano uguale importanza?

È una costante che ho sempre avuto, quella di pensare che la musica per il film dovesse stare in piedi da sola. Che poi si lavori per farla entrare in quel tempo è un'altra cosa, ma la stessa energia, lo stesso senso li trovo sia lì che nella musica fuori dal cinema.

Quindi c'è l'intenzione di realizzare qualcosa che sia fruibile anche al di fuori del film?

Assolutamente sì, ma senza prefiggersi quest'obiettivo in modo cosciente; soprattutto all'inizio della carriera mi si chiedeva una musica che doveva essere “leggera”, quindi ritmica, nella quale io non mi sono mai ritrovato pur scrivendola, ed era

strano poi il risultato: sentire delle musiche che erano accademiche, però dovevano avere questo sapore un po' più “basso”. Dal punto di vista musicale erano inconsistenti e ciò dava importanza all'ispirazione e alla qualità, anche nei pezzi più brevi. Da un certo momento in poi mi sono preso la responsabilità di dire di no a quelle richieste.

Dei successivi film con Moretti ce n'è qualcuno che ritiene particolarmente riuscito – in cui la musica sia davvero funzionale e attraverso la quale sente di aver colto le intenzioni dell'autore?

Sicuramente *Sogni d'oro* e *Bianca*, che è del 1984: avendo cominciato nel '76 avevo imparato qualcosa in più, avevo anche maggior confidenza con la poetica di Nanni Moretti. Non era facile scrivere musica per un genere che non fosse una commedia italiana, ma che doveva al tempo stesso svilupparsi su un fondo ironico, senza però essere grottesca... Mi sono reso conto di quanto fosse difficile fare quel tipo di film.

***Bianca* è, dal punto di vista strettamente musicale, un lavoro riuscitissimo. Senza quella musica sarebbe stato diverso...**

Sono stato anche più attento che in passato, perché Nanni preferiva una presenza musicale non brutale, ma che avesse qualche aggancio con la musica leggera in senso lato. Quello che io sentivo era di dover far convivere diversi generi, anche se poi non è detto che fosse un mio compito. A me sembrava importante trovare lo spazio giusto per essere armonico. Sicuramente in quelle due esperienze ero più consapevole, rispondevo meglio alle necessità del film.



Il fonico Marco Streccioni e il M° Piersanti a Sofia in una pausa delle sessioni per *Il grande Fausto* di Alberto Sironi

Quali erano le richieste di Nanni Moretti per i suoi film?

E' sempre stato molto intransigente, voleva avere un controllo completo sul film compresa la musica, su cui non poteva averlo, poiché altrimenti avrebbe senz'altro scritto lui stesso le musiche. Cercava il più possibile di essere chiaro su quello che chiedeva pur non conoscendo la tecnica. Ricordo sedute estenuanti con me al pianoforte e lui che cercava di capire; in seguito, anche in sala succedeva la stessa cosa.

Ritiene che a suo modo avesse ed abbia una sensibilità musicale?

Sì, sapeva quel che era meglio per il film. Poi in generale poteva anche non comprendere un certo tipo di musica, ma sicuramente conosceva le esigenze di quelle atmosfere e credo sia rimasto contento; siamo riusciti a far quadrare il cerchio. Poi la nostra collaborazione si è interrotta per motivi che non avevano nulla a che fare con la musica, per ragioni caratteriali.

Questo desiderio di mettere così spesso pezzi di musica pop può essere interpretato come un desiderio di controllare tutti gli aspetti del film?

Da un lato erano sicuramente musiche che lui amava, inoltre creavano esattamente la dimensione entro cui voleva far sviluppare le cose: funzionavano meglio di qualsiasi altra musica. Motivazioni diverse portano i registi a scegliere delle musiche di repertorio, che siano o no delle canzoni.

In genere qual è la sua reazione quando le chiedono di utilizzare musica preesistente?

Non me lo chiedono: lo fanno. Per

un regista definire la musica che va nel film non è una cosa facile e spesso per loro è traumatizzante trovarsi in sala ed ascoltarla suonata da un organico completo. Anche se avevo passato un periodo con il regista a lavorare sul pianoforte, è capitato che qualcuno non riconoscesse le musiche registrate e montate perché non erano più così "contenute". Devono avere il tempo di abituarsi e di comprendere bene. Soprattutto, sentono materializzato ciò che potrebbe dare – o non dare - una spinta al film, creare una dinamica nuova dove fino a quel momento non c'era stato nulla. Il loro punto di riferimento è soltanto la musica preesistente, quindi è chiaro che preferiscano far riferimento a qualcosa che hanno sentito e che arrivino a chiedere "una musica come questa", togliendo il più delle volte anche la possibilità di inventare pezzi che possano andare oltre ed essere addirittura migliori. Sembra che si faccia loro uno sgarbo non volendo rispettare questa indicazione. La cosa peggiore è per me arrivare in moviola e trovare delle musiche che spaziano da oggi al passato, musica da film, sinfonica, da camera, tutto. Purtroppo questa è ormai la tendenza dei montatori che hanno bisogno subito di musica per lavorare. Questo non esisteva come modo di fare fino a quindici anni fa. Si trova il film inzeppato di musica, oltretutto lo fanno vedere per la prima volta al compositore già con una musica che poi lo perseguita. Io chiedo sempre di vederlo senza, affinché almeno il primo impatto sia tutto mio. Poi, la musica di repertorio viene scelta, secondo me, anche per un fatto di buona educazione: per non esser cafon, per non rischiare di apparire come una persona che non ha voglia di comunicare, di sforzarsi.

Quindi spesso i montatori inseriscono la musica in attesa che il compositore fornisca le proprie?

Sì, ma a volte finisce che poi restano quelle scelte dal montatore, che le ha portate da casa, magari le ha trovate allegate ad una rivista... Morricone sicuramente ha molto più di me da raccontare in proposito. È un costume oramai: pensano di avere tutto il diritto di farlo... è come se io dicessi al regista come deve girare.

Immagino ci siano dei casi, dei registi con cui queste cose non succedono.

Non accade spesso, però purtroppo è un'abitudine che si sta diffondendo. Io non ho terminato un paio di film per questa ragione, tanto mi mettevano di malumore... Nasce subito un rapporto sbagliato.

Dopo l'esordio con Moretti ha lavorato con molti altri autori, quindi ha un notevole bagaglio di esperienza nel rapporto con i registi. Le chiedo di pensare globalmente a quest'esperienza per sapere se, secondo lei, i tempi sono cambiati, se sono mutate le richieste, oppure se sia impossibile generalizzare perché ogni regista necessita di un proprio rapporto con il compositore.

Tradizionalmente direi che è tutto uguale, si inizia sempre con un colloquio... possono esserci delle richieste diverse, ma le tappe sono quelle. Certamente molto dipende dalla preparazione culturale che il regista, dal tipo di comunicazione che si riesce ad instaurare con lui. Spesso la fatica maggiore tocca al musicista perché deve inventare un codice per intendersi con il regista. Quello degli esempi musicali preesistenti è un codice, ma va interpretato in modo da non lasciare il rimpianto di aver realizzato una cosa completamente diversa. Devono esserci delle motivazioni per spiegare le proprie scelte, bisogna sempre considerare il regista come l'interlocutore fondamentale. Certo, qualcosa è cambiato anche se spesso devo ricredermi. Ad esempio con il film di Mazzacurati (*L'amore ritrovato*, n.d.r.) è successo che oggi - e non, come avrei creduto più possibile, diversi anni fa - il regista mi ha chiesto delle musiche molto liriche, molto "romantiche" - perché era una storia d'amore particolare. È stato spiazzante per me scrivere dei pezzi così conclusi: prediligo toni molto più astratti, preferisco essere molto



ambiguo anche sulle trovate, far apparire un tema che viene negato subito dopo. Mi ha sorpreso il dover essere così chiaro e diretto, mi ha fatto pensare un po' anche ad un lavoro antico. Però ci sono delle tendenze nuove; ad esempio, in questi ultimi tempi ho lavorato tanto per la televisione. Credo - e l'ho già detto senza paura - di essermi allontanato dalle direttive e dai cliché che mi erano stati proposti, proprio perché erano lavori televisivi e quindi dovevano essere popolari. I contenuti lo erano molto (sto parlando, ad esempio, di *Cuore* e di tutti i film tv di quel genere). Che poi ci fossero dei bravi registi ad alzare il livello della qualità del prodotto televisivo è cosa certa. Però anche io mi sono trovato a mio agio nel fare qualcosa di più difficile del solito. Era l'unica ragione per cui potevo sentirmi motivato a fare della televisione. A patto che questo fosse il risultato.

A parte la necessità di tener conto del pubblico, che è indubbiamente differente rispetto a quello del cinema, lavorare sulla fiction televisiva implica un altro canale di comunicazione? Si ha a che fare con dei contenuti letterari molto noti come *Cuore*, *I ragazzi della via Paal*, *Montalbano*...

Lì andavamo proprio verso i cliché, l'Ottocento... e devo dire c'erano anche delle richieste, forse non da parte dei registi, in cui appariva evidente che si aveva paura di perdere la scommessa televisiva.

Si parla quindi della produzione?

Sì, la produzione si raccomanda che tutto sia molto bello, facile, perché altrimenti dopo cinque minuti la gente cambia canale. Con quel "bello" si intende della musica fatta bene, che sta bene in quella situazione, che sia piacevole da ascoltare. Eppure attraverso tutta la serie di *Montalbano*, *Cuore* e così via, a parte l'aver avuto la possibilità di scrivere tanta musica, l'impegno era proprio di uscire fuori dai cliché. *Montalbano* non ha niente di siciliano o di poliziesco, niente di niente, la colonna musica si sviluppa tutta per conto proprio. La fortuna di quei film era che avevano le "spalle larghe" per reggere il discorso musicale, anche se poi tutto diventa "piccolo" perché è in tv. Inoltre, per i problemi di riduzione di budget, bisogna correre, non si può registrare chissà quanto - tant'è vero che poi si va nei paesi dell'Est,



Kim Rossi Stuart e Andrea Rossi in *Le chiavi di casa* di Gianni Amelio

dove costa meno: *Montalbano* l'abbiamo fatto con la Sinfonica di Praga ed è stato un lusso.

Lavora anche con organici diversi, quindi.

Sì, più piccoli e magari devo scontrarmi col regista che vuole una grande orchestra. Magari scrivi della musica difficile che poi va fatta con organici ristretti, ci vuole tempo per provare, nascono una serie di complicazioni... E' divertente risolvere questi problemi. Questo è un momento così strano, perché per la prima volta mi sento fuori gioco, completamente inutile. Vedo film che non hanno più una ragione così espressiva. Fanno dei discorsi lontani dal senso che la musica può avere nel film... mi capita di sentire dei pezzi, anche belli e interessanti, scritti da musicisti bravi, ma li trovo lontani dalla mia poetica che, per quanto possa modificarsi e cambiare nell'applicare la musica al film, deve sempre restare in un percorso, una dimensione. Soprattutto, non mi sento aggiornato dal punto di vista tecnologico e questo mi fa anche un po' paura, sebbene io non ne senta tanto il desiderio. Vivo, insomma, una sorta di spaesamento. Sto parlando del cinema italiano, dove si fa un uso ormai crescente di musica soprattutto d'ascolto, canzoni... Se si usano le canzoni ci si pone di fronte al film in un altro modo. Io penso che sarebbe stato meglio farlo con musiche originali, composte appositamente per quella pellicola, ma vedo che c'è la tendenza ad escludere la musica "pensata apposta" e questo mi spiazza molto.

Non avevo mai pensato al punto di vista del musicista che sente che il suo lavoro sta perdendo valore ed utilità. Credo però

che si tratti di tendenze diverse, filoni, e che parallelamente ci siano delle produzioni cinematografiche che non hanno bisogno di quel tipo di scelte musicali...

Sono successe strane cose negli ultimi due anni: partiture molto belle sono state scartate perché si è preferito usare delle compilation, non tanto di canzoni ma di musica preesistente alla quale l'orecchio è più assuefatto.

Per lei musicalmente parlando ci sono differenze sostanziali tra il comporre musica per film, per animazione, per teatro, oppure c'è una base comune da cui partire?

La fase più importante rimane quella che la musica deve avere una sua autonomia, anche fuori dall'immagine. Detto questo, la musica per il film francese d'animazione di Corto Maltese aveva tutte le caratteristiche di una pellicola drammatica, epica, d'avventura, ma è stata l'unica volta in cui mi è capitato di scrivere della musica così fortemente dissonante, rivolta ad un Novecento tra il lirico e l'esasperato, con riferimenti a Bartok, a Prokof'ev, composizioni che con i miei film "intimisti" non mi è accaduto di scrivere. Comporre per il teatro, anche se è da molto che non lo faccio, è diverso: il teatro ha una cassa di risonanza particolare, c'è un altro respiro. Ho avuto la fortuna di lavorare quasi sempre con musicisti dal vivo e questo cambia molto: tutto si gioca sulla simultaneità. Sicuramente il pensiero musicale non percepisce questa situazione, però c'è un ambiente, in parte anche un contenuto diverso; si tiene conto del luogo, della distanza, della sonorità... ogni volta è così elastico, mentre nel film è tutto fissato e legato indissolubilmente a quella scena. Io ho visto, perché ho suonato anche in spettacoli teatrali, che la

Stefano Accorsi e Maya Sansa in *L'amore ritrovato* di Carlo Mazzacurati

stessa musica si modificava per un baluginio di una sera: magari per i tempi diversi, per l'attore che interpretava in modo differente. Forse in questo sta la diversità tra teatro e cinema.

Pensa al pubblico del teatro come diverso da quello della televisione o del cinema? Può essere una chiave di approccio?

No, non è ciò a cui mi riferisco nel comporre. Non ho mai saputo definire bene questa diversità. Ad esempio nei film d'animazione odierni si passa attraverso momenti tipici delle situazioni; poi vedendo una pellicola americana di genere si trova la stessa visione delle cose e la musica è sempre caratterizzata da un certo sinfonismo. Poche sono le composizioni belle e "diverse".

Stiamo parlando di produzioni americane.

Sì, è sempre stata quella la loro cifra.

E in principio la nostra, la scuola era quella americana...

Sì, certo.

Però i compositori americani dal punto di vista espressivo sembra siano rimasti legati al sinfonismo dei musicisti europei.

Sì, evolvendosi sicuramente sul piano tecnico... A me piacciono molto quelle partiture, è musica sempre avvincente. È quello che mi aspetto da John Williams, così come da certi compositori che lavorano in quella realtà. Mostrano i muscoli, ce li hanno!

Il risultato appare un po' uniforme, forse mancano di audacia?

L'audacia sarebbe di non mettere la musica o di fare qualcosa di diverso. Quando si dice "colonna sonora" si usa un termine improprio, perché la colonna sonora comprende il dialogo, gli effetti e la musica. In quel caso veramente si può parlare di colonna sonora, perché spesso e volentieri la partitura è così straordinaria da risultare assolutamente allineata agli effetti sonori di una battaglia, è un raddoppio di questi. Allora le differenze emergono se riesce ad isolare questi campi, a mettere la musica in primo piano perché ha una ragione in più, piuttosto che far sentire gli effetti sonori.

Mi succede abbastanza spesso con lei di riconoscere dopo poche battute l'autore delle musiche; subito dopo so esattamente cosa aspettarmi dal film. Questa è una cosa difficilissima: come ci si riesce? Mi è capitato recentemente con *Preferisco il rumore del mare*. Non so se sia una sua intenzione... Brutalmente, come inizia a lavorare al film?

Parlavo prima di film intimisti: Amelio, Calopresti, Pozzessere, pellicole in cui la musica non deve fare scalpore, ma accompagnare. La sensazione di cui parli non ce l'ho così presente, so solo che di fronte ad un certo tipo di film devono esserci un rigore, una severità... soprattutto penso all'ispirazione... Scrivere una melodia è facilissimo ma non bisogna fermarsi lì, non darla per scontata, una volta ottenuta bisogna lavorare sul suo contrario e pensare agli interpreti, si può anche cambiare tutto, persino mascherarla. Si arriva ad essere così lontani da un'idea prevedibile che quando si realizza ha una qualità nuova. Ad esempio l'ultimo lavoro di

Amelio, *Le chiavi di casa*: a cosa riferirsi per scrivere la musica? E' un film che già senza musica va benissimo. Perché la metti in un punto e non in un altro? Non è *Cuore*, dove c'è una partita di pallone e le occasioni sono più facili da definire. Lì mi sembra che si vada più sull'imponderabile, non c'è tanta scientificità nella decisione degli interventi. È più un sentire, c'entra molto la sintonia, un legame ad esempio com'è quello con Amelio, che è stato affinato anche da tutti e due. C'è l'idea di musica che entrambi amiamo di più: che non sia smaccata ma quasi impercettibile, che non sia tanta, addirittura che non sia la musica per quel film, che sia pensata in maniera libera... Ci sono delle connessioni così segrete tra la musica e il film... Per questo io parlo di ispirazione, faccio riferimento ad una forte emotività e questo nella musica non si avverte tanto spesso: in genere si lavora sulla finzione.

Le è mai stato chiesto di misurarsi con della musica di livello interno, proveniente da fonti interne all'inquadratura?

È dipeso dalle esigenze del film. In *Colpire al cuore* di Amelio c'è un episodio del genere, con una musica che scelsi io, la "Pavana" di Fauré, i personaggi la ascoltano nella stessa stanza per due volte: la prima sentono il disco mentre parlano e la seconda volta un personaggio da solo, che scopre una certa cosa, lo riascolta. Abbiamo montato la scena e fatto un taglio alla musica in modo che quella che lui mette casualmente fosse lì dal giorno prima. È risultato un commento molto forte, drammatico nella sua scoperta. E tutto grazie ad un taglio interno musicale.

Questa era un'intenzione del regista?

Abbiamo trovato insieme che fosse più efficace e bello farlo avvenire così, naturalmente, con quella musica, visto che c'era il gesto di mettere su il disco.

Invece, per esempio, ne *Il ladro di bambini*, quando i tre protagonisti si fermano al mare, e c'è una musica di livello interno e poi, quando sono in acqua si inserisce la musica di livello esterno... lì non c'era alcun intento di comunicazione?

No, non c'era l'idea di agganciarci in qualche modo alla musica che si era ascoltata prima.



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



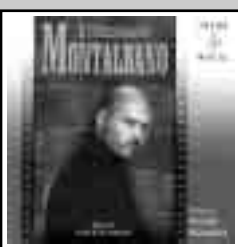
Franco Piersanti Il grande Fausto (1995)

CAM COS 700-027

21 brani (1 recitato e 20 di commento)
Durata: 59'51"



Con la programmazione televisiva ormai invasa da produzioni di fiction qualitativamente alterne, è un grande piacere riscoprire questo titolo di ormai dieci anni fa, che vide la prima e felice collaborazione tra il regista Alberto Sironi (affiancato alla sceneggiatura da Giuseppe Tornatore) e Franco Piersanti (con cui avrebbe poi dato "vita scenica e musicale" a Montalbano) a sostegno dell'ennesima, straordinaria prova di Sergio Castellitto (presente nel CD con una prima toccante traccia recitata). Come un grande attore, il compositore è stato capace di calarsi perfettamente nell'ambientazione e nelle esigenze della messa in scena, attraverso una vasta tavolozza di generi e colori musicali, come suggerito anche dall'indicazione degli organici brano per brano (scelta interessante, ndr), dove troviamo sia l'enfasi di orchestra e coro (ottima la performance delle ormai consuete compagini bulgare) che una banda di paese, un complessino paesano così come un pianoforte solo, in efficace successione di temi ora classici, ora *minimali*, ora impressionistici. Ed è proprio questa varietà che, fin dai titoli di testa dall'emozionante pathos tardo-romantico, rende l'ascolto del disco un'esperienza appagante e, a tratti, commovente. Negli anni Piersanti ci ha abituati ad una costante cura e complessità dei suoi lavori, ma in questa rievocazione di un monumento nazionale come Coppi traspare una diretta e sincera partecipazione. **PR**



Franco Piersanti Il commissario Montalbano (2000)

RTI - Image Music IMG 4988272

17 brani - Durata: 74'20"



E' sempre un piacere ascoltare un disco di Franco Piersanti: il talento, il sapere musicale e la classe sono i tratti salienti della sua scrittura, e sono davvero pochi i lavori ai quali il compositore romano ha messo mano in cui tali doti non traspaiano. E' il caso di questa prima incisione (la seconda è stata recensita nel numero 2 della nostra rivista) dedicata alle gesta del commissario Montalbano, il celebre personaggio uscito dalla penna di Andrea Camilleri ed interpretato sugli schermi televisivi dal sempre bravo Luca Zingaretti. Il CD della Image Music raccoglie una scelta di pagine musicali tratte dalle colonne sonore di quattro episodi, selezionati tra le prime due serie: *Il ladro di merendine*, *La voce del violino*, *La forma dell'acqua* e *Il cane di terracotta*. Molti brani sono percorsi da una sottile ironia ("Fox", "Circles"), costruiti su brevi percorsi melodici, sovrapposti a ritmiche irregolari e spezzettate, e orchestrati con finezza, affidandosi spesso al timbro di pochi strumenti (violino, pianoforte, fagotto, ...). In altre pagine, come ad esempio "Montalbano Noir Concertante", Piersanti sembra invece abbandonarsi al piacere di un "pezzo chiuso" per orchestra di accattivante fascino melodico, nella sua andatura di tango malizioso e seducente. Di grande suggestione, infine, le atmosfere rarefatte e nostalgiche di "Double per chitarra", "Tenderness" e "Reflections" che attingono ad una vena pensosa e raccolta che è sempre feconda nel Maestro Piersanti. **AC**



Carlo Crivelli Salvo D'Acquisto (2004)

Rai Trade FRT 406

12 brani - Durata: 57'30"



Grazie a Rai Trade che ha deciso di pubblicare la colonna sonora di questa fiction con Giuseppe Fiorello, nel ruolo dell'eroico carabiniere pronto al sacrificio contro i tedeschi oppressori, abbiamo la possibilità di godere dell'ascolto di un piccolo grande lavoro compositivo del raffinato Carlo Crivelli. Di lui abbiamo avuto l'occasione di conoscere la carriera nell'intervista rilasciatasi sul numero 3 del nostro bimestrale, che ci aveva fatto ampiamente capire quanto originale e interessante fosse l'arte cinematografica di questo compositore romano, che ha collaborato con Marco Bellochio per *Il diavolo in corpo* & *Il principe di Homburg* e Michele Placido per *Del perduto amore* & *Un viaggio chiamato amore*. I suoi lavori lasciano un'impronta fondamentale nella riuscita dei film che commentano, perché mai banali, ricchi di una poetica intensità melodica che abbraccia l'essenza musicale romantica di Puccini, Verdi e Chopin, avvicinandosi, in alcuni casi, alle sottigliezze armoniche ravéliane e schumanniane. Questo *Salvo D'Acquisto* non è da meno, con il suo profondo legame con le opere pucciniane fin dalle prime note del bellissimo "Tema d'amore e d'amicizia". Una straordinaria performance dell'Orchestra Città Aperta e dei suoi solisti, sotto l'accurata direzione di Crivelli, ci prende per mano accompagnandoci tra felici battibecchi dei legni, fiati e ottoni ("Il litigio dei bambini"), una marcia funebre ("La banda"), exploit swinganti alla Glenn Miller mischiati a motivetti popolari nostrani ("Il night club", "La festa di paese e il nuovo amore"), arabeggianti contorsioni dei fiati ("L'Africa") e tristi rimembranze ("Tema dell'onore e della nostalgia"). Un plauso infine ai drammatici "L'antefatto" e "La fine di Salvo". **MP**



Armando Trovajoli La terra del ritorno (2004)

RTI - Image Music IMG 5191572

17 brani - Durata: 47'56"



Il regista Ciccoritti ha voluto affidarsi all'arte del decano Armando Trovajoli per commentare le vicende di questa sorta di *feuilleton* popolare, interpretato da Sophia Loren e Sabrina Ferilli. L'insuperabile musicista ha risposto con sincero entusiasmo e accompagna le vicende di questa saga familiare con una composizione di elevata fattura, che mescola richiami popolari dell'Italia meridionale ad una scrittura sinfonica eccellente. Trovajoli costruisce la partitura su tre temi principali, tutti caratterizzati da un tono nostalgico e struggente. "Aspettanno a te" è quello che colpisce maggiormente: una melodia sentita e crepuscolare (con un ottimo uso della voce di Emanuela Loffredo) che restituisce molto bene il sentimento tipicamente "italiano" di tragedia e nostalgia. Il secondo tema dipinge invece l'aspetto più drammatico e tragico della vicenda, attraverso una serie di buone variazioni ("Il dramma di Mario", "La corsa nel tempo"), mentre il terzo è contraddistinto da una melodia solare e "contadina" ("La vita dei santi"). Il compositore affida al suono caldo e accorato degli archi - coadiuvati inoltre da chitarre, mandolini e fisarmoniche - le principali suggestioni delle radici "popolari" dei protagonisti ("Appunti di viaggio", dove i tre temi vengono modulati con grande sapienza), ma non rinuncia nemmeno a sottili timbri elettronici e ad una scrittura più moderna ("Oltre la realtà", "Morte di Cristina", "Lo stupro e le conseguenze") per commentare i lati più cupi della vicenda. La pagina conclusiva ("La terra del ritorno") chiude il disco con un arrangiamento del tema di "Aspettanno a te", dove Trovajoli intreccia un dialogo di rara raffinatezza tra la voce della Loffredo, chitarra, fisarmonica, violoncello e archi. **MC**



Scene da un sodalizio

Vent'anni dopo il primo incontro artistico, ancora affiatamento per la rinomata coppia Alan Silvestri-Robert Zemeckis: un percorso cine-musicale intenso e simbiotico.

di Giuliano Tomassacci

All'inizio non era convinto neanche Spielberg.

Quando Robert Zemeckis, nel 1984, terminò il suo terzo lungometraggio, il primo a godere della musica di Alan Silvestri, il mecenate di Cincinnati sembrò non gradire particolarmente il misto *upbeat* di synth e orchestra concepito dall'allora trentaquattrenne compositore per le divertite scorribande di *Romancing the Stone* (All'inseguimento della pietra verde). Complice uno sbizzo di sceneggiatura ammiccante al neonato ciclo di Indiana Jones, Spielberg fece notare come un impianto orchestrale maggiormente 'williamsiano' avrebbe forse giovato ulteriormente alle immagini.

Questo, almeno, da ciò che lo stesso Zemeckis, pungolato dall'amico e co-sceneggiatore Bob Gale, racconta nel Q&A posto a *running commentary* nell'edizione DVD del primo *Back to the Future*. Basta comunque un primo ascolto dello *score* di Silvestri per il film interpretato da Michael Douglas e Kathleen Turner per comprendere i timori di uno Spielberg-produttore

nell'accostarsi a un commento così disinvolto, capace di contrapporre corposi stralci orchestrali (seppure ancora acerbi nel trattamento strumentale) a spoglie ritmiche drum & bass e calypso dance programmati sull'irrinunciabile Synclavier.

Ma il successo del film confermò che l'entusiastico *score* di Silvestri poteva funzionare. Nonostante la completa e fiduciosa apertura ai consigli dell'amico Spielberg, Zemeckis aveva insomma le idee ben chiare, e la scelta del giovane compositore non era certo stata affidata al caso, nonostante l'approssimarsi alla scadenza di consegna del film. Silvestri era stato infatti l'unico di una serie di musicisti provinati, a convincere il regista con un demo preparato nottetempo. Considerando poi l'assenza di musiche originali nel lavoro d'esordio del regista (*I Wanna Hold Your Hand* - 1964: Allarme a New York, arrivano i Beatles, 1978) e il travaglio post-produttivo del successivo *Used Cars* (La fantastica sfida, 1980) - durante il quale una partitura di Ernest Gold finì addirittura protestata in favore di una funzionale

prova del televisivo Patrick Williams (guarda caso vicinissima alle sonorità abbracciate da Silvestri durante il suo apprendistato nella serie *CHiPs*) - sembra naturale rilevare come in realtà i due artisti non si siano in ultimo semplicemente incontrati, bensì finalmente 'trovati' (è ormai ben noto il primo, propiziatorio appuntamento dei due artisti, trovatisi l'uno di fronte all'altro con lo stesso identico abito).

Dopo i rinfrancanti fasti di *Romancing the Stone*, iniziava per la neonata coppia un'escalation artistica sempre più fruttuosa, scandita da successi professionali e di botteghino; progetti capaci di incidere indelebilmente la storia contemporanea del cinema statunitense e mondiale. Già l'anno seguente, il feeling creativo monta con il fantascientifico "di costume" *Back to the Future* (Ritorno al futuro), per il quale Zemeckis chiede letteralmente alla sua controparte musicale di "aprire" il film, sovradimensionando la componente spettacolare di un lungometraggio che sulla carta, nonostante le esigue tensioni da blockbuster sci-fi, rimaneva

Christopher "Doc" Lloyd in *Ritorno al futuro*

intenzionalmente la scoperta "di un padre da parte del figlio", come in seguito sottolineato dallo stesso regista. Mirando al pieno sinfonismo, Silvestri rimpiazza i 55 strumentisti e i sei sintetizzatori di *Romancing* con una *studio orchestra* di 98 elementi, svolgendo un tema principale talmente aderente allo spirito della sceneggiatura da sublimare in poche battute il dinamismo del protagonista Marty McFly (Michael J. Fox) e risultare allo stesso tempo come un encefalogramma su spartito dell'eccentrico scienziato Doc Brown. Per estensione, si può riportare l'intera partitura alla lunaticità del *mad scientist* interpretato da Christopher Lloyd: una scrittura sghemba e intermittente, fortemente esemplificativa del già prorompente talento ritmico del compositore, ma anche capace di aprirsi a robusti e drammatici indizi della maturazione melodica prossima a svilupparsi nel tratto silvestriano. Nella memoria culturale, sarebbe comunque rimasto vivido soprattutto il ricordo del *main theme* – un'approssimazione destinata ancora oggi a non rientrare, vista la latitanza di una dignitosa rappresentazione discografica dello *score* (alla quale ha solo parzialmente rimediato la reincisione Varèse diretta da John Debney nel '99, sorvolando sull'increscioso bootleg attualmente in circolazione, capace di svilire ulteriormente la partitura in un *sound mix* atroce). L'impossibilità di un ascolto ragionato dell'intero lavoro costringe Silvestri alla stregua di un ulteriore imitatore del Williams d'annata, concentrando fin troppo le attenzioni della critica vigente sul famigerato intervallo di tritono

dell'immortale fanfara eroica – tanto simile all'innescio melodico dei temi di *Star Wars* ed *E. T.* quanto canonico dello *scoring* epico sin dalla notte dei tempi (e in seguito autorialmente fisiologico della scrittura silvestriana) – trascurando la dirompente personalità delle orchestrazioni, il gesto ritmico-melodico e i consoni rimandi al vocabolario musicale della fantascienza anni '50 alla Leith Stevens.

Ciò nonostante, per Zemeckis si tratta certamente di una felice conferma, ulteriormente ribadita nell'opera successiva, *Who Framed Roger Rabbit* (Chi ha incastrato Roger Rabbit?, 1988), il cui eclettismo formale (animazione mista ad attori in carne e ossa) richiama Silvestri alla stesura di un commento febbrile dove ai guizzi orchestrali quasi khachaturianiani della London Symphony Orchestra, impegnata nello stretto *mickey-mousing* dei cartoon, si contrappone la sobrietà jazzistica degli eccellenti solisti Jerry Hey (tromba), Tom Scott (sassofono), Randy Waldman (pianoforte, poi presenza ricorrente dell'operato silvestriano), Chuck Domanico (contrabbasso) e Harvey Mason (batteria), controparte sonora del plot noir imbastito per gli attori *live action*.

Finalmente favorito da una pubblicazione degna del suo brillante lavoro a cura della Walt Disney Records (recentemente ristampata a seguito della rapida uscita di catalogo della prima edizione e il cui unico difetto risiede nuovamente in una versione accorciata degli "End Titles"), il musicista statunitense guadagna il giusto riconoscimento di critica (lo *score* è tutt'oggi considerato tra le vette di un'intera

carriera) e i plausi che certo gli erano mancati per gli interventi *radical-synth* forniti alla quasi totalità delle pellicole fino allora interposte ai progetti zemeckisiani (anche se al novero di tali commenti elettronici, come *Flight of the Navigator* e *Clan of the Cave Bear*, vanno incluse anche le prove per gli episodi diretti dall'affezionato collaboratore per le serie *Amazing Stories* e *Tales from the Crypt*, rispettivamente "Go to the Head of the Class" (1986) e "And All Through the House" (1989) – quest'ultimo costruito intorno ad una frase pianistica foriera del tema composto da Howard per *The Sixth Sense*, sorprendentemente premiato con un CableAce Award nel 1990).

Apoteosi del tratto orchestrale silvestriano anni '80, *Roger Rabbit* si presenta come il manifesto del principio artistico che regola la cooperazione della giovane coppia regista-compositore, un'intesa bilanciata dall'imperante e costante rispetto delle immagini, alle volte bisognose dell'innalzamento emotivo musicale (come nel lento piano sequenza descrittivo con cui Zemeckis circonda l'ufficio di Eddie Valiant per raccontarne del fratello scomparso, affidato all'elegante dialogo di tromba e sax proposto da Silvestri), altre sufficientemente autonome da reclamare poco più che un *underscoring* occasionale, ma esatto e puntuale. Sono i momenti in cui il compositore si fa manieristico, magari meno ficcante e personale ma sempre coerente al discorso instaurato con il girato, al cui unico servizio dichiarerà di porsi continuamente attraverso la sensibilità del cineasta molto più che con quella del puro musicista.

Michelle Pfeiffer in *Le verità nascoste*

E proprio ricordando la terza collaborazione con Zemeckis, sedici anni dopo, Silvestri ufficializzerà la permanente fiducia nel metodo:

“Il più grande complimento che possa ricevere è che la musica si accordi perfettamente con le immagini: che non attiri inutilmente l'attenzione su di sé, che sia efficace e fornisca il contributo sperato ad un lavoro collettivo.”

Risolti con validità i due sequel della saga di *Back to the Future* – con un superlativo pastiche fantawestern per il terzo episodio, steso sotto ispiranti influssi bernsteniani, debitamente premiato con un Saturn Award (il secondo per Silvestri, tre anni dopo quello per *Predator*) – la condotta cine-musicale dei due artisti si riconferma in *Death Becomes Her* (La morte ti fa bella, 1992) (un secco commento marziale aveva intanto punteggiato il breve “Yellow”, altro episodio firmato dal regista dell'Illinois per *Tales from the Crypt* nel 1991, poi recuperato in *Two-Fisted Tales / Incubi*).

Elemento nodale di un commento ancor più aderente al girato, decisamente debole all'ascolto autonomo ma misuratissimo nell'ironizzare sull'ipocrisia dell'alta società denudata dai protagonisti (Meryl Streep, Bruce Willis e Goldie Hawn), è stavolta un dissacrante motivo per violino affidato al solista Stuart Canin, delegato alla quasi totalità del fabbisogno tematico e sparso metodicamente in un rincorrersi funzionale di soluzioni canoniche della sintassi silvestriana; una scrittura che indiscutibilmente inizia ad evidenziarne l'insistente abuso.

Chiaramente prossimo ad un'evoluzione stilistica, Silvestri entra in una nuova fase artistica presentandosi al nuovo appuntamento zemeckisiano sostanzialmente rinnovato ed intonato ad una rinata voce autoriale.

L'evoluzione propugnatrice di questo ingresso in una terza maniera (considerando quale prima il noviziato nelle produzioni low-budget degli anni '70) avvolge clamorosamente l'estetica di *Forrest Gump* (1994), sintonizzandosi con precisione alle intenzioni di un Zemeckis a sua volta rigenerato con l'approssimarsi del nuovo millennio. In un significativo esempio di percorso artistico simbiotico, i due cineasti metabolizzano le passate esperienze linguistiche schiudendo nuovi impulsi creativi verso la definizione di un'estetica maggiormente “ampia” e fluida, sotto alcuni aspetti anche più permeabile alle urgenze umane reclamate da una precisa poetica che andrà man mano costruendosi. Importantissimi in questo senso i cambi di guardia occorsi nei reparti creativi dei due artisti: dove per Zemeckis è il momento di concludere la lunga partnership con il direttore della fotografia Dean Cundey, sostituito dal più plastico e intrusivo Don Burgess, per Silvestri è imperativo confermare il nuovo orchestratore William Ross (promosso in pianta stabile e all'occorrenza coadiuvato, od occasionalmente sostituito, da Conrad Pope, Mark McKenzie, David Slonaker o da Silvestri stesso), salutandolo definitivamente la fruttuosa assistenza del fino ad allora inseparabile James B. Campbell – senza dubbio persona-

lità musicale incisiva nella definizione del trattamento sinfonico silvestriano, sebbene il compositore sia sempre stato minuzioso nelle indicazioni di orchestrazione, con brogliacci comprendenti fino a quattordici parti già sviluppate. Complice l'assistenza di Ross, la partitura di *Gump* propone subito nuove tendenze compositive: un morbido andamento armonico-melodico di stampo *americana* diluisce elegantemente le precedenti grafie, delegando nuove identità sonore ai legni e agli archi, i primi ritrattati in vesti naturalistiche, i secondi svincolati dalle contrazioni ritmiche della passata scuola e rilassati in parentesi di maggior respiro.

Ma è soprattutto il pianoforte a suggellare la nuova stagione sinfonica, sciolto dalle incombenze percussive filo-goldsmithiane e promosso al protagonismo melodico (un'inclinazione già riscontrabile in lavori come *Overboard / Una coppia alla deriva*, del 1987 e *Shattered / Prova schiacciante*, del 1991). Al piano, Silvestri modella di getto il rinomato tema principale del film, a pochi minuti dalla prima visione del montaggio provvisorio. Organizzato circolarmente in apertura e chiusura della pellicola, il Tema della Piuma lascia spazio ad altri materiali tematici che danno modo al compositore di riempire il testo con uno dei suoi score più intimi e sentiti, che si lega senza forzature alle canzoni d'epoca scelte da Zemeckis.

Sottovalutato dall'Academy - che pur conferendo la nomination al denso lavoro del compositore lo priva però della statuetta, sottostando all'egemonia disneyana vigente



in quegli anni nelle categorie musicali - Silvestri si concentra sulla nuova tappa zemeckisiana di *Contact* (1997) approfondendo ancor di più il taglio introspettivo reclamato dalle immagini del collaboratore. Di nuovo, la piena condivisione d'intenti si concretizza in pagine asciutte, partecipi alla ricerca di fede della protagonista Ellie Arroway (Jodie Foster) attraverso un semplice ed avvolgente tema, nuovamente pianistico, figlio naturale del materiale gumpiano. Anche il principio d'orchestrazione risulta coerente alle intenzioni del precedente lavoro, se non addirittura più scarno e necessario.

Disattendendo facili aspettative, infatti, il compositore evita volutamente il confronto con il ricco pathos fantascientifico (già ampiamente addomesticato due anni prima nell'eccellente prova per *Judge Dredd / Dredd la legge sono io*) in ottemperanza alla volontà del regista d'indagare un viaggio di fede piuttosto che una corsa agli alieni.

Nonostante l'esigenza di un contributo misurato e ristretto sia rintracciabile anche nel successivo *What Lies Beneath* (Le verità nascoste, 1999), dove però le necessità del thriller impegnano Silvestri in una scrittura spesso manipolativa di stampo herrmanniano dagli esiti impeccabili, la propensione all'essenzialità si compie straordinariamente in *Cast Away* (2000).

D'accordo con Zemeckis nel non musicare l'iniziatico calvario solitario del naufrago Chuck Noland (Tom Hanks), Silvestri, in un mirabile esempio d'incremento drammaturgico, interviene solo nell'ultima mezz'ora di film, lasciando all'oceano il miglior *underscoring* per la



Una suggestiva immagine di *The Polar Express*

maturazione etica del protagonista che sembra quasi poter finalmente avvertire, interiormente rinato e purificato, la mesta partitura (orchestrata dallo stesso autore per archi, piano, oboe e corno inglese) solo al congedo dall'isola. Al mare che si infrange sulla spiaggia, Silvestri offre anche la chiusura degli End Titles, dopo aver letteralmente eliso il tema portante 'sciogliendolo' nelle acque. Nulla di più emblematico avrebbe potuto esaurire il percorso dei due cineasti alle soglie del nuovo secolo, considerando anche la notevole disciplina di regia imposta da Zemeckis alla messa in scena.

Acutamente, verificando il generale bilancio della loro collaborazione, Robert Townson altro non poteva auspicare, nelle sue note al CD antologico *Cast Away: The Zemeckis-Silvestri Collection*, se non una "tela bianca" di fronte ai due autori. Sulla tela dello schermo Zemeckis arriva infatti oggi a

dipingere, direttamente in CGI e *performance capture*, il suo ultimo azzardo: *The Polar Express*.

E il nuovo intervento del compositore (una palpitante fioritura orchestrale che nel rigonfiare opportunamente l'atmosfera natalizia della pellicola sembra accertare l'avvenuto compimento della passata fase creativa) unito al riepilogo tematico dello script zemeckisiano, assume il carattere di un reset creativo per eccesso, che forse non tarderà a dissolversi su nuove prospettive autoriali.

A vent'anni esatti dall'inizio del gratificante sodalizio.



risorse web

www.alan-silvestri.com

L'unico sito interamente dedicato al compositore americano di origini piemontesi. Completissimo e aggiornato in tempo reale comprende sezioni riguardanti biografia, discografia, news e un forum.

Poetico, traboccante ingenuo mistero e senso di candida meraviglia, "Seeing is Believing" è il climax melodico dell'ispirata partitura redatta da Alan Silvestri per il natalizio *The Polar Express*. Introdotto dalla celesta con un trattamento quasi čaikovskijiano, il brano glorifica il meditativo tema "dubitante" (come descritto dall'autore) in una sussultante scrittura per coro dispari di grande espressività, lanciata poi nell'eccitata rilettura dei tradizionali "Jingle Bells" e "Deck the Halls". L'attenzione al genuino spirito natalizio della pellicola emerge prepotentemente anche nel giulivo vocale di "Spirit of the Season", ma l'intelaiatura tematica è chiaramente ancorata al fiabesco *main theme* - anche se la plateale conformità all'*Edward Scissorhands* di Elfman (nonostante l'incipit

ad ampia intervallatura non risulti nuovo ad un certo melodismo silvestriano), acuitizzata dal frequentissimo posizionamento, spesso ne squalifica l'innegabile efficacia. Dal fiabesco motivo deriva "Believe", ballata menkeniana affidata a Josh Groban che spunta tra le sei canzoni scritte da Silvestri assieme al paroliere Glen Ballard, spazianti dal musical alla Berlin ("The Polar Express" e "Hot Chocolate", entrambe intonate da Tom Hanks), alla tradizione disneyana dei fratelli Sherman ("When Christmas Comes to Town"). In chiusura d'album, un Silvestri in grazia sinfonica recupera il materiale tematico e canzonettistico nella sfolgorante "Suite from The Polar Express", sfoggiante una verticalità orchestrale veramente inusuale per gli standard dell'autore newyorkese. GT



Alan Silvestri / AA.VV. The Polar Express

(id. - 2004)

Warner Sunset / Reprise 9362-48897-2

14 brani (11 canzoni e 3 di commento)

Durata: 46'14"





Grand Theft Auto

Pugni, pistole e musica

di Andrea Chirichelli

La trilogia videoludica di *Grand Theft Auto* ha ottenuto in questi anni risultati commerciali incredibili. Milioni di copie sono state acquistate da giocatori di ogni parte del mondo che hanno potuto così intraprendere, solo virtualmente per fortuna, una rapida carriera criminale. Eh già, infatti, per i pochi che non conoscessero il gioco, è giusto ricordare che in *Grand Theft Auto*, il protagonista è quasi sempre un poco di buono, un *villain*, spesso costretto dalle circostanze a menare le mani, rubare, compiere atti vandalici e, in ultimo, far fuori i suoi nemici (che sono sempre più cattivi di lui).

Al di là di ogni considerazione etico-sociale, peraltro inutile, visti i risultati di vendita e la calorosa accoglienza ricevuta dalla stampa specializzata, uno dei motivi del grande successo del gioco è la presenza di una colonna sonora splendida e perfettamente integrata al periodo storico e all'ambiente in cui si muove il protagonista. La trovata geniale dei programmatori - i talentuosi Rockstar North che, seppur con nomi diversi, sono in circolazione dalla metà degli anni '80 - è stata quella di non creare una soundtrack di sottofondo alle azioni di gioco (del resto nessuno sente musica nell'aria quando cammina per le

strade, no?) ma di permettere al giocatore di ascoltare una miriade di pezzi molto diversi tra di loro, sintonizzando le autoradio delle macchine che il protagonista prende, per così dire, in prestito dai legittimi proprietari. L'area di gioco è enorme; in *San Andreas* è stato ricreato un intero stato, e gli spostamenti sono quindi parte preponderante dell'azione ludica. Nonostante la varietà e la quantità di canzoni e temi utilizzati, ogni titolo della serie si è caratterizzato per un'impronta musicale molto personale e capace di rendere perfettamente l'atmosfera del periodo in cui è ambientato il gioco.



Le acrobazie dei personaggi

Grand Theft Auto 3

Liberty City, il posto più pericoloso del mondo.

I programmatori di Rockstar Games immaginano una città in cui convivono mafia, triadi cinesi, yakuza, racket di vario genere, prostituzione e amenità simili. Alla prima auto rubata dal nostro antieroe, ecco la prima scoperta: ci sono una dozzina di stazioni radio, una diversa dall'altra! Si spazia senza soluzione di continuità da quelle monotematiche, dedicate al rap, all'hip hop e al rock, a quelle ove sono presenti solo dialoghi, in stile talk show, che rendono più coinvolgente e realistica l'esperienza ludica.

Purtroppo, a differenza dei capitoli che seguiranno, per *GTA3* non è disponibile nessuna compilation "riassuntiva", tuttavia un folle su Internet è andato a cercarsi, uno per uno, tutti i brani presenti nel gioco e, nel caso vogliate reperirli, potete farlo a questo link:

http://www.bunker306.com/gta_music/gta3_music.shtml

Detto ciò, ci piace ricordare, per mero campanilismo (eh, bé, mica è una prerogativa dei francesi...) i brani di musica classica "italiani" in rotazione sulla radio. "Non più andrai farfallone amoroso" dalle *Nozze di Figaro* di Wolfgang



Amadeus Mozart, interpretata da Sesto Bruscantini e Teresa Berganza con l'Orchestra e Coro di Roma della RAI diretta da Zubin Mehta; "Chi mi frena in tal momento" dalla *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, interpretata da Renata Scotto, Luciano Pavarotti e Piero Cappuccilli con l'Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della RAI diretta da Francesco Molinari Pradelli; "Libiamo nei lieti calici" da *La Traviata* di Giuseppe Verdi, con le voci di Renata Scotto, Jose Carreras e Sesto Bruscantini, diretti da Nino Verchi; "Finch'han del vino" dal *Don Giovanni* di Mozart e cantata da Sesto Bruscantini, Nicolai Ghiurov e Alfredo Kraus con l'Orchestra e Coro di Roma della RAI, diretto da Carlo Maria Giulini; "La donna è mobile" dal *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, interpretata da Luciano Pavarotti con l'orchestra ed il coro del Teatro Comunale di Firenze diretti da Carlo Maria Giulini. Paradossso: i giovani utenti che probabilmente ascoltano per la prima volta pezzi di musica classica, lo fanno nel contesto meno educativo possibile. Il bello dei videogiochi...

Grand Theft Auto: Vice City

Benvenuti negli anni di plastica!

Eh, già, il secondo episodio della serie è ambientato in una finta Miami che ricorda non poco quella teatro delle gesta di Don Johnson ai tempi di *Miami Vice* (del resto, il sottotitolo del gioco è piuttosto indicativo). Dei tre episodi, questo è quello dotato della colonna sonora, se non migliore, sicuramente più varia. Rock, dance, sentimentale, new age si mescolano senza soluzione di continuità e oltre a brani storici del periodo, possiamo riascoltare tante piccole hits del tempo che oggi non si trovano nemmeno nelle compilation One Shot!. Dato l'enorme successo del gioco e soprattutto la grande pressione dei fans, Rockstar ha rilasciato non solo una compilation generale e riassuntiva dell'interotitolo ma ben otto album, acquistabili separatamente o in blocco a prezzo speciale, ognuno dedicato ad ogni singola stazione radio. Giusto per darvi un'idea, ecco la tracklist della compilation generale: Theme from Vice City, You've Got Another, Thing Comin' - Judas Priest, Out of Touch - Hall & Oates, Al-Naafiysh (The



Un'altra schermata del gioco

Soul) - Hashim, More Than This - Roxy Music, I Ran (So Far Away) - A Flock of Seagulls, I'll Be Good - René & Angela, Aguanile - Irakere, Too Young to Fall in Love, Rock Box - Run-D.M.C., Owner of a Lonely Heart - Yes, Broken Wings - Mr. Mister, Atomic - Blondie, Wanna Be Startin' Somethin' - Michael Jackson, Mambo Gozón - Tito Puente, Maibatsu Thunder, Exploder - Jeff Berlin. Nel caso si volessero ascoltare prima dell'acquisto i singoli pezzi, sono tutti disponibili al sito:

<http://www.vicacityradio.com>

Grand Theft Auto: San Andreas

Inizio degli anni 90'.

Il rap e l'Hip Hop spopolano in America, ed il protagonista del gioco è, incredibile a dirsi, un nero. Ovviamente la colonna sonora è infarcita di brani di quel genere. Mancano gruppi fondamentali di quel periodo come i Nirvana o i redi-vivi Red Hot Chili Peppers, in quanto la volontà dei programmatori è quella di rimanere legati alla cultura



Uno degli ambienti di gioco

hip hop. Curiosità: uno dei deejay delle radio è niente meno che Axl Rose, leader dei Guns 'n Roses, i cui pezzi sono presenti assieme ad altri capolavori rock firmati Osbourne e Rage Against the Machine. Recentemente Rockstar Games ha annunciato la distribuzione della colonna sonora di *Grand Theft Auto: San Andreas* sul territorio americano ed europeo. In Europa, il doppio-CD e il set formato da ben 8 album (ognuno dedicato a una specifica stazione radio presente nel gioco) è disponibile dal 22 novembre scorso. La tracklist del primo cd comprende: *The Theme From San Andreas*, Rage Against the Machine - *Killing In The Name*, 2 Pac - *I Don't Give A Fuck*, James Brown - *The Payback*, Ronnie Hudson - *West Coast Poplock Guy - Groove Me*, Eddie Money - *Two Tickets To Paradise*, Cypress Hill - *How I Could Just Kill A Man*, The Maytals - *Pressure Drop*, Slick Rick - *Children's Story*, Rick James - *Cold Blooded*, Raze - *Break 4 Love*. Nel secondo disco troviamo *Ohio Players - Funky Worm*, Heart - *Barracuda*, Compton's Most Wanted - *Hood Took Me Under*, Lyn Collins - *Think About It*, Public Enemy - *Rebel Without A Pause*, Faith No More - *Midlife Crisis*, Bell Biv DeVoe - *Poison*, Max Romeo & The Upsetters - *Chase The Devil*, Eric B & Rakim - *I Know You Got Soul*, Willie Nelson - *Crazy*. La qualità delle musiche è sensibilmente migliore rispetto agli episodi precedenti, e la resa sonora varia da auto ad auto, mentre la sequenza delle registrazioni non è più prefissata come in GTAIII e Vice City, ma dinamica, così da ridurre la ripetizione di uno stesso brano più e più volte.



Christopher Young
The Grudge (id - 2004)
 Varèse Sarabande 302 066 623 2
 8 brani - Durata: 42'29"



Fin dai suoi esordi nel cinema indipendente UCLA, e poi nei molti horror famosi cui ha collaborato (*Hellraiser*, *La mosca 2*, *Specie mortale*), Young ha saputo catalizzare al meglio inquietudini striscianti e ombrose minacce, forte di una sua inalterata coerenza, che gli fa preferire contrasti di melodie malinconiche e disperate ed alienanti scritte atonali. A dire il vero, la tremenda storia di fantasmi urbani raccontata da Tamashi Shimizu nel remake americano di *The Grudge* (con poche varianti rispetto alla pellicola originale) non avrebbe bisogno di ausilio musicale per suscitare brividi e scossoni di paura. La versione nipponica aveva una glaciale partitura sinfo-elettronica del compositore Shiro Sato. Chris Young, pur fedele al suo dogma, non si allontana molto dai

registri di Sato. In apertura propone una mesta nenia cantilenante, ossatura melodica di tutta l'opera, esorcizzata poco dopo da un tema altrettanto scarno per l'eroina Karen. Il resto è una livida distesa di suoni aleatori, addensati in otto suite intitolate semplicemente *JuOn*, come il titolo giapponese del racconto. Le melodie iniziali amplificano la desolazione esistenziale della vicenda, prima di sprofondare in un pozzo claustrofobico di elaborate dissonanze, eseguite con grande perizia, ma il cui ascolto senza immagini risulta difficile ed iniziatico, a tratti esasperante. Nelle spaventose battute conclusive si ha un sommovimento della stasi sonora che riecheggia le scelte musicali del Kubrick di *Shining*. Un incubo fonico da avvicinare con cautela. **GB**

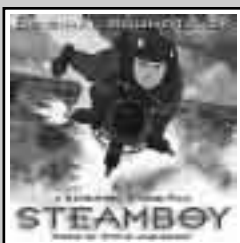


Nerida TysonChew
Anacondas (*Anaconda: Alla ricerca dell'orchidea maledetta* - 2004)
 Varèse Sarabande 302 066 607 2
 20 brani - Durata: 61'05"



La pellicola alla base del *soundtrack* è di secondario interesse. Non solo per la modestia del film, seguito ideale (e forse evitabile) del quasi omonimo *monster movie* del 1997, con un cast che non vanta nemmeno quei due o tre nomi di spicco che aveva il precedente. Il compositore chiamato in causa è Nerida Tyson-Chew, un nuovo arrivato, con sussiego da primo della classe. Vanta studi con Goldsmith, Mancini e Broughton, ma l'ascolto di questo suo primo impegno autorizza il sospetto che il nostro uomo si sia un tantino distratto, durante le lezioni. Grande orchestra sinfonica, con contorno di preziosismi strumentali (i crediti del disco esibiscono un menù esotico: percussioni asiatiche, aerofono, kulingtang, eclectic percussion, nobkan e - udite udite - shakuhachi!)

e di sofisticazioni elettroniche, con tanto di *sampling* ottenuto dal fior fiore della new age informatica e del *sound designing*. Nonostante tutto questo, il risultato è un noioso coacervo di rumori senza struttura, che non possiamo nemmeno definire atonalismo o avanguardia, ma solo una giustapposizione di suoni, già proposti da decine di autori diversi. Un lavoro che per la sua anodina assenza di schemi si colloca a distanze trascurabili da un mero assemblaggio di effetti speciali sonori. Non attraggono gli sporadici sforzi melodici, né la spolverata ritmica dei momenti d'azione conclusivi. La colata inarrestabile di timbri esotici e di aggressioni foniche rende il disco adatto solo a sonorizzare filmini privati di catastrofi domestiche o a testare le casse dello stereo. **GB**



Steve Jablonsky
Steamboy (id - 2004)
 Mashroon / Steamboy committee
 Cas 8502.2
 17 brani - Durata: 60'57"



Il massiccio investimento effettuato dai produttori per la nuova fatica di Otomo (180.000 storyboard, 20 milioni di dollari di costo, nove anni trascorsi dall'inizio del progetto, un periodo di tempo prossimo all'infinito per qualsiasi regista, ma appena sufficiente per quei pochi, attenti, scrupolosi artigiani dell'arte cinematografica che passano questi giorni a cesellare la propria opera come orafi alle prese con un prezioso ed inestimabile gioiello) non è stato premiato ai botteghini giapponesi. Forse Otomo ha fatto con *Steamboy* il passo più lungo della gamba, ma fortunatamente, i soldi spesi per ingaggiare Steve Jablonsky (abituato ai "filmmoni", visto che nel suo carnet ci sono produzioni come *Bad Boys 2*, *La maledizione della Prima Luna* e *Tears of the Sun*) come compositore della *soundtrack* di accompagnamento non sono stati versati invano. Fin dal primo pezzo,

"Manchester 1866", l'autore riesce nell'intento di immergere lo spettatore nella realtà rappresentata sullo schermo. La partitura è aderente al film come un abito cucito su misura ed alterna fasi concitate, che seguono i numerosi inseguimenti e scene spettacolari che *Steamboy* offre, ad altre più rilassanti e meditative che sottolineano con toni cupi e bassi le necessarie pause che la pellicola si prende. Tra i brani, vale la pena di segnalare almeno il "Ray's Theme", allegro, orecchiabile, il classico pezzo che resta immediatamente impresso nella memoria dell'ascoltatore, "Fly in the Sky", leggera e briosa composizione che si libra nell'aria come le macchine volanti presenti nel film, e "Launch!", vibrante ed emozionante. Forse questa *soundtrack* non è la migliore in assoluto del compositore, ma di sicuro non evaporerà come l'elemento protagonista del film... **ACH**



Jeff Danna
Resident Evil: Apocalypse (id. - 2004)
 Varese Sarabande VSD-6616
 18 brani - Durata: 39'46"



No, proprio non ci siamo. *Resident Evil: Apocalypse*, da ogni punto di vista, non riesce a bissare il successo e l'efficacia del primo film ispirato al famoso videogioco e questa colonna sonora di Jeff Danna, dà il colpo di grazia allo spettatore che coltiva la passione per le *soundtracks*. Troppo breve (nemmeno quaranta minuti), assolutamente poco ispirata, come il film del resto, banale e scontata in ogni suo passaggio, la partitura di Danna risulta fracassona in sala, ed eccessivamente ridondante e ripetitiva in salotto. *Resident Evil* dovrebbe, in teoria, avere un fascino sinistro derivante dalla condizione di attesa e terrore che caratterizza ogni sua scena (nel gioco, almeno, è così). Qui una insopportabile cacofonia copre ogni azione sullo schermo ed ogni emozione nell'animo

dello spettatore. Il compositore canadese ha partorito temi troppo convenzionali, già sentiti fino alla nausea e ha aggiunto anche accenti rock che c'entrano pochissimo con la trama. Forse la necessità di centrare il presunto target del film, il giovane americano che si riempie la pancia di hamburger e Coca-Cola e che resta basito e sbavante davanti alle grazie della Jovovich, ha sviato l'autore, ma oggettivamente questa *soundtrack* sarebbe pessima anche per una produzione televisiva di medio livello. Ascoltando questa infelice partitura, sicuramente una delle meno ispirate di questa stagione cinematografica, viene da rimpiangere la colonna sonora del primo film e soprattutto, l'eccellente lavoro svolto dai giapponesi sul videogioco originale. Statene alla larga! **ACH**



Con *Ore 10: calma piatta* (1989), *Body of Evidence* (1993) e *Il corvo* (1994), Graeme Revell aveva dimostrato d'essere un promettente autore di musica da film, ma ha poi deluso le aspettative con gli anonimi scores per *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), *Daredevil* (2003) e *Freddy Vs. Jason* (2003), privi di un seppur minimo guizzo di originalità, per non citare la piattezza di molte altre sue composizioni. Ciò nonostante, per la colonna sonora di questo *The Chronicles of Riddick*, seguito meno riuscito del cult fantahorror *Pitch Black* (2000), il compositore neozelandese pare ritrovare quella notevole impronta dark che aveva saputo conferire alle commendevoli musiche del primo episodio. Innanzitutto, in questo secondo adrenalinico appuntamento con l'eroe tutto muscoli

interpretato da Vin Diesel, Revell rispolvera l'oscuro e martellante tema principale del film originale per poi abbandonarsi, in brani quali "The Chronicles of Riddick" e "End Credit - Final Chronicle", alle cacofonie del coro campionato e della Hollywood Studio Symphony, diretta dal fido Tim Simonec (autore anche delle orchestrazioni). Muscolari e senza tregua gli *action themes* di "Hunt for Riddick", "One Speed", "Helion Attack Pt. 2", "Hellhounds", reali punti di forza del CD. "Necromongers" ci presenta un nuovo tema, quello dei *villains* del film, percussivo e foriero di sventure. Nei restanti brani aleggia un'aura di mistero, pericolo e ferocia ("Furyan Energy" su tutti) che l'ottima performance dell'orchestra traduce in pure sferzate di energia fonica. **MP**



Graeme Revell
The Chronicles of Riddick (id - 2004)
Varèse Sarabande VSD-6580
22 brani - Durata: 47'11"



Penultima opera di Goldsmith, forse il suo vero "canto del cigno", *Timeline* è anche una partitura che avrebbe dovuto essere modificata per adattarsi ad un nuovo montaggio del travagliato film di Richard Donner, su cui il compositore non si è più sentito di intervenire, stremato dagli otto mesi di lavoro e dalla malattia che lo stava ormai consumando.

La Varèse recupera in edizione postuma la musica inutilizzata di Goldsmith, un poema sinfonico medievale memore di *Lionheart* e de *Il primo cavaliere*, che si rivela anche un eccezionale riepilogo della poetica espressa negli ultimi anni di produzione del musicista.

Si ritrovano le sofisticate sonorità elettroniche che hanno reso questo decano della composizione sinfonica uno dei disegnatori di suoni virtuali più all'avanguardia ("The

Dig"), i suoi brevi temi d'azione, con gli immancabili intervalli ascendenti che danno slancio a lunghi ed irruenti meccanismi ritmici, e gli altrettanto brevi temi sentimentali, che poderosi unisoni di ottoni trasformano, nelle fasi conclusive, in epici inni ed in gloriosi epiloghi ("To My Friends").

Ma soprattutto si percepisce l'inestituibile forza creativa di un genio della musica, che ormai minato nel fisico non esita a guidare l'orchestra in oltre un quarto d'ora di irrefrenabile musica da battaglia ("Victory to Us"), una vera galoppata epica in cui l'irruenza sonora provoca brividi di partecipata commozone.

Doverosa menzione per l'orchestrazione di Mark McKenzie, il cui apporto all'opera non deve essere stato secondario, visto lo stato di salute del compositore. **GB**



Jerry Goldsmith
(Music Inspired by the Film)
Timeline (id - 2004)
Varèse Sarabande 302 066 600 2
14 brani - Durata: 48'04"



In poco tempo Michael Giacchino è diventato uno di quegli autori di cui si acquista, a scatola chiusa, qualsiasi nuovo titolo. A maggior ragione quando si tratta del secondo CD dedicato alla serie televisiva *Alias*, dopo l'apprezzata profusione di invenzioni, ritmi e idee ascoltate nel primo disco. Nessuna delusione in questa nuova ed effervescente antologia di stili e di generi, anche perché i momenti sinfonici, in questo caso, prevalgono decisamente sui brani elettronici e techno. Alla seconda specie appartengono l'arabeggante (e un po' troppo trendy) "Rabat", il pulsante "Over the Edge", i jazzati "Syd's Best Alias Yet" e "Going Down?" (evocativi del folgorante score per *The Incredibles*). In alcuni episodi l'orchestra si fonde mirabilmente ai ritmi elettronici (nell'intri-

gante tritico "I'm So Promoted", "I'm So Shrewed" e "I'm So Demoted", o nel lungo ed esplosivo "Do I Have to Do Another Eulogy?"). La maggior parte del disco è dominato dalla generosità sinfonica dell'ispirazione del compositore, che nelle liner notes si dice convinto che l'anima musicale di un film, di un videogioco o di un serial risiede soprattutto nel vigore espressivo della live performance. I molti abbozzi melodici delineano i personaggi della fiction in quadri malinconici e lirici ("Almost Two Years", "Emily's Eulogy", "Inferno") e in velocissimi momenti di tensione ("Hitting the Fan"). I tempi produttivi ridotti impediscono a Giacchino di dedicare la cura della strumentazione mostrata altrove, ma il piacere di un ascolto anche ripetuto è garantito. **GB**



Michael Giacchino
Alias - Season 2 (Alias - 2004)
Varèse Sarabande 302 066 622 2
23 brani - Durata: 61'48"



L'originalità del formato del serial televisivo "24" ha assicurato, alle prime tre "giornate" finora prodotte, molti consensi di critica e pubblico. La musica scritta da Sean Callery per la serie ha di sicuro buona parte di merito per il successo ottenuto. Peccato che la difficoltà di assemblare in un solo compact un campionario rappresentativo, di oltre 70 ore di musica, abbia richiesto scelte drastiche e (per noi) non condivisibili. Il prodotto finale si rivela povero e deludente, soprattutto per chi, memore dell'ascolto in scena, attendeva con ansia la pubblicazione dello score. Va detto che Callery, pupillo del compositore di *X-Files* Mark Snow, ha dovuto fare i conti con l'esigenza di risparmio dei produttori: nelle note di copertina spiega di aver dovuto comporre musiche non

orchestrali. I moltissimi brani d'azione avrebbero meritato un'esecuzione sinfonica, ma l'abile trascrizione per sintetizzatori di Callery, in simbiosi con le immagini del film, funziona benissimo e regala pulsazioni adrenaliniche agli sviluppi del plot. Nel disco invece, dove il poco spazio a disposizione è stato riservato soprattutto a compiacenti brani techno, ritmati e rockeggianti, le poche sequenze descrittive ("The Bomb Detonates" ad esempio) suonano fredde e piatte, come sempre accade quando si pretende di sostituire con i synth la timbrica dell'orchestra. Ciò non impedisce di ammirare l'inventiva poliedrica dell'autore, evidente tanto nelle parti melodiche (il tema principale, quelli di Salazar e di Palmer), quanto nelle furiose pagine d'inseguimento. **GB**



Sean Callery
24 - Twenty-Four (24 - 2004)
Varèse Sarabande 302 066 626 2
19 brani - Durata: 51'25"





The Manchurian Candidate

Varèse Sarabande VSD-6603

David Amram (*Va e uccidi* - 1962)

16 brani

Durata: 52'05"



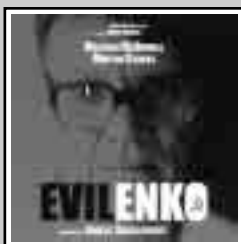
Rachel Portman (*id* - 2004)

10 brani (1 canzone + 9 di commento) - Durata: 29'18"



Davvero un'idea coi fiocchi quella della Varèse Sarabande d'includere nello stesso CD le colonne sonore del film *Va e uccidi* (1962) con Frank Sinatra protagonista e la regia del compianto John Frankenheimer e del suo remake, *The Manchurian Candidate* (2004), dove nel ruolo che fu di "The Voice" troviamo Denzel Washington diretto magistralmente da Jonathan Demme. Due pellicole di ottima fattura e di sconcertante attualità, musicate nel primo caso da David Amram (autore di oltre 100 lavori sinfonici e da camera, due opere e alcune partiture per film e teatro, è considerato ancora oggi in America tra "i 20 più importanti compositori esecutori di musica da concerto negli Stati Uniti"), e nel secondo caso da Rachel Portman (vincitrice nel 1997 dell'Oscar per le migliori musiche con *Emma*) dove figura il cantante di colore Wyclef

Jean che interpreta la canzone rock "Fortunate Son" (anche in versione strumentale). Lo score di Amram è pubblicato per la prima volta e commenta i fotogrammi del film del 1962 utilizzando gli stilemi jazzistici tipici delle colonne sonore anni '50 e '60, su tutte *L'uomo dal braccio d'oro* di Elmer Bernstein, con largo uso d'interventi soffici di sax, piano e corno francese. Le musiche della Portman sono incisive nel descrivere le cruente immagini della pellicola di Demme, ma si fa fatica ad ascoltarle separatamente, senza contare il fatto che nel brano "Black Helicopters, Secret Laboratories, Mind Drugs" si sente un'imbarazzante citazione del tema de "L'uomo dell'armonica" dal morriconiano *C'era una volta il West* chissà quanto involontaria! La compositrice ha dato miglior prova di sé in lavori quali *Smoke*, *Chocolat* e *La macchia umana*. **MP**



Angelo Badalamenti Evilenko (2004)

Minus Habens Records MHSC004

11 brani (2 canzoni e 9 di commento)

Durata: 45'16"



Rammentate le atmosfere tetre, surreali, morbide e sataniche, consprazzi di lirismo enfatizzato dalle eteree performance vocali di Julee Cruise (soprattutto il "Laura Palmer's Theme") del serial di David Lynch *Twin Peaks*? Ecco, le ritrovate tutte in questa nuova partitura composta ed eseguita alle tastiere dal compositore italoamericano Angelo Badalamenti. Collaboratore assiduo del regista di *Velluto blu*, qui Badalamenti presta le sue doti alla direzione asciutta del giornalista e scrittore David Grieco (alla sua opera prima nel cinema) e alla stupefacente interpretazione di Malcolm "Arancia meccanica" McDowell, nel ruolo del "comunista che mangiava i bambini" Andrej Romanovic Cikaitlo, detto il "Mostro di Rostov". Nella pellicola, il serial killer Cikaitlo diventa *Evilenko* (da "evil", il male) la cui voce, prestata al grande schermo assieme al volto dal

bravo McDowell, è udibile nei brani "Evilenko's Dark Fairy Tale" e "Inside the Lion's Mouth", angoscianti passaggi sonori di ammonimento e follia. Meno male che a risollevare il cuore turbato di chi ascolta interviene la canzone-guida del film, "Angels Go to Heaven" (le angeliche atmosfere vocali della leader dei Cranberries, Dolores O'Riordan, con il suo timbro particolare, quietano gli animi delle vittime del mostro), anche in versione strumentale nel "Theme from Evilenko" e "full mix" nel brano di chiusura del CD. Musica puramente di commento che all'ascolto risulta di non facile digeribilità nella sua interezza, ma che ben delinea la tremenda pellicola di Grieco, quindi consigliabile ai veri cultori delle soundtracks di Badalamenti. Al compositore lynchiano preferiamo farvi accostare tramite le sue belle partiture per *Una storia vera* e *The Beach*. **MP**



Jon Brion / AA.VV. Eternal Sunshine of the Spotless Mind

(*Se mi lasci ti cancello* - 2004)

Hollywood Records 5050467-2751-2-6

26 brani (16 di commento + 10 canzoni)

Durata: 57'12"



Un film imprevedibile e geniale come *Se mi lasci ti cancello* non poteva che ricevere un trattamento musicale altrettanto inusuale e obliquo. Non stupisce infatti trovare sul podio il poliedrico Jon Brion, che ha già regalato commenti musicali molto innovativi a film come *Magnolia* e *Ubricato d'amore*. Il compositore mette in campo soprattutto la sua abilità di creatore di suoni e di melodie sospese, eccentriche e malinconiche (la splendida "Theme", "Row"), caratterizzate da un'orchestrazione cameristica (a cui collabora l'elfmaniano Steve Bartek) in cui spiccano pianoforte, arpa, legni e un ristretto gruppo di archi ("Main Title", "Elephant Parade"). Attraverso l'intelligente utilizzo di distorsioni elettroniche, *overdub* e campionamenti ("Collecting Things", "Showtime", "Phone Call") ed il ricorso a timbri insoliti come il mellotron, l'organo elettrico e il pianoforte scordato ("Peer Pressure", "A Dream

Upon Waking"), Brion crea un panorama musicale alieno, allucinato, ma in realtà sorvegliatissimo e infuso di una forte anima melanconica che ben si sposa con le atmosfere candide e cerebrali della pellicola di Michel Gondry. Il talento maggiore del compositore è di riuscire a fondere un impianto di matrice minimalista con una sensibilità pop "colta" (evidente in tal senso l'influenza dei Beatles di *Sgt. Pepper* e *Magical Mystery Tour*). Nonostante la brevità di molti interventi, il disco funziona quasi come un *concept album*: le composizioni di Brion sono intervallate da brani *indie pop* ad opera di Electric Light Orchestra ("Mr Blue Sky"), Beck ("Everybody's Gotta Learn Sometimes") e The Willowz ("Something"), che comunque ben si integrano con l'atmosfera generale. Una colonna sonora molto bella ed originale, per uno dei migliori film del 2004. **MC**



AA.VV. Bridget Jones - The Edge Of Reason

(*Che pasticcio Bridget Jones!* - 2004)

Universal Island Records Ltd 986897-1

18 brani (17 canzoni + 1 di commento) - Durata: 67'28"



Il 2001 era l'anno del *Diario di Bridget Jones*, prima divertente pellicola di successo delle avventure della single insicura cronica e paffutella più famosa del mondo. Il 2005 vede il ritorno, dopo l'happy end del precedente capitolo, della ex single (una graziosa ed esilarante Renée Zellweger dal corpo a fisarmonica, vista la facilità con la quale passa dalla sinuosa e sexy silhouette di *Chicago* a quella più che abbondante di questo film), ora innamorata pazza e fidanzata gelosa, nel sequel ultracomico *Che pasticcio Bridget Jones!* con una colonna sonora strepitosa, frizzante, incantevole e, siamo certi, di enorme attrazione per gli appassionati di vecchi e nuovi hit del miglior panorama pop internazionale. Si passa dalla classe di un grande crooner come Robbie Williams con la

romantica "Misunderstood" alla coppia d'eccezione Sting e Annie Lennox nel sempreverde "We'll Be Together", carrellando tra Will Young ("Your Love is King"), Jamelia ("Stop"), Kylie Minogue ("Can't Get You Out of My Head"), Barry White ("You're the First, the Last, My Everything"), labondiana Carly Simon ("Nobody Does It Better"), Beyoncé ("Crazy in Love") e Jamie Cullum ("Everlasting Love"), solo per citare i più prestigiosi. L'unico brano originale presente dello score è affidato alle abili mani di Harry Gregson-Williams, che ha preso il posto di Patrick Doyle, autore della bella partitura per il primo episodio: "Bridget's Theme" è un motivo romantico per archi e piano, che ci fa supporre che il compositore si trovi più a suo agio tra *Galline in fuga*, orch verdi e spy stories. **MP**



“Poiché nel film la sofferenza è narrata dal punto di vista maschile, ho scelto soprattutto voci maschili. Contrariamente a quanto avviene per le canzoni francesi, infatti, a mio parere le canzoni italiane più belle e più commoventi sono spesso interpretate da uomini”. Questa la motivazione data dal regista francese François Ozon per la selezione di nove celebri canzoni di casa nostra, targate anni '60 (tranne l'avvolgente pop di “Sparring Partner”, del 1984, con la sempre impeccabile performance di Paolo Conte), a commento della combattuta love story interpretata dall'attrice italiana Valeria Bruni-Tedeschi. Luigi Tenco, Bobby Solo, Gino Paoli, Nico Fidenco, il citato Conte e l'unica presenza femminile Wilma Goich ci fanno ripiombare nella calda drammaturgia amorosa d'indimenticabili e nostalgici successi di una volta come “Una lacrima sul viso”, “Mi sono innamorato

ratodite”, “Senza fine”, “Vedraivedrai”, “Sapore di sale”, “Se mi perderai”, “Legata a un granello di sabbia” e “Ho capito che ti amo”. Ozon rincarà la dose ammettendo: “La scelta di queste canzoni mi sembrava quella giusta, non solo dal punto di vista della storia in sé, poiché l'incontro avveniva in Italia, ma perché ogni istante di una storia d'amore è spesso legato ad una canzone, ad una melodia che ha la capacità di farci rivivere quell'attimo della nostra storia d'amore”. La parte musicale prettamente di commento è stata affidata al compositore Philippe Rombi, connazionale e collaboratore abituale del regista, che è riuscito in cinque brani a “...trovare la melodia giusta per questa storia d'amore, con un'orchestrazione scrupolosa sul cui sfondo risaltano la nudità di un flauto, di una chitarra o di un pianoforte, eco della profonda solitudine dei personaggi”. MP



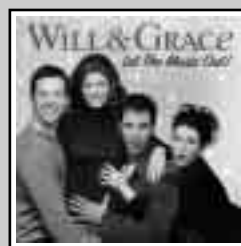
Philippe Rombi / AA.VV.
Cinq fois deux (Cinque per due - frammenti di vita amorosa - 2004)
 BMG / RCA 82876640852
 14 brani (9 canzoni e 5 di commento)
 + bonus video: Movie Trailer - Durata: 39'16"



“Questa è una raccolta di canzoni che cattura non solo i deliziosi ritmi comici e musicali dello show, ma anche la totale, esuberante gioia che noi quattro proviamo stando insieme ogni settimana. Scommetteteci!”. Questo affermano goliardicamente i quattro personaggi principali del telefilm gay più divertente della storia della TV, *Will & Grace*, nel libretto a corredo del CD della colonna sonora.

Più che un soundtrack, una compilation di canzoni sconosciute che può allettare i più giovani ma non solo, dato che tra le note dell'album, molto commerciale, fanno capolino stelle della musica leggera, pop, rock e dance quali Jennifer Lopez, i Queen, Cher, Gloria Gaynor, Dido, Britney Spears, Elton John, Carly Simon e Tom Jones. Lasciatevi trasportare dagli sfrenati ritmi di “It's Not Unusual” (Jones), “Oops!... I Did It

Again” (Spears), “White Flag (Scumfrog Remix)” (Dido), “Got To Be Real” (Cheryl Lynn), “Waiting for the Night (Hex's Momentous Radio Mix)” (Lopez), “I Will Survive” (Gaynor), “You're my Best Friend” (Queen), “The Bitch is Back” (John) e lo scatenato hit “Footloose” (The Bacon Brothers), dal film omonimo. Non sono da meno, nel trascinarvi in un ballo scoppiettante, Will, Grace, Jack e Karen (i protagonisti del serial) che prestano le loro doti canore alla canzone “He's Hot!” (Radio Edit), in realtà una pseudo-cover version della nota “Holiday” di Madonna. Scanzonato il tema dei titoli di testa e di coda “Theme from Will & Grace” di Jonathan Wolff, autore dello score della serie, con il quale si apre il CD, come a simboleggiare l'inizio di uno dei molti episodi andati in onda dal 21 settembre 1998 (in Italia dal 2003) in America. MP



AA.VV.
Will & Grace - Let the Music Out! (Will & Grace - 2004)
 BMG 82876 64784 2
 15 brani (14 canzoni e 1 di commento)
 Durata: 48'30"



Per quest'opera prima, una dolente storia d'amore a tre ambientata negli anni '60 con Colin Farrell, Robin Wright Penn e Sissy Spacek come protagonisti, il regista di Broadway Michael Mayer ha selezionato dei veri hits senza tempo: canzoni famose quali “Wishin' and Hopin'” (scritta da Burt Bacharach e Hal David) nella frizzante performance di Dusty Springfield, “Because the Night” scritta da Bruce Springsteen e Patti Smith e magistralmente interpretata da quest'ultima (brano noto anche come sigla del programma di Enrico Ghezzi *Fuori orario*, in onda su Rai 3), il rock psichedelico di “Somebody to Love” dei Jefferson Airplane, le sonorità elettroniche anni '80 di “Only You” di Yaz, il rock frenetico anni '60 “Look Out Cleveland” dei The Band e il trascinate gospel-blues “I Shall Be Released” di Mack James & The Broadway Inspirational Voices su

testo e musica di Bob Dylan. Oltre a questa cernita di *eternal songs* vi sono l'enfatico coro di “Soave sia il vento” da *Così fan tutte* di Mozart nell'esecuzione dello Slovak Philharmonic Chorus & Cappella Istropolitana e il minimalismo ostinato di “Section VI from Music for 18 Musicians”, composto da Steve Reich. Le musiche (orchestrazioni di Simon Hale) e le canzoni originali sono composte ed eseguite dal bravo e giovane cantautore del New Jersey Duncan Sheik, che ci trasporta tra le delicate note per chitarra, piano, percussioni, archi e voce di “Something Somewhere”, “There's a Home” (in due versioni: cantata e strumentale), “Leaving” e “Brothers” (dove alcuni passaggi rammentano lo stile sospeso di Thomas Newman). Musica introspettiva, di grande relax, da ascoltare sia *on the road* che quando ci si sente particolarmente stressati! MP



Duncan Sheik / AA.VV.
A Home at the End of the World (Una casa alla fine del mondo - 2004)
 Milan 301 702-9
 13 brani (8 canzoni e 5 di commento)
 Durata: 41'49"

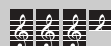


Cosa succede quando una ricca famiglia californiana decide di dare al problematico rampollo primogenito, un “fratellino” di 16 anni (che sembra un incrocio fra Russell Crowe e James Dean) catapultandolo dall'area suburbana nell'Eden dell'effimero, paradiso imperfetto di giovani di belle speranze? Semplicemente... nasce uno dei più importanti telefilm dell'anno, *The O.C.*, appena passato su un'emittente privata nazionale. La colonna sonora, una compilation di brani vecchi e nuovi, ricrea perfettamente le atmosfere del serial, nel quale patinati eventi mondani si mescolano ai drammi adolescenziali senza soluzione di continuità. Si passa quindi da sound allegri, freschi, giovani e modaioli di Spoon (“The Way We Get By”) a quelli più introspettivi, intimi-

sti e malinconici di “Paint the Silence” dei South e “Honey and the Moon” di Joseph Arthur per continuare con “We Used to be Friends” dei The Dandy Warhols dalle inflessioni techno e metalliche. Dulcis in fundo la sigla del telefilm, il cui refrain è ormai diventato croce e delizia per molti degli appassionati: “California (Here We Come)” dei Phantom Planet, divenuta a suo modo inno adolescenziale e, nonostante la sua ossessiva ripetitività, hit internazionale. Nel suo complesso una compilation che compie il suo dovere e si presenta di piacevole ascolto anche separata dalle immagini del telefilm. In America, ovviamente, per battere il ferro finché è caldo, è già uscito il secondo volume di quello che si prospetta come un progetto musicale a lungo termine. Ach



AA.VV.
Music from O.C. Mix I (2004)
 Warner Sunset 9362-48685-2
 12 canzoni - Durata: 51'55"





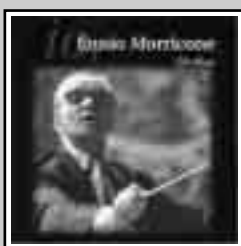
Ennio Morricone
Once Upon a Time...
The Essential Ennio Morricone
Film Music Collection (2004)

Silva Screen SILCD1165
 CD 1: 15 brani - Durata: 56'25"
 CD 2: 17 brani - Durata: 56'37"



Tra le innumerevoli compilation dedicate al Maestro Ennio Morricone uscite fino ad oggi, la maggior parte raccoglie sempre gli stessi temi tratti dalle pellicole più famose da lui musicate. Quest'ultima, realizzata dall'etichetta inglese di James Fitzpatrick, la Silva Screen, spicca principalmente per la presenza di alcuni brani difficilmente reperibili su CD o LP: titoli quali "The Harvest", dalla colonna sonora - candidata all'Oscar nel 1979 e vincitrice del British Academy Award - de *I giorni del cielo* (Days of Heaven, 1978) di Terrence Malick, *Il virginiano* (The Men from Shiloh, alias The Virginian, 1970-71), unica collaborazione ad un serial americano del compositore romano, con il suo tema principale dominato da fruste, fischi e campane alla *Per un pugno di dollari* (la vera chicca del CD!), *I cannoni di San Sebastian*

(Guns for San Sebastian, 1968) che ci regala una "Overture" evocativa con il suo possente coro e la raffinata soprano solista, *Gli avvoltoi hanno fame* (Two Mules for Sister Sara, 1969), sardonica marcia nel miglior *spaghetti western style*, *L'esorcista II: l'eretico* (Exorcist II: The Heretic, 1977) dalla cadenzata ninnananna del "Regan's Theme" e, dulcis in fundo, *La cosa* (The Thing, 1982), dove la musica di Morricone ricorda molto da vicino i passaggi più oscuri dei temi elettronici composti da John Carpenter (regista della pellicola) per altri suoi cult movies. Il resto della compilation è una carrellata di temi celebri eseguiti, non sempre egregiamente, dalla nota accoppiata City of Prague Philharmonic Orchestra & Crouch End Festival Chorus, sul cui podio si alternano ben sei direttori. **MP**



Ennio Morricone
Io, Ennio Morricone -
Film Music (2002)

eW / Milan 5050466 3000 2 7
 16 brani - Durata: 55'50"



Questo CD è una vecchia raccolta del 2002, rimessa in vendita con l'intento di sfruttare la scia del successo commerciale degli ultimi album del Maestro romano, come *Focus* e *Yo-Yo Ma Plays Morricone*.

Scorrendo l'elenco dei 16 pezzi che costituiscono il CD (*Il maestro e Margherita*, *C'era una volta in America*, *Nuovo Cinema Paradiso*, *Mission*, *Metti una sera a cena*, tra gli altri) è facile scambiare questo disco per l'ennesima compilation di celebri melodie morriconiane, ma si tratterebbe di un errore di valutazione.

Infatti - ad eccezione di *C'era una volta in America*, *Assassinio senza colpa?*, *Il maestro e Margherita*, *Nuovo Cinema Paradiso* e

Per le antiche scale, supportati dalle orchestre Roma Sinfonietta e Accademia Nazionale Italiana - i brani sono stati riarrangiati dall'autore ed eseguiti da un quartetto di solisti d'eccezione: Gilda Buttà al pianoforte, Paolo Zampini al flauto, Luca Pincini al violoncello e Fausto Anselmo alla viola, diretti da Morricone stesso.

Il virtuosismo di Buttà, Zampini, Pincini e Anselmo - in titoli quali *Lolita*, *Romanza*, *Gott mit uns*, *C'era una volta il West*, *L'eredità Ferramonti* - getta una nuova luce, se mai ce ne fosse stato bisogno, su alcune delle musiche più belle e memorabili del Maestro Morricone e giustifica ampiamente la pubblicazione di questa raccolta. **MP**



Ennio Morricone
So Sweet So Sensual
(2004)

Cinevox CD MDF 355
 15 brani - Durata: 43'40"



Il sottotitolo di questa inusuale raccolta del compositore romano, *Erotica Morricone - una selezione sexy dei classici più caldi di Morricone*, tende a spiegare meglio quello che è il suo titolo principale *So Sweet So Sensual*, perché questo CD altro non è che la rappresentazione della geniale versatilità compositiva morriconiana per temi d'amore finemente melodici e, in alcuni casi, alquanto scabrosi ed eccitanti. Per commentare pellicole italiane di fine anni '60 e buona parte degli anni '70, che raccontano storie d'amori impossibili, tradimenti, abbandoni, thriller argentiani, improbabili avventure aeree e di guardie e ladri, il Maestro Morricone compone leggiadre armonie accompagnate dai languidi, trepidanti, incantevoli, magici vocalizzi di Edda Dell'Orso ("Mariangela e la seduzione", "Quella donna", "Gocce di pioggia", "Parlami

d'amore Mariù" in cui la celebre canzone composta da Cesare Andrea Bixio viene arrangiata da Morricone in maniera sublime), da cori angelici ("Piume di cristallo", "Sospesi tra le nuvole" dove il delicato tocco morriconiano raggiunge il top!), dal fischio etereo di Alessandro Alessandroni ("Tramonto") e dal seduttivo e insuperabile flicorno di Oscar Valdambri ("Come un miracolo", "L'attico illuminato", "Postludio d'amore"). 15 brani tratti dai film *Forza G*, *Il gatto*, *Metti una sera a cena*, *La cosa buffa*, *L'assoluto naturale*, *4 mosche di velluto grigio*, *L'uccello dalle piume di cristallo*, *Così come sei*, *Divina creatura* e *Anche se volessi lavorare che faccio?* per scoprire una musica davvero particolare e ricca di fascino, in un disco che si discosta dalle solite raccolte di temi arcinoti del grande compositore! **MP**



Ivan Lusco e
Pierluigi Ferrandini
L'amore ritorna (2004)
 Warner Chappell 5050467-4420-2-3
 23 brani - Durata: 41'33"



L'amore ritorna, e con esso la collaborazione Lusco-Rubini, con l'apporto di Pierluigi Ferrandini per la stesura di una colonna sonora interessante, quantomeno diversa dal panorama 'classico' italiano.

Le chiavi interpretative di tutto il lavoro sono la sospensione e la rarefazione. E a quale modello rifarsi, se non a quello offerto da Thomas Newman? Alcune tracce pongono in rilievo una 'palese fedeltà' alla linea newmaniana, riproponendone le strutture ritmiche e melodiche. Altre tratteggiano atmosfere sonore con una più spiccata personalità interpretativa. Pianoforte e vibrafono segnano le presenze più evidenti e importanti, col sostegno degli archi e il vasto apporto di suoni sintetici a corollario. Nel

complesso l'attenzione del duo appare incentrata sull'evocazione sonora, sopra tutto, forse un poco a scapito dell'impianto armonico dei brani, ma il sistema, nella sua interezza, regge. Gli interventi sono ben calibrati e a volte ipnotici, l'impatto sonoro è morbido e evocativo, ma rimane forse un rammarico, che può 'suonare' come un augurio per i prossimi lavori del duo: il non aver potuto o saputo fare del ricorso alla letteratura newmaniana un punto di partenza, anziché un punto di arrivo.

Certo, innovare sulla base di stilemi così caratteristici e personali è missione certamente ardua, ma questo 'piccolo' passo è proprio quello che aspettiamo per poter evadere dalla stretta cerchia nostrana. **FC**

Volendo andare a fondo nella lettura delle sensazioni che rimangono al termine della visione del film di Eugenio Cappuccio, si giunge inevitabilmente nella terra del contrasto: è buono, ma sentiamo la carenza di qualche sviluppo ulteriore. Affronta temi forti, ma retrocede nel piano della freddezza. Giusto, forse, non retorico, con qualche elemento ancora da approfondire. Una linea dallo spessore sottile come breve è il passo ancora da compiere verso la maturità espressiva. Il parallelo con la colonna sonora del ventiquattrenne Francesco Cerasi è ora evidente.

Gli spunti espressivi sono buoni, il film scorre abbastanza bene e con esso la linea sonora, ma è al momento del puro ascolto

che si coglie qualche pecca arrangiativa o compositiva. Più in generale gli elementi di base non mancano, ma l'impianto globale è ancora piuttosto acerbo. Oltre al lavoro di Cerasi, appaiono tre inserti: "City" (Lucarelli), "Il dizionario" (Costantini) e "Freedom" (Russo e Genovese, eseguito dai napoletani Crisma 33), fra cui spicca proprio l'interessante sperimentazione del romano Costantini. Alla fine, dunque, una colonna musicale che si pone come base di sviluppo di un discorso, quello del barese Cerasi, che potrà evolvere sicuramente verso una più solida argomentazione sonora e che si presta facilmente ad essere incoraggiata anche come ricerca e rinnovamento di fonti creative per la musica da film. FC



Francesco Cerasi
Volevo solo dormire addosso (2004)
Warner Chappell 5050467-5966-2-7
19 brani - Durata: 54'34"



Oggi Andrea Guerra è l'autore più attivo nel panorama del cinema italiano, con una vasta filmografia che spazia dalle commedie di Aldo Giovanni e Giacomo alle pellicole drammatiche di Ozpetek e Faenza. Esce ora nella collana a basso prezzo della Warner la prima edizione discografica di "Viaggio d'amore", suo esordio sul grande schermo datato 1990, dopo anni di gavetta televisiva. La giustamente dimenticata pellicola di Ottavio Fabbri, basata su un poemetto dialettale di Tonino Guerra, padre del compositore, narra di due anziani coniugi (Omar Sharif e Lea Massari) che, non avendo mai visto il mare, decidono di partire *pedibus calcantibus* per fare il romantico viaggio di nozze (ricco di vicissitudini) che non si erano

mai potuti permettere.

Il giovane Andrea dimostra fin dalle prime note una felicità melodica che lo avrebbe poi reso celebre, anche se l'impostazione sonora è ancora fortemente legata alla tradizione morriconiana ed è appena all'orizzonte la ricerca del sound personale e caratterizzante di questi ultimi anni. Al bel tema sinfonico principale si alternano valzer e tanghi dalla classica strumentazione cameristica, diretti con gusto da Vince Tempera. Peccato che l'ascolto sia a volte disturbato da un mix che porta gli strumenti solisti a saturare il fronte sonoro, e che si riportino i titoli degli *M* numerati come "Viaggio d'amore (1)" o "Driana (3)", ma è difficile chiedere di più a un interessante recupero d'archivio. PR



Andrea Guerra
Viaggio d'amore (1990)
Warner Chappell 5050467-4422-2-1
18 brani - Durata: 36'27"



C'è ben poco da scrivere riguardo ad un film che è nei cuori di molte persone. Ci sono casi in cui i personaggi, la musica e la semplice storia di un film vivono e acquisiscono una personalità propria, autonoma.

E' il caso, appunto, di *Mediterraneo*, del tenente Montini (Bigagli), del sergente Lo Russo (Abatantuono), della regia di Salvatores con lo script di Enzo Monteleone, e della musica di Giancarlo Bigazzi. I temi, ai più, sono noti. E qualora la memoria giocasse qualche scherzo, proviamo a delinearne le caratteristiche principali.

E' il 1941 e un improbabile manipolo di soldati italiani ("E noi dovremmo spezzare le reni alla Grecia con questi quattro deficienti qua?"), si domanda lo sconsolato sergente

Lo Russo-Abatantuono) viene mandato a presidiare un'isoletta greca. I suoni che li accolgono e che li accompagneranno richiamano naturalmente l'area mediterranea: santur, bouzouki, percussioni e lira fra tutti. La musica proietta subito la guarnigione in una dimensione esotica e lontana, nel tempo e nello spazio; e, al tempo stesso, intima, trasversale rispetto agli orrori che altrove si stanno consumando.

Qualcuno conoscerà l'amore e scoprirà nei profumi dell'Esgele le ragioni di questa vita e noi con loro, con quello che preferisco identificare come il tema di Vassilissa, disteso e dolce, dolce come i cuori di un gruppo di soldati italiani che la guerra proprio non l'avrebbero voluta fare... FC



Giancarlo Bigazzi
Mediterraneo (1991)
Cecchi Gori Music - GDM 2045
23 brani - Durata: 40'21"



Riding Giants è un documentario che racconta le incredibili gesta dei migliori surfisti del mondo. Non è ancora stato distribuito in Italia, e forse mai lo sarà, visto il carattere peculiare della pellicola, ma la compilation che lo accompagna è già nei negozi e, cosa più importante, è piuttosto meritevole.

Stacy Peralta, il regista del film, ha scelto un interessante mix di canzoni rockeggianti che ben si conformano alla spettacolarità delle sequenze filmate e che permettono alla OST di seguire il tracciato già battuto dai due film più importanti del genere surfista: *Point Break* e *Un mercoledì da leoni*.

Il via alle danze (si fa per dire...) lo danno i Waterboys con "This is the Sea", mentre Alice in Chains, Soundgarden, Pearl Jam (gruppi che se oggi concedono qualcosa alla MTV-Generation, sicuramente hanno contribuito alla storia del rock), aggiungono adre-

nalina con pezzi ad alto voltaggio. Particolarmente "marittima" è "Makaha Waves" degli Screamin' Jay Hawkins, mentre non può mancare un accenno alla patria del surf, le Hawaii, con la intrigante "Aloha Ka Manini".

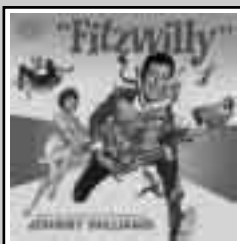
Curiosa la presenza di "Rumble" dei Link Wray: è il quarto film in pochi anni che accoglie questo pezzo nella propria soundtrack, l'ultimo in ordine di tempo è stato *Independence Day*, quindi si può proprio dire che è un brano che va bene in ogni occasione...

Perfetta come accompagnamento del film, la sequenza di brani si rivela ottima anche per un ascolto salottiero, magari in attesa che qualche distributore abbia il coraggio di mettere in circolazione questo film, già uscito in tutto il mondo da un pezzo. ACh



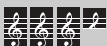
AA. VV.
Riding Giants (id. - 1987)
Milan Records 301 700-8
14 canzoni - Durata: 45'35"





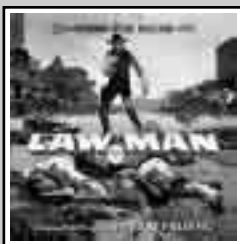
John Williams
Fitzwilly /
The Long Goodbye

(Ladri sprint / Il lungo addio - 1967 / 1973)
Varèse Sarabande VCL 0804 1030
18 brani - Durata: 55'24"



La Varèse Sarabande ci dà una bella occasione per confrontarci con il Williams meno conosciuto e "nazionalpopolare". *Fitzwilly* risale al periodo "leggero" del futuro compositore-feticcio di Spielberg, ancora fortemente indebitato con gli stilemi di Henry Mancini e del jazz anni '60 ("Make Me Rainbows", "Fitzwilly's Date"). Tuttavia qua e là fanno capolino i primi abbozzi di uno stile sinfonico che solo qualche anno più tardi avrebbe trovato un primo compimento ("The Gimbel's Robbery", "The Xerox Crisis"). L'abilità contrappuntistica williamsiana e la sua proverbiale perizia orchestrale già spiccano in maniera brillante ("Main Title", "More Theft", in cui è presente un bellissimo assolo di tuba) e sembrano addirittura presagire momenti di alcune sue celebri partiture future. *Il lungo addio* ci mostra invece un Williams davvero inedito e singolare. Per la pellicola di Robert Altman, il compositore infat-

ti scrisse solamente una canzone ("The Long Goodbye", su testo del celebre Johnny Mercer), che nel film viene ogni volta presentata in un arrangiamento diverso (ora cantata, ora solo nella sua melodia) e sempre come elemento diegetico (la sentiamo addirittura incorporata nel suono di un campanello o come sottofondo "muzak" in un supermercato), corredando in maniera eccentrica questa audace e ironica rilettura del classico di Raymond Chandler. Considerata la particolarissima natura di questa colonna sonora, il CD presenta sette diverse versioni del malinconico e bellissimo tema che furono registrate per il film, tra cui un paio eseguite dal trio jazz di Dave Grusin, una dal trombettista Jack Sheldon, una scritta in stile messicano ("Mario in Mexico") e una "gitana" per violino, pianoforte e sax ("Trio Version"). Molto ricco di note e informazioni il libretto accompagnatorio. **MC**



Jerry Fielding
Lawman (Io sono la legge - 1971)

Intrada Special Collection Vol. 17
16 brani - Durata: 31'31"



Come il segreto di un antico artigiano, destinato a scomparire per sempre con il suo creatore, la sonorità eterea, fredda, irrealista che permea le musiche western di Jerry Fielding ha un carattere di unicità assoluta. Non c'è autore di *film music* che abbia saputo riproporre quegli schemi di raggelata violenza, di disumana solitudine che si calano sulle scene spietate del cinema di frontiera dei primi anni '70. Il racconto che è alla base di questa sanguinaria pellicola di Michael Winner, in cui uno sceriffo che nasconde dietro la sua cieca dedizione alla legge un animo feroce ed assetato di morte e porta a compimento un'implacabile condanna nei confronti di un gruppo di cowboy, riceve una potente iniezione di drammaticità dalle magnifiche musiche di Fielding,

sospese in un limbo di attonita contemplazione di fronte alla pervicace malevolenza dell'antieroe, interpretato da Burt Lancaster. Intradapropone la versione integrale della partitura, già presente in una suite promozionale della scomparsa etichetta Bay Cities. Il suono perfettamente conservato restituisce con glaciale trasparenza l'esecuzione dell'orchestra londinese. In apertura, con una dolorosa e dirompente lamentazione degli archi, sull'insistente moto perpetuo delle trombe, simbolo della caparbia determinazione del protagonista, si ascolta uno dei più folgoranti "Main Title" del western. Seguono brani brevi, sospesi tra melodicità crepuscolare e tentazioni atonali. Un tassello importante nell'opera, tutta da riscoprire, di uno degli autori più negletti di Hollywood. **GB**



Fred Karlin
Futureworld

(Futureworld, 2000 anni nel futuro - 1976)
Reel Music Down Under RMDU 1001
11 brani + 1 suite da 'Westworld'
Durata: 53'07"



Futureworld è il sequel del celebre film diretto da Michael Crichton *Il mondo dei robot* (*Westworld*, 1973). Il compositore Fred Karlin (1936-2004) tornò a occuparsi della colonna sonora, proseguendo sulla medesima scia stilistica dell'angosciante e audace partitura del film precedente: un calibratissimo ed efficace esercizio di musica elettronica d'avanguardia che contribuì non poco ad aumentare il senso di paranoia presente nel film (come ben dimostra la suite di 13 minuti che chiude questo CD). A differenza di *Westworld*, Karlin opta per un linguaggio meno radicale ("Main Title", un baroccheggianti e drammatico tema principale), ma comunque sempre audace dal punto di vista timbrico ("Birth of a Clone", "The Blue Door/Red Control"). E' proprio quest'ultimo l'aspetto più interessante all'ascolto: Karlin unisce i tradizionali suoni orchestrali con una vasta gamma di

timbrici elettronici dei sintetizzatori ARP, Moog e Yamaha C-5, senza dimenticare l'uso di violino elettrico e di effetti analogici di *delay* (il cosiddetto "EchoPlex", molto in voga negli anni '70), creando un tappeto timbrico davvero singolare, secondo una scuola di pensiero vicina a quella di Jerry Goldsmith. Nonostante molti suoni possano risultare datati al giorno d'oggi, l'abilità di Karlin nel manipolarli e nel piegarli alle proprie esigenze drammaturgiche è ancora assai fresca e attuale. L'ascolto del disco è piuttosto impegnativo, soprattutto per l'assenza pressoché totale di brani melodici e per la natura avanguardistica della composizione. Davvero notevole infine la produzione del CD (realizzato dall'etichetta australiana Reel Music, che Fred Karlin contribuì a fondare), con libretto ricchissimo di informazioni, note e descrizioni molto accurate di ogni brano. **MC**



Pino Donaggio
Piranha (Piraña - 1979)

Varèse Sarabande VCL 0804 1031
16 brani - Durata: 30'55"



Varèse ristampa in edizione Club una deliziosa partitura fine anni '70 del prolifico Pino Donaggio, con l'insostituibile direzione di Natale Massara. La semplicità del tessuto sinfonico, il solare ed avvolgente nitore dei temi sembrerebbero mal conciliarsi con il racconto di pesci assassini realizzato da Joe Dante, in palese emulazione dello *Squalo* di Spielberg. Ma per le sue prime pellicole horror (*L'ululato* e *Piraña*) Joe Dante si è rivolto proprio al compositore veneziano, avendone apprezzato la partitura per l'inquietante *A Venezia un dicembre rosso shocking* di Nicolas Roeg, in cui Donaggio ha manifestato un'efficace inclinazione per le atmosfere thrilling, con i suoi impasti timbrici che assemblano in maniera herrmanniana stridenti acuti dei violini ed accordi

ombrosi dei bassi (non a caso Donaggio è stato anche uno dei compositori preferiti da Brian De Palma per i suoi film hitchcockiani). Punto di forza della colonna sonora di *Piraña* è certamente la sua quieta e riflessiva matrice tematica, dominata dal cantabile "Lost River Theme", falsariga tonale di tutto il lavoro. Ai molti episodi di rilassata esposizione del tema ("Summer Dreams", "End Title", in cui lo sviluppo è sostenuto dal pianoforte), si intervallano molte sequenze di tensione ("Empty Tube", "Beyond the Darkness"), banalizzate a volte da ritocchi elettronici che hanno retto male il passare del tempo. La masterizzazione ed il *packaging* sono perfetti. Il titolo è già esaurito a pochi mesi dalla sua uscita ed è ormai un prezioso esemplare da collezione. **GB**



Un'altra pietra miliare della storia del cinema americano: *Cime tempestose* (Wuthering Heights, 1939) di William Wyler e la sua bella colonna sonora, opera di Alfred Newman, gigante musicale della Golden Age di Hollywood.

In questo disco della Membran ci viene offerto un amplissimo stralcio delle registrazioni originali della partitura, in un'incisione di sorprendente nitore. Il "Main Title" si apre con una plateale perorazione degli ottoni su una figura cromatica discendente degli archi, per poi esplodere nel celebre "Cathy's Theme": una melodia romantica e anelante, che pare presagire nelle sue rassegnate modulazioni il tragico destino cui si avvia la storia d'amore narrata da Emily Bronte.

E' ardua impresa tentare di scrivere qualcosa di inedito sul film più celebre della storia del cinema - *Quarto potere* (Citizen Kane, 1941) di Orson Welles - e sulla sua colonna sonora, opera prima di Bernard Herrmann. Si tratta di uno score di grande modernità, per l'approccio assolutamente anti-hollywoodiano della scrittura musicale e per la stretta collaborazione tra il compositore e il regista: Welles infatti, caso senza precedenti nella storia del mezzo, coinvolse Herrmann sin dai primi stadi della lavorazione del film.

Dell'integrale di questa partitura esistono già due ottime ri-esecuzioni: una incisa da Tony Bremner con la Australian Philharmonic Orchestra (Preamble, 1992) e un'altra diretta da Joel McNeely con la Royal

Un altro grande capolavoro della musica da film che, inspiegabilmente, nessuno ha ancora pensato di incidere nuovamente ed integralmente: *Spellbound* di Miklós Rózsa.

La colonna sonora scritta per il bel film di Alfred Hitchcock del 1945 - *Io ti salverò* è il didascalico titolo italiano - ospita fra l'altro alcune delle melodie più celebri del compositore ungherese: dal romanticissimo "Love Theme" (tutto costruito su un voluttuoso "botta e risposta" di archi ed ottoni) al minaccioso "Tema della Paranoia", la cui orchestrazione prevede l'uso del Theremin, progenitore dei moderni sintetizzatori.

Ma è impossibile tacere di altre stupefacenti sequenze musicali: lo "Scherzo" (del quale, su pellicola, sopravvivono poche battute), l'impressionismo inquietante ed evocativo a commento del sogno disegnato da

Il capitano di Castiglia (Captain from Castile, 1947) di Henry King è un avvincente film d'avventura con Tyrone Power, ambientato nel XV secolo, ai tempi della sanguinosa conquista del Messico ad opera di Cortez.

Al di là di uno sgargiante Technicolor e di un piglio narrativo da "libro per ragazzi" ancora oggi assai godibile, quest'opera rimane nella memoria soprattutto perché diede modo ad Alfred Newman di scrivere una delle sue composizioni più belle e memorabili.

Una partitura quasi commovente per ricchezza tematica, colore orchestrale e pathos drammatico e della quale si attende ormai da troppi anni una degna ri-esecuzione, che renda finalmente giustizia ad un capolavoro

Questo tema è divenuto, con gli anni, quasi "proverbiale", al punto di oscurare con la sua ingombrante fama i molti pregi di una partitura ricca di spunti tematici e geniali squarci di colore orchestrale.

Sempre nel "Main Title", si ascolti ad esempio la misteriosa figurazione degli archi, cui si sovrappone, nei legni, un motivo che richiama il celebre incipit della "Sinfonia Incompiuta" di Schubert: una pagina che pare associata al trascorrere degli anni e al sapore quasi fiabesco che assumono certi ricordi. Di squisita fattura, poi, gli spensierati divertimenti orchestrali di "Montage" e "The Children" o la sognante apertura lirica di "I'll Be Your Wife", successivamente spenta nella malinconica orchestrazione di "Lady Of The Manor". AC

Scottish National Orchestra (Varèse Sarabande, 1999). Ora, grazie alla meritoria Membran, abbiamo l'opportunità di ascoltare anche una scelta (non amplissima, in verità) delle registrazioni originali, sotto la direzione dello stesso Herrmann: un reperto di inestimabile valore storico. E pur dovendo rendere conto delle ovvie deficienze tecniche di queste incisioni, l'impasto timbrico di brani quali "Prelude And Death Of Kane" non è mai suonato tanto convincente.

Una piccola chicca: il secondo brano del CD riproduce le musiche che accompagnano le immagini del finto cine-giornale all'inizio del film... un gustoso *patchwork* musicale costruito assemblando brani pre-esistenti del repertorio classico e cinematografico. AC

Salvador Dalì, il febbricitante incedere ritmico della corsa sugli sci (sostituito, nel montaggio definitivo, da un brano scritto da Waxman per *Il Sospetto*).

La partitura di Rózsa vinse un meritato premio Oscar e conobbe da subito una notevole popolarità, spingendo il musicista ad approntarne un rachmaninoviano arrangiamento per piano ed orchestra, pretenziosamente battezzato "Spellbound Concerto".

Questo disco della Membran, invece, propone alcuni estratti dalla colonna sonora originale del film (ma sono ancora molte le pagine memorabili che mancano all'appello!) oltre ad una lunga suite per voce recitante e orchestra (sulla falsariga di "Pierino e il Lupo" di Prokofiev), arrangiata sempre da Rózsa a partire dalle belle musiche scritte per *Il libro della giungla* (The Jungle Book, 1942) di Zoltan Korda. AC

della Musica da Film.

Per ora dobbiamo "accontentarci" di questo disco edito dalla meritevole Membran, che raccoglie una scelta delle registrazioni originali delle musiche, sotto la (leggendaria) direzione dello stesso Newman.

La qualità dell'incisione è naturalmente quella che è, ma è facile dimenticarsene dopo pochi minuti d'ascolto, travolti dall'incredibile qualità ed intensità della musica. Due esempi su tutti: l'elettrizzante "Main Title", una spavalda melodia ascendente dei corni, continuamente interrotta e segmentata da reboanti accordi di ottoni e percussioni, e la celeberrima Marcia ("Cortez On The March", "Montezuma"), pagina di sbalorditivo vigore melodico e ritmico. AC

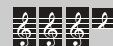


Alfred Newman Wuthering Heights

(*Cime tempestose* - 1939)

Membran International GmbH 221856-207

29 brani - Durata: 73'23"



Bernard Herrmann Citizen Kane

(*Quarto potere* - 1941)

Membran International GmbH 221829-207

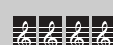
10 brani - Durata: 29'22"



Miklós Rózsa The Film Music of Miklós Rózsa - Jungle Book & Spellbound (1942 / 1945)

Membran International GmbH 221822-207

10 brani - Durata: 66'02"

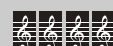


Alfred Newman Captain from Castile

(*Il capitano di Castiglia* - 1947)

Membran International GmbH 221832-207

19 brani - Durata: 75'07"





AA.VV. The Band Wagon

(Spettacolo di varietà - 1953)
Membran International GmbH 221811-207
28 brani - Durata: 74'20"



Il capolavoro di Vincente Minnelli *Spettacolo di varietà* (The Band Wagon, 1953) si è da sempre conteso con il quasi contemporaneo *Cantando sotto la pioggia* (Singin' in the Rain, 1952), di Stanley Donen e Gene Kelly, la palma di miglior *musical* di tutti i tempi. I due film hanno molto in comune: dalle allusioni auto-referenziali della trama, incentrata sul rutilante mondo dello spettacolo (quello della Rivista, nel primo, e del Cinema nel secondo), alla presenza della bellissima ballerina e attrice Cyd Charisse, passando per un virtuosistico balletto di oltre dieci minuti che impreziosisce il finale di entrambe le pellicole.

Questo bel disco edito dalla Membran

mette a disposizione un'ottima incisione della partitura originale del film di Minnelli: canzoni, brani strumentali e persino due "numeri" riproposti in versione *demo*. Fra le molte pagine memorabili della colonna sonora, la parte del leone è naturalmente sostenuta dalla celeberrima "That's Entertainment!", vero e proprio manifesto musicale del genere che, nella sua semplice ma indimenticabile equiparazione tra vita e spettacolo, indica una chiave di lettura per tutto il cinema hollywoodiano classico. Il vero gioiello dello *score* - oltre che la sequenza più bella del film - è però il brano strumentale "Dancing in the Dark": una melodia incantata nello stile di Glenn Miller, di indicibile lirismo. AC



Alex North The Misfits (Gli spostati - 1961)

Varèse Sarabande VSD-6596
14 brani - Durata: 48'11"



Gli spostati (The Misfits, 1961) di John Huston è un film di culto per molteplici motivi, non tutti di carattere propriamente artistico, ma fra gli indiscutibili meriti cinematografici di quest'opera, il più sottovalutato è sicuramente la colonna sonora del grande Alex North. In questa sua prima collaborazione con il geniale e sregolato regista americano - ne seguiranno altre quattro - North dispiega tutta la sua maestria di musicista lontano dalle mode e dai cliché hollywoodiani. E' sufficiente porre attenzione alla strumentazione di questa partitura: nonostante il compositore avesse a disposizione un organico orchestrale di 67 elementi, le differenti sequenze musicali si avvalgono di piccoli *ensemble* cameristici, costantemente variati a seconda delle esigenze drammatiche e psicologiche del racconto.

Lo *score* si apre con il "Main Theme" del

film: una struggente danza in 4/4 per piano-forte e orchestra che ha il compito di evocare la fragilità del personaggio principale, Roslyn (Marilyn Monroe, alla sua ultima interpretazione). Questo tema viene ripreso in altri brani del CD, come in "Love's Reverie", nel quale è affidato al timbro caldo e sensuale del sax tenore e dei celli.

Sono però pagine quali "Round-Up", "Chase" e, soprattutto, "Resolved Part I" (una doppia fuga basata, nuovamente, sulla melodia dei titoli) che rivelano il volto più moderno e "spigoloso" della scrittura di North: un prodigio di ricerca timbrica e di scienza contrappuntistica.

Il disco della Varèse riproduce le incisioni originali di questa colonna sonora, e si segnala per il nitore del suono e per la cura del libretto. AC



Richard & Robert Sherman Arr. e dir. John Williams / Fred Warner

Tom Sawyer / Huckleberry Finn (id. 1972-73)

Varèse Sarabande VSD 6601
Tom Sawyer: 11 brani - Durata: 33'03"
Huckleberry Finn: 11 brani - Durata: 23'47"



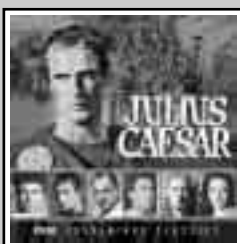
L'inconfondibile marchio di fabbrica della premiata ditta "Sherman Bros." caratterizza tutti i numeri di queste "Musical adaptations" dei romanzi di Mark Twain, rendendoli (con il loro *marypoppinismo* orecchiabile, al limite del banale) ancor più profondamente americani.

Il dettagliato libretto racconta come Tom Sawyer abbia avuto una pre-produzione particolarmente felice, tanto che il film (grazie anche al cast e a Johnny Whitaker, il mitico Jody di *Tre nipoti e un maggiordomo*, nel ruolo del protagonista) fece il botto al box-office. Gran parte del merito del successo era altresì da attribuire al lavoro di arrangiamento e adattamento orchestrale curato da un John Williams fresco del primo Oscar (*Fiddler on the roof*, 1969, altro adat-

tamento di un musical) e ormai prossimo a stringersi con Spielberg in un miracoloso sodalizio. La freschezza strumentale e le timbriche à la Copland compensano la scrittura a volte davvero semplicistica degli autori.

L'eccellenza dell'apporto di Williams è resa ancor più evidente dal confronto impari con l'inevitabile sequel *Huckleberry Finn*, composto certo più frettolosamente, ma soprattutto arrangiato e diretto dall'esordiente Fred Warner ("ricordato" poi per gli score di *Hazzard* e *La famiglia Bradford*).

Il disco, pur non memorabile e dalla ripresa sonora irrimediabilmente datata, scorre comunque piacevolmente e, per l'ideale collezionista williamsiano, contiene diversi passaggi degni di interesse. PR



Miklós Rózsa Julius Caesar

(Giulio Cesare - 1953)
FSM Vol. 7 No. 9
20 brani (11 + 9 bonus tracks)
Durata: 68'05"



Oggi il *Giulio Cesare* (Julius Caesar, 1953) di Joseph L. Mankiewicz (*Eva contro Eva*, *La contessa scalza*) è soprattutto ricordato per la stupefacente interpretazione di Marlon Brando nel ruolo di Marco Antonio ("Amici, Romani, Compatrioti..."). Ciò nonostante, il film vanta innumerevoli pregi: una spettacolare compagnia di attori americani ed inglesi - tra i quali spiccano James Mason nella parte di Bruto e il grande John Gielgud, considerato all'epoca il massimo attore shakespeariano vivente, in quella di Cassio - una regia sobria tutta al servizio del testo e, non ultima, una memorabile colonna sonora di Miklós Rózsa.

Il compositore ungherese aveva appena aperto con *Quo Vadis?* (id., 1951) quella lunga fase della sua carriera musicale dedicata in massima parte ai grandi kolossal degli

anni Cinquanta, fase che culminò con lo score premio Oscar per *Ben-Hur* (id., 1959). Sarebbe però una forzatura voler inserire *Giulio Cesare* all'interno di questo genere musicale. Priva della magniloquenza un po' pompiertistica di molte composizioni epico/storiche di Rózsa, questa partitura rinuncia anche al tipico scrupolo filologico del musicista che qui non si preoccupa di richiamarsi alla musica romana dei tempi, ma scrive per un "dramma universale" e senza tempo.

Il disco della FSM propone, al solito, un'ottima incisione delle registrazioni originali. Tra i molti brani memorabili, ricordiamo perlomeno "Caesar, Now Be Still" nel quale il marziale tema di Cesare, affidato a fiati e percussioni, si interseca in un elettrizzante contrappunto al riflessivo e tragico tema di Bruto, mestamente intonato dagli archi. AC



Pochesettimaneprima della scomparsa del maestro carpigiano, avvenuta lo scorso 13 novembre 2004, la GDM/Edel ha pubblicato ("in memoria di Vittorio Gassman" come indicato sulla copertina) quella che resta probabilmente la sua colonna sonora più celebre, il cui tema principale è ormai patrimonio nazionale, cantata pure negli stadi da masse ignare dell'identità dell'autore.

L'inconfondibile firma della marcia dei titoli di testa (realizzati da Emanuele Luzzati con una tecnica d'animazione stilisticamente modernissima per il 1966) con il suo suono bandistico che accompagna il flauto dolce e il picaresco coro maschile, il fischio e il colpo di tamburo, inserisce lo spettatore in un clima grottesco e goliardico, senza il quale le prime sequenze del saccheggio del villaggio da parte dei barbari, nella loro cruda e triviale violenza, farebbero pensare ad un film drammatico se non horror. Questo costante senso di morte, miseria e fame (che può aprire un ulteriore livello di lettura del film in chiave metaforica) dà l'opportunità di inserire interventi musicali più tesi e densi, in cui il compositore ci regala (più o meno evidenti) citazioni wagneriane, rivelandoci il suo profondo amore per i grandi operisti e le sue origini di direttore di teatro musicale. L'abilità del compositore sta, però, nell'abile parsimonia di interventi, perfettamente incastonati tra la rutilante "sinfonia linguistica" (creata ad hoc da

Monicelli, Age e Scarpelli) e la complessa colonna rumori. Rustichelli in anella in oltre alcune chicche diegetiche come il coro a quattro voci dei predoni, la canzoncina "Cuccurucù" della vedova "appetata" (Maria Grazia Buccella), la solenne musica per le nozze di Matelda o quella funerea per la morte di Abacuc, ma soprattutto il tormentone "Pirule" ("Vade retro Satàn!") dei seguaci del monaco Zenone. Arcane modalità risuonano poi nelle stanze dei Bizantini, ma è la "Marcia di Brancaleone" che la fa da padrone, costantemente variata a seconda delle circostanze (interessante anche il trattamento "bachiano" al clavicembalo nella scena del monastero) spesso con l'Armata che procede quasi "al passo", fino ad integrarsi completamente nel grido di battaglia dello stesso Brancaleone che si avvia alle crociate (passaggio conservato nella *bonus track* di chiusura).

Grazie all'attento restauro degli originali master monofonici, curato dal veterano Claudio Fuiano (autore anche della povera grafica e delle note inglesi di copertina, unica nota dolente di questa recente serie "cartonata" GDM) il disco propone la totalità degli interventi musicali e due chicche, tratte dai lati di un 45 giri, uscito all'epoca, riportando finalmente in vita (insieme alla recente smagliante edizione in DVD) un indimenticabile pezzo di storia.

PR



Carlo Rustichelli L'armata Brancaleone

(1966)

GDM/Edel Italy 0156972

19 brani - Durata: 33'03"



Vittorio "Brancaleone" Gassman

Pino Donaggio ha conosciuto presto il successo internazionale, scrivendo ed interpretando la celeberrima "Io che non vivo", una delle pochissime canzoni italiane a varcare l'oceano, divenendo una grande hit di Elvis Presley: "You Don't Have To Say You Love Me".

Approdato quasi per caso al mondo delle colonne sonore, il compositore veneziano scrive le affascinanti musiche di *A Venezia... un dicembre rosso shocking* (Don't Look Now, 1973), thriller di Nicholas Roeg, e attira l'attenzione del giovane Brian De Palma. Rimasto orfano di Bernard Herrmann, il regista americano sceglie Donaggio per il suo *Carrie, lo sguardo di Satana* (Carrie, 1976), dando inizio ad una collaborazione storica che, oramai da alcuni anni, è in attesa di approdare al settimo capitolo col sempre rimandato "progetto veneziano" di De Palma.

Nel frattempo, Donaggio ha lavorato con molti altri registi - da Roberto Benigni a Liliana Cavani, da Joe Dante a Dario Argento - affinando la sua tecnica compositiva e diversificando il suo stile.

Questo cd edito dalla francese Cinéfolia raccoglie una serie di brani tratti da alcuni dei film italiani più importanti siglati dall'autore veneto, con il verosimile intento di sottrarlo dall'immagine riduttiva di "musicista dei thriller di De Palma". Ci pare che l'obiettivo sia stato centrato solo in parte: a brani affascinanti e ben costruiti, quali il tema principale de *I banchieri di Dio*, si alternano scoperte reminiscenze da lavori precedenti ("Gli ultimi minuti", da *Un eroe borghese*, è quasi una parafrasi del celebre "In The Museum" di *Vestito per uccidere*) e pagine pop-elettroniche francamente imbarazzanti ("Peculiar Operation" da *Cin Cin*).

AC



Pino Donaggio Pino Donaggio et le cinéma italien (2004)

Cinéfolia CFR 008

24 brani - Durata: 66'25"



Libri

Se c'è una carenza nella letteratura che tratta l'audiovisivo, quella risiede proprio nell'assenza di una sufficiente varietà di saggi che trattino approfonditamente il complesso tema del linguaggio e della grammatica, del rapporto suono-immagine e delle caratteristiche che si celano implicitamente in questo rapporto.

Vincenzo Ramaglia prova a fare un po' di luce con un lavoro in cui questa stretta relazione viene frantumata e analizzata nelle sue componenti chiave, e dove l'autore prova a rendere più comprensibili concetti e parole che spesso ricorrono (dieghesis, anempatia) nelle analisi delle colonne sonore nella loro interezza. Attenzione: nella loro *interezza*, riferendosi per questo a tutto l'organico sonoro, non solo all'apporto

meramente musicale.

L'analisi del sincronismo nel flusso suono-immagine viene, fra l'altro, efficacemente semplificata con l'aiuto di interessanti illustrazioni che permettono di 'visualizzare' i diversi picchi emotivi della pellicola e del suono, fornendo al lettore degli spunti validi per accostarsi in maniera più consapevole ed appagante alla fruizione delle opere.

La bibliografia di riferimento rimanda al capitale apporto di Chion, fondamento e punto di partenza di ogni analisi scientifica sull'argomento: apporto basilare, certo, per ogni divulgazione degnamente formalizzata, ma che forse dovremmo cercare in qualche modo di evolvere.

Come?

FC



Vincenzo Ramaglia Il suono e l'immagine

108 pagine - 2004 Dino Audino Editore



Amarcord a Catania

Incontro con Roberto Pregadio

di Anna Maria Asero



L'accoglienza è stata calorosa e vera. Catania ha abbracciato in modo profondo e sincero il suo Roberto Pregadio. Un bagno di folla per questo "giovane" ottantenne direttore d'orchestra, commosso da tante attestazioni d'affetto. Dopo le prove corriamo dall'Auditorium alla conferenza stampa, durante il tragitto parliamo e viene fuori un'intervista, fatta di ricordi e di nostalgia.

Come si è avvicinato alla musica da film?

Facevo parte di una cooperativa a Roma che incideva le musiche da film, tutti i maestri come Rustichelli e Rota si rivolgevano a questa struttura. E' stata una grande esperienza, ho iniziato come esecutore, poi come strumentista, arrangiatore ed infine direttore d'orchestra.

Cosa ha significato nella sua carriera musicare pellicole come i "Mondo Movies" o gli erotici all'italiana degli anni '70?

Sicuramente è stata un'immensa soddisfazione. Ma tutta la mia carriera musicale è stata intensa, dai miei esordi jazzistici nella città natale alla grande Orchestra di musica leggera della Rai, dove sono entrato come pianista e ho avuto la fortuna di conoscere grandi direttori come Kramer e Canfora. Penso che forse i ragazzi d'oggi non hanno più le possibilità che ho avuto io, il consiglio per tutti è quello di rischiare e avere il coraggio di provare.

Che ricordo serba di due grandi siciliani come Franco Franchi e

Ciccio Ingrassia, per i quali ha composto le musiche di quattro film?

Il contatto diretto con gli attori era molto raro. Serbo dei ricordi di quando andavo sul set, Ciccio era taciturno ed introverso, mentre Franco era una macchietta fuori e dentro le scene.

E il suo rapporto con i registi?

Ai miei tempi non avendo computer e altre diavolerie tecnologiche si usava solo ed esclusivamente il pianoforte. Si accennavano le prime note e il regista dava o negava il suo consenso. Erano sicuramente momenti di ansia ed apprensione. E non era difficile incorrere in casi di plagio, il più delle volte il regista richiedeva delle musiche simili a quelle di tale o tal'altro film e spesso uscivano fuori composizioni somiglianti.

Lei ha diretto le musiche di molte colonne sonore e composizioni extracinematografiche del grande maestro Mario Nascimbene, vuole parlarci di questo sodalizio musicale?

Ho collaborato per tanti anni con il maestro Nascimbene, un'esperienza lavorativa bellissima e ricca. Ai tempi usavamo il sincrono. Adesso la moglie sta portando avanti una fondazione che si occupa delle composizioni dell'autore milanese.

Quali autori di musica da film contemporanea e del passato ammira di più?

Dei meno giovani ammiro Trovajoli e Ortolani, delle nuove leve Piovani, uno dei pochi ad essere un vero musicista compositore.

Cosa rappresenta per Lei la musica per immagini?

E' sicuramente un elemento portante di un film, ma nello stesso momento la buona colonna sonora non si deve notare, si deve percepire in maniera lieve e tenue. Mai cadere in una sonorità sbagliata.

Ci racconti un aneddoto della sua carriera musicale.

Quando feci ascoltare la musica del film *Il profumo dei papaveri*, il produttore si mise a piangere.

Le emozioni del concerto "Viaggio in Sicilia", 9 gennaio 2005

La Sicilia è un set cinematografico naturale e unico. Scrollandosi di dosso i soliti stereotipi, questa isola travagliata viene raccontata attraverso un idealizzato percorso musicale messo in scena da *Etnafest*, una manifestazione ricca di eventi organizzata dalla Provincia regionale di Catania e dall'Azienda per il turismo etnea.

Il concerto "Viaggio in Sicilia", che si è tenuto nel gennaio scorso all'*Auditorium de Le Ciminiere* (fortemente voluto dal vicepresidente della Provincia Pippo Cutuli), con un'orchestra di oltre 35 elementi magistralmente diretta dal maestro catanese Roberto Pregadio, è stata una piacevole immersione nella musica dei grandi maestri delle colonne sonore come, solo per citarne alcuni, Ennio Morricone, Nino Rota, Armando Trovajoli, Carlo Rustichelli, Nicola Piovani e tanti altri autori e direttori d'orchestra, incluso lo stesso Pregadio.

Un programma che ha ripercorso i film più importanti della cin-

ematografia italiana, ambientanti e girati in Sicilia. Dalle coinvolgenti note musicali di Morricone di *Nuovo Cinema Paradiso* e *Malena* a quelle di Nino Rota del *Gattopardo* e de *Il Padrino* o ancora alle affascinanti musiche di *Sedotta e abbandonata* di Carlo Rustichelli o *I cento passi* di Giovanni Sollima. La scelta dei brani è stata sofferta, ma il successo della serata è stato garantito dalla bravura dell'orchestra e dagli arrangiamenti tutti originali, firmati dal direttore d'orchestra siciliano. La sua impronta e formazione caratterizzata dagli stili esecutivi jazzistici erano evidenti e tangibili, non sono mancati tantomeno momenti musicali melodici e altri ancora folkloristici.

E anche stavolta, non ci stancheremo mai di ripeterlo, il pubblico è stato numeroso e partecipe come a sottolineare che la maggior parte delle persone è desiderosa di ascoltare la musica da film e concerti del genere.

AMA



Filmografia essenziale di Piero Umiliani

Compositore, arrangiatore, pianista e direttore d'orchestra. Firenze, 17 Luglio 1926 - Roma, 14 Febbraio 2001

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1958	I soliti ignoti	Mario Monicelli
1960	Il vigile	Luigi Zampa
1960	Audace colpo dei soliti ignoti	Nanni Loy
1961	A porte chiuse	Dino Risi
1961	A cavallo della tigre	Luigi Comencini
1962	Smog	Franco Rossi
1962	Boccaccio '70 (episodio Renzo e Luciana)	Fellini, Visconti, De Sica, Monicelli, Horikawa, Polanski, Chabrol, Gregoretti
1963	Le più belle truffe del mondo	Rossi, Ferreri, Castellani
1964	Controsesso	Lucio Fulci
1964	I due pericoli pubblici	Mario Bava
1964	La strada per Fort Alamo	Lucio Fulci
1964	00-2 agenti segretissimi	Giorgio C. Simonelli
1965	Due mafiosi contro Goldginger	Carlo Lizzani
1965	La Celestina P... R...	Luigi Scattini
1966	Due marines e un generale	Giorgio C. Simonelli
1966	Due mafiosi contro Al Capone	Marcello Ciorciolini
1967	I barbieri di Sicilia	Luigi Scattini
1968	Svezia, inferno e paradiso	Mario Bava
1970	Roy Colt e Winchester Jack	Pasquale Squitieri
1971	La vendetta è un piatto che si serve freddo	Luigi Scattini
1972	La ragazza dalla pelle di luna	Giorgio Capitani
1977	Pane, burro e marmellata	Nando Cicero
1977	La soldatessa alla visita militare	Nando Cicero
1978	La soldatessa alle grandi manovre	Capitani, Pozzetto
1978	Io tigre, tu tigrì, egli tigrà	Giorgio Capitani
1979	Aragosta a colazione	Joe D'Amato
1979	Follie di notte	Giorgio Capitani
1980	Odio le bionde	Steno
1980	Quando la coppia scoppia	Aldo Grimaldi
1981	La cameriera seduce i villeggianti	Giorgio Capitani
1981	Bollenti spiriti	Giorgio Capitani

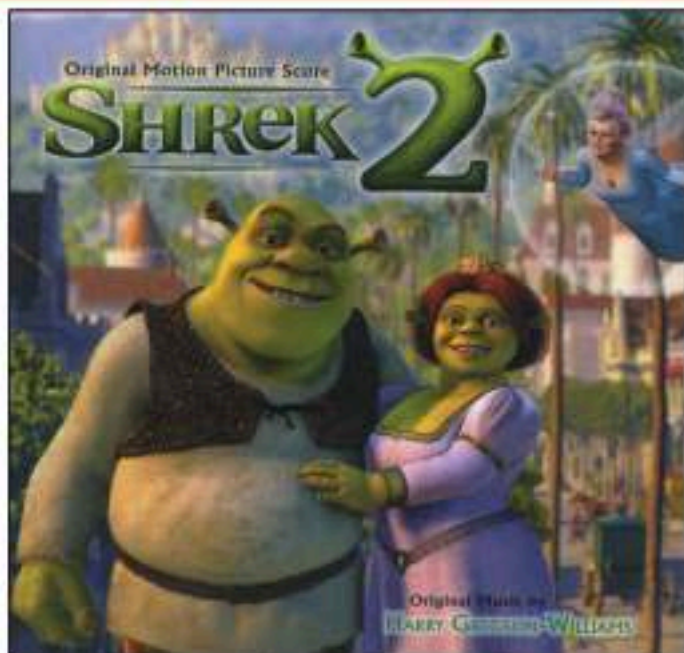
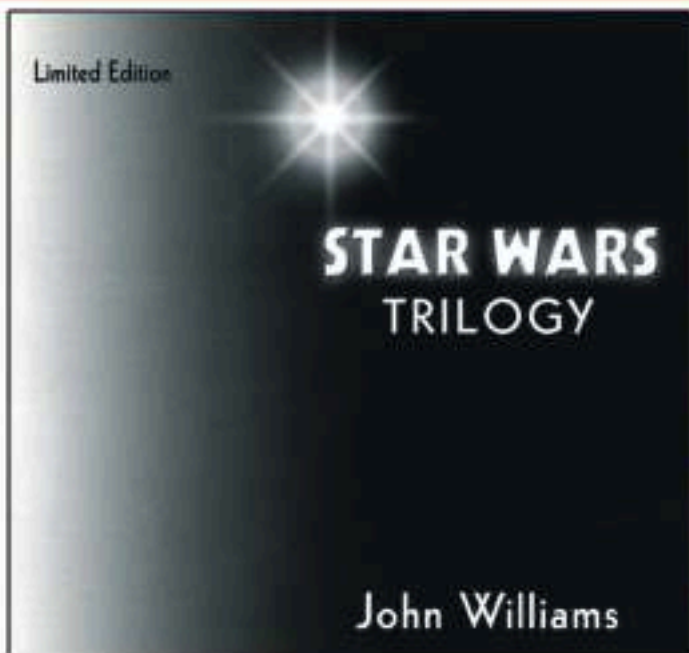


Filmografia essenziale di Franco Piersanti

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra. Roma, il 12 gennaio 1950

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1976	Io sono un autarchico	Nanni Moretti
1976	Ecce Bombo	Nanni Moretti
1981	Sogni d'oro	Nanni Moretti
1982	Colpire al cuore	Gianni Amelio
1984	Bianca	Nanni Moretti
1990	Porte aperte	Gianni Amelio
1992	Il ladro di bambini - David di Donatello / Ciak d'oro / Platea d'oro	Gianni Amelio
1993	Il segreto del bosco vecchio	Ermanno Olmi
1994	L'America - David di Donatello	Gianni Amelio
1995	Il grande Fausto (film TV)	Alberto Sironi
1996	Marianna Ucrìa - Grolla d'oro	Roberto Faenza
1998	La parola amore esiste	Mimmo Calopresti
1998	Così ridevano - Grolla d'oro	Gianni Amelio
1999	Il commissario Montalbano - Il ladro di merendine (film TV)	Alberto Sironi
1999	Il commissario Montalbano - Il suono del violino (film TV)	Alberto Sironi
2000	Preferisco il rumore del mare	Mimmo Calopresti
2000	Il commissario Montalbano - La forma dell'acqua (film TV)	Alberto Sironi
2000	Il commissario Montalbano - Il cane di terracotta (film TV)	Alberto Sironi
2001	Il commissario Montalbano - Gita a Tindari (film TV)	Alberto Sironi
2001	Il commissario Montalbano - Tocco d'artista (film TV)	Alberto Sironi
2001	Corto Maltese in Siberia (animazione)	Pascal Morelli
2001	Cuore (film TV)	Maurizio Zaccaro
2002	Il più bel giorno della mia vita	Cristina Comencini
2002	Il commissario Montalbano - Il senso del tatto (film TV)	Alberto Sironi
2002	Il commissario Montalbano - Gli arancini di Montalbano (film TV)	Alberto Sironi
2002	Il commissario Montalbano - L'odore della notte (film TV)	Alberto Sironi
2002	Il commissario Montalbano - Il gatto e il cardellino (film TV)	Alberto Sironi
2003	I ragazzi della Via Pàl (film TV)	Maurizio Zaccaro
2004	Le chiavi di casa	Gianni Amelio
2004	L'amore ritrovato	Carlo Mazzacurati





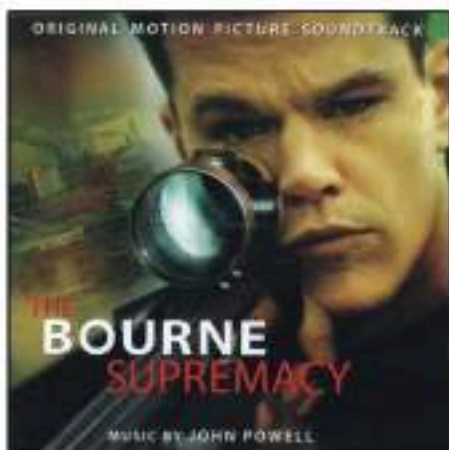
JOHN WILLIAMS - Star Wars Trilogy

Ecco un cd con tutti i principali temi dei 3 film, realizzati dalla Utah Symphony Orchestra, diretta da Varujan Kojian, e con il celebre tema del 1° film e la marziale "The Imperial March" de "L' Impero Colpisce Ancora".

Attenzione! Contiene le uniche registrazioni disponibili su cd dei brani "Darth Vader's Death" e "Fight With The Fighters" de "Il Ritorno dello Jedi". Disponibile in edizione limitata con slipcase cartonata.

HARRY GREGSON-WILLIAMS Shrek 2

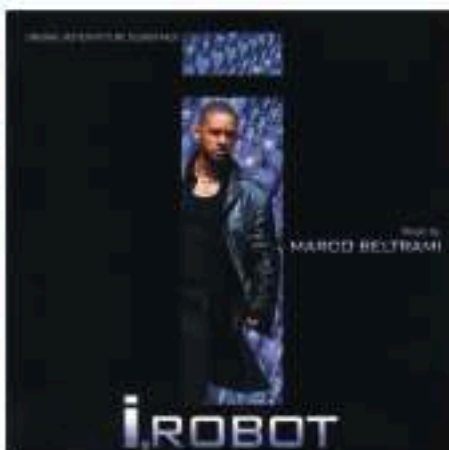
La fiaba continua, campione d'incassi anche in Italia, oltre che all'estero. Stupenda prova di tutte le componenti : grafici, attori e musica. La musica è composta da Harry Gregson-Williams, come anche il 1° film, e diventerà sicuramente un top seller come lo è stato il primo.



JOHN POWELL / Moby The Bourne Supremacy

Con questa colonna sonora Powell sforna un altro successo insieme a "The Italian Job", infatti, tutte e due le colonne sonore sono dei best-sellers.

Una parte prominente nel film, e inclusa in questo cd, fa la canzone "Estreme ways" di MOBY.



MARCO BELTRAMI I, Robot

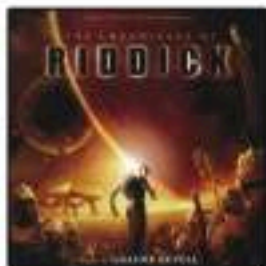
Già compositore di Terminator 3, Scream ed Hellboy, ha decisamente creato una salubre e originale visione musicale per questo coraggioso nuovo mondo.

La musica ha molte componenti elettroniche, come anche soli di violino e la splendida voce di Petra Haden.



HARRY GREGSON-WILLIAMS Man on Fire

Uno dei migliori film della stagione. Harry Gregson-Williams è l'autore dell'inquietante ed intensa colonna sonora arricchita dagli ipnotici contributi vocali di Gabriel Gonzales e Lisa Gerrard (Dead Can Dance, Il Gladiatore). Altri contributi musicali da Kinki e Carlos Varala.



GRAEME REVELL
The Chronicles of Riddick



HARALD KLOSER
Alien VS Predator



RACHEL PORTMAN
The Manchurian Candidate



HARALD KLOSER
The Day After Tomorrow



HARRY G.-WILLIAMS
Shrek

ULTIME USCITE DI VARESE SARABANDE/COLOSSEUM

RANDY NEWMAN "Meet The Fockers"

HANS ZIMMER "Spanglish"

GRAEME REVELL "Assault On Precinct 13"

STEPHAN ZACHARIAS "Downfall"

ANGELO BADALAMENTI "Nightmare 3"

CHRISTOPHE BECK "Elektra"

MARK ISHAM "Racing Stripes"

MARCO BELTRAMI "Flight of Phoenix"

JEFF BEAL "Carnivale"

