

la rivista italiana sul mondo della musica da film



COLONNE SONORE

immagini tra le note

Anno III - n. 14
Settembre/Ottobre 05
€ 5,00

ISSN 1824 1085
9 771824 108005

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

© 2005 Warner Bros



LA FABBRICA DI CIOCCOLATO e La Sposa Cadavere

Danny Elfman torna a stupire
per il genio di Tim Burton



Pino Donaggio

note di suspense a Venezia

**Il mondo della
sonorizzazione**

ritorna il Dossier
"Cinema da ascoltare"

Ennio Morricone

il Maestro
si racconta

**Festival
di Ravello**

reportage
dell'evento



12€

Offerta esclusiva per Colonne Sonore

Colonne Sonore offre in esclusiva ai propri lettori la possibilità di acquistare gli storici titoli della GDM all'eccezionale prezzo di 12 euro.



GDM 7003 • REBUS
LUIS BACALOV



GDM 7005 • I... COME ICARO
ENNIO MORRICONE

Sono inoltre già disponibili



GDM 2042 • IL MEDICO DELLA MUTUA
PIERO PICCIONI



GDM 4002 • HORROR GRAFFITI
AUTORI VARI



GDM 7014 • QUIÉN SABE?
LUIS BACALOV



GDM 7007 • IL CITTADINO SI RIBELLA
G. & M. DE ANGELIS

È sufficiente un bollettino di versamento sul conto corrente postale n° 43457183 intestato a M.Privitera • Via Wildt n.5 - 20131 MILANO specificando titoli e quantità CD in causale o utilizzare l'area di acquisti on-line del sito www.colonnesonore.net con sistema sicuro PayPal



Sul sito web della GDM Music è sempre attivo il servizio "GDM Digital Music Club". Sottoscrivendo un abbonamento al servizio, avrai accesso ad un vasto catalogo e potrai scaricare illimitatamente tutte le circa 2000 tracce musicali originali tratte da alcune delle più celebri colonne sonore della Golden Age del Cinema italiano. Si tratta di partiture che portano la firma, tra gli altri, di Ennio Morricone, Luis Bacalov, Piero Piccioni e Armando Trovajoli. Il catalogo è continuamente aggiornato e contiene alcune colonne sonore inedite. Per maggiori informazioni scrivi a info@gdmmusic.com

www.gdmmusic.com



Anno III

n. 14

Settembre /
Ottobre
2005



In questo numero

- **Crisi...** 4
di Anna Maria Asero
- **Novità dal mondo della musica da film: news, case discografiche ed eventi** 5
di Fabio D'Italia
- **Ravello Festival 2005: reportage dell'evento campano sul tema del 'contrasto' tra musica per il cinema e la fiction** 6
di Anna Maria Asero
- **Ennio Morricone racconta: seconda parte della lunga intervista alla carriera al compositore romano** 8
di Stefano Sorice
- **Nella fabbrica delle note: Danny Elfman ci svela il suo lavoro per La fabbrica di cioccolato & La sposa cadavere** 14
di Doug Adams
- **FictioNote: recensioni produzioni televisive** 21
- **A Venezia... un Donaggio rosso shocking!: intervista esclusiva a Pino Donaggio** 22
di Alessio Coatto, Massimo Privitera & Pietro Rustichelli
- **La musica in Kubrick - seconda parte: da Lolita ad Arancia Meccanica** 28
di Stefano Tosi
- **Un "cinefilo assoluto": intervista esclusiva a Ezio Bosso, autore di lo non ho paura & Quo vadis, baby?** 32
di Pietro Rustichelli
- **La musica dei videogiochi - 7ª parte: intervista esclusiva a Yasunori Mitsuda** 35
di Andrea Chirichelli
- **Viaggio nel fantastico mondo della Sonorizzazione: sesta parte del dossier Cinema da Ascoltare** 38
di Maurizio Torretti
- **Recensioni di CD vecchi e nuovi:** 42
- **Filmografia essenziale di Pino Donaggio** .. 50

Le recensioni discografiche

- | | | |
|---|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • C'era una volta in America 10
<i>di Alessio Coatto</i> • C'era una volta il West 11
<i>di Massimo Privitera</i> • Giù la testa 12
<i>di Alessio Coatto</i> • Le musiche per il Cinema di Giuseppe Tornatore 13
<i>di Pietro Rustichelli</i> • La sposa cadavere 20
<i>di Maurizio Caschetto</i> • La fabbrica di cioccolato 20
<i>di Giuliano Tomassacci</i> • Madre Teresa 21
<i>di Massimo Privitera</i> • RIS- delitti imperfetti 21
<i>di Luca Bandirali</i> • Il cuore nel pozzo 21
<i>di Massimo Privitera</i> • Cefalonia 21
<i>di Massimo Privitera</i> • Carrie, lo sguardo di Satana 24
<i>di Alessio Coatto</i> • La monaca di Monza, eccessi, misfatti, delitti 25
<i>di Alessio Coatto</i> • Il seme di Chucky 27
<i>di Massimo Privitera</i> • Io non ho paura 34
<i>di Pietro Rustichelli</i> • Quo vadis, baby? 34
<i>di Pietro Rustichelli</i> • La guerra dei mondi 42
<i>di Maurizio Torretti</i> • Cinderella man 42
<i>di Maurizio Torretti</i> • Madagascar 42
<i>di Massimo Privitera</i> • The interpreter 42
<i>di Giuliano Tomassacci</i> • The ring / The ring 2 42
<i>di Giuliano Tomassacci</i> • The skeleton key 42
<i>di Gianni Bergamino</i> • I fantastici 4 43
<i>di Maurizio Caschetto</i> | <ul style="list-style-type: none"> • La maschera di cera (song album) 43
<i>di Jacqueline Valenti</i> • Hostage 43
<i>di Gianni Bergamino</i> • Clean 43
<i>di Mattia Nicoletti</i> • Team America - World Police ... 43
<i>di Andrea Chirichelli</i> • Batman begins 43
<i>di Fabrizio Campanelli</i> • Blade trinity 44
<i>di Andrea Chirichelli</i> • La sposa turca 44
<i>di Giuliana Molteni</i> • Il fantasma dell'Opera 44
<i>di Jacqueline Valenti</i> • Cursed, il malefico 44
<i>di Andrea Chirichelli</i> • Il ritorno 44
<i>di Maurizio Torretti</i> • Miss F.B.I. - infiltrata speciale .. 44
<i>di Jacqueline Valenti</i> • Spartacus (miniserie) 44
<i>di Gianni Bergamino</i> • Open water 45
<i>di Maurizio Torretti</i> • Raccolta Philippe Rombi 45
<i>di Massimo Privitera</i> • After the sunset 45
<i>di Jacqueline Valenti</i> • Gli sceriffi delle stelle - vol. 2 ... 45
<i>di Andrea Chirichelli</i> • Lista civica di provocazione 45
<i>di Jacqueline Valenti</i> • Quando sei nato non puoi più nasconderti 45
<i>di Maurizio Torretti</i> • Tartarughe sul dorso 45
<i>di Pietro Rustichelli</i> • Raul - diritto di uccidere 45
<i>di Pietro Rustichelli</i> • Tutti all'attacco 46
<i>di Jacqueline Valenti</i> • Te lo leggo negli occhi 46
<i>di Jacqueline Valenti</i> | <ul style="list-style-type: none"> • Vieni via con me 46
<i>di Jacqueline Valenti</i> • Provincia meccanica 46
<i>di Jacqueline Valenti</i> • Western trio 46
<i>di Massimo Privitera</i> • Ringo nel Nebraska 46
<i>di Massimo Privitera</i> • Poliziotteschi graffiti 46
<i>di Massimo Privitera</i> • CineJazz 46
<i>di Massimo Privitera</i> • Cinecocktail 47
<i>di Massimo Privitera</i> • Sacco e Vanzetti 47
<i>di Pietro Rustichelli</i> • L'ora delle pistole - vendetta all'Ok Corral 47
<i>di Maurizio Caschetto</i> • Codice Jericho / The gostbreaker . 47
<i>di Gianni Bergamino</i> • Squadriglia 633 / Sfida negli abissi 47
<i>di Maurizio Caschetto</i> • King Kong 47
<i>di Gianni Bergamino</i> • Al college tutto può accadere ... 48
<i>di Gianni Bergamino</i> • Testament 48
<i>di Maurizio Caschetto</i> • Epics 48
<i>di Maurizio Caschetto</i> • Music from the Star Wars Saga . 48
<i>di Pietro Rustichelli</i> • Music from the films of Steven Spielberg 48
<i>di Pietro Rustichelli</i> • La lunga ombra gialla 49
<i>di Gianni Bergamino</i> • Capricorn one 49
<i>di Gianni Bergamino</i> • Alien Nation 49
<i>di Gianni Bergamino</i> • Goblin: la musica, la Paura, il fenomeno (libro) 49
<i>di Giuliano Tomassacci</i> |
|---|---|--|

Legenda recensioni

Mediocre



Sufficiente



Buono



Ottimo



Capolavoro



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



Crisi...

Il redazionale di questo numero vuole analizzare un concetto che è stato esposto durante il simposio che si è tenuto a Ravello, coordinato e moderato da noi giornalisti della rivista di *Colonne sonore*.

Il pensiero espresso eccellentemente dal musicologo Riccardo Giagni ha colpito molto l'attenzione del pubblico e di chi vi scrive. In poche e succinte parole si parlava di crisi del cinema e dall'analisi fatta dal musicologo è venuto fuori che il disagio della società influenza indirettamente il cinema e le arti ad essa connesse, quindi le colonne sonore, gli artisti, i registi ed altri ancora.

Sempre Giagni asseriva che "l'intensità di una scena di un film di Rossellini o di Besson non esiste più nel cinema odierno, forse solo una pellicola coreana o iraniana possiedono la stessa carica emotiva di quelle di una volta".

Da qui parte la mia riflessione: perché succede tutto ciò? Forse mancano le idee? O tutto ciò che nasce muore nell'arco di pochi secondi perché, se non hai gli agganci giusti, la tua idea è destinata al dimenticatoio? Prendete una rivista come la nostra, un'idea eccellente, un giornale che non esi-

steveva, che mancava sul mercato editoriale, che tutti (lettori e gente del mestiere) plaudono con entusiasmo, ma poi...

Devi affrontare i grossi problemi per sopravvivere, per mandare avanti un'iniziativa interessante e coinvolgente, che piace, ma che non si può sostenere da sola.

E allora sarà pure vero che questa società è in crisi di valori, di idee ed economica, ma perché chi vuole emergere e desidera fare qualcosa viene sempre affossato da un sistema sempre più clientelare e potente, che riserva lo spazio solo ad una piccola élite, che non sempre è all'altezza della situazione?

E allora se al cinema si consiglia, anche per avere più pubblico in sala, di inventare storie nuove e più coinvolgenti, facciamo sì che questa società sempre più impantanata nel fango di un sistema farraginoso e nepotistico, volti pagina e apra le menti e le braccia alle nuove idee, ed esca una volta per tutte dall'impasse in cui si trova.

E a tutti noi comuni mortali non resta che lottare per far sì che le nostre iniziative e idee vadano avanti e siano ascoltate o lette da tutti.

Anna Maria Asero



Anno Terzo, Numero 14
Settembre / Ottobre 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@colonnasonore.net
www.colonnasonore.net

Direttore responsabile:
Anna Maria Asero

Capo redattore: Massimo Privitera

Redazione:
Maurizio Caschetto Alessio Coatto,
Pietro Rustichelli, Giuliano Tomassacci

Art Director - Impaginazione:
Pietro Rustichelli

Correttore di bozze: Fabio D'Italia

Collaboratori:
Giovanni Aloisio, Luca Bandirali, Gianni Bergamino, Susanna Buffa, Fabrizio Campanelli, Piero Campanino, Andrea Chirichelli, Luca Cirillo, Gabrielle Lucantonio, Mattia Nicoletti, Roberto Pugliese, Stefano Sorice, Marco Spagnoli, Chiara Tafner, Maurizio Torretti, Stefano Tosi, Jaqueline Valenti, Emmanuel Vanni, 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
Paolo Dell'Orso della GDM
Remigio Truocchio e Valeria Cosenza

Stampa:
Grafiche Sala - Novi di Modena

Distribuzione:



Red Distribuzione - Modena
059.212792 - info@redonline.it

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

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

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

Crediti immagini in copertina:

© Warner Bros - © Varèse Sarabande
© Warner Sunset - © Decca/Universal

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)
LIBRERIA DEL CINEMA - Via Mentana, 15/D - 22100 COMO

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

CASA DEL CINEMA - Largo M. Mastroianni, 1 - 00197 ROMA
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
KINO - AITNAION - Largo Papa Paolo VI, 10 - 95125 CATANIA

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 €

È inoltre attivo il sistema di pagamento PayPal sul nostro sito www.colonnasonore.net

* I numeri arretrati esauriti saranno inviati in copia stampata digitalmente.

www.colonnasonore.net



Notizie dal mondo della musica da film

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

Buysoundtrax

E' già disponibile lo score elettronico composto da Richard Band e Joel Goldsmith (figlio del compianto Jerry) per il film di fantascienza *Laserblast* ("L'uomo laser"), del 1978.

www.buysoundtrax.com

Capitol/EMI

E' già disponibile su CD la prima edizione assoluta della colonna sonora originale di *Raging Bull* ("Toro Scatenato", 1980), il celebre film di Martin Scorsese sull'ascesa e il declino del pugile Jake LaMotta (impersonato sullo schermo da un sensazionale Robert De Niro).

Chandos

Per metà ottobre è atteso il CD *The Film Music of Erich Wolfgang Korngold*, contenente l'integrale delle musiche per il film di avventure nautiche *The Sea Wolf* ("Il lupo dei mari", 1941) e alcune selezioni dal seminale (in tempi recenti è stato citato da John Williams in *Star Wars Episodio I: La minaccia fantasma*) *The Adventures of Robin Hood* ("La leggenda di Robin Hood", 1938). Dirige Rumon Gamba sul podio della BBC Philharmonic.

www.chandos.net

Digderidoo

Dagli antipodi (l'etichetta in questione è australiana) arriva la notizia che il produttore discografico John Lasher ha deciso di ristampare nel formato Super Audio CD lo struggente score di John Barry per *Frances* (id., 1983), il film drammatico di Graeme Clifford sulla vita tumultuosa dell'attrice Frances Farmer (1910-1970), interpretato dalla "bella di King Kong", Jessica Lange.

FSM - Film Score Monthly

Sono già disponibili: *The Time Machine* ("L'uomo che visse nel futuro", 1960 - Russell Garcia; edizione integrale arricchita da vari "outtakes" raccolti in una suite di 7 minuti e mezzo), *Crossed Swords* ("Il principe e il povero", 1978 - Maurice Jarre), *Knight Rider* (nientemeno che le musiche orchestral-elettroniche di Stu Phillips per "Supercar", un super-cult televisivo degli anni '80) e *The Yakuza* ("Yakuza", 1975 - Dave Grusin).

www.filmscoremonthly.com

GDM/Edel

E' atteso per ottobre *Ennio Morricone Gold Edition Vol. 2*; dopo il successo del primo volume, altri 50 brani in versione originale in un cofanetto composto da 3 CD venduto a un prezzo speciale. Nello stesso periodo vedrà la luce la prima edizione su CD - nella serie GDM CD Club - della colonna sonora di *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*. Rimasterizzata in digitale dal nastro stereo-

mono registrato all'epoca, questa edizione è stata realizzata in stretta collaborazione con l'autore, il Maestro Armando Trovajoli, che ha riveduto la scaletta del 33 giri originale stampato dalla RCA Italiana, aggiungendo alcuni brani inediti.

www.gdmusic.com

Intrada

E' già disponibile lo score di Laurence Rosenthal per *Heart Like a Wheel* ("Cuore come una ruota", 1983), commedia ambientata nel mondo delle corse automobilistiche. Per l'11 ottobre è attesa invece una vera chicca per tutti gli estimatori della fantascienza televisiva anni '70: un CD che raccoglie i commenti per i primi episodi della serie televisiva *Planet of the Apes* ("Il Pianeta delle Scimmie"), derivata dalla celebre pentalogia cinematografica basata sul romanzo di Pierre Boulle. Edizione limitata a 3.000 copie. A corredo del disco, un libretto scritto da Eric Greene, autore dell'eccellente saggio *Planet of the Apes as American Myth* (purtroppo non ancora tradotto in italiano).

www.intrada.com

La-La Land Records

E' già disponibile il CD con lo score di Pino Donaggio per l'intramontabile *The Howling* ("L'ululato", 1981). Sono in preparazione: *Kiss Kiss Bang Bang* (John Otman), *Effects* (John Harrison) e il CD doppio *Lost in Space: 40th Anniversary Limited Edition*, contenente il meglio delle musiche composte da John Williams e altri illustri colleghi per il telefilm di fantascienza degli anni '60 che in America è secondo, come fama imperitura, solo a *Star Trek* (il tutto rimasterizzato e accompagnato da alcuni brani pubblicati per la prima volta).

www.lalalandrecords.com

Reprise

E' atteso per il 22 novembre il cofanetto *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring - The Complete Recordings*: l'integrale della monumentale partitura di Howard Shore per il primo episodio della trilogia fantasy tratta dal classico di Tolkien, su 3 CD (più un DVD con gli stessi contenuti musicali dei compact, in formato Surround 5.1). A corredo del box set, un libretto scritto da Doug Adams, collaboratore del sito web di Film Score Monthly.

www.repriserecords.com

Screen Archives

E' già disponibile l'integrale dello score di Alfred Newman per il film avventuroso del 1942 *Son of Fury* ("Il figlio della Furia"), interpretato da Tyrone Power e Gene Tierney. Al disco, della durata di ben 79 minuti, è allegato un booklet di 32 pagine.

www.screenarchives.com

Silva Screen

Sono già disponibili: *The Guns of Navarone* ("I cannoni di Navarone", 1960 - Dimitri Tiomkin; edizione integrale reincisa dalla City of Prague Philharmonic diretta da Nic Raine), *Charmed: The Book of Shadows* (una raccolta di canzoni dalla fortunatissima serie TV "Streghe", in onda sulle reti Rai), *The Shield* (dalla serie poliziesca che ha fatto ottenere a uno dei protagonisti, Michael Chiklis, il ruolo della "Cosa" ne *I Fantastici Quattro*) e *Legrand: The Essential Film Music Collection* (ovvero il meglio di Michel Legrand, noto per film come *Il caso Thomas Crown*, *Base Artica Zebra* e il Bond "apocrifo" *Mai dire mai*).

www.silvascreen.co.uk

Sony Classical

E' atteso per il 22 novembre il CD con lo score di John Williams per l'ultima fatica di Steven Spielberg nelle vesti di produttore: *Memoirs of a Geisha*. Ospiti d'eccezione nella partitura del Maestro newyorkese i solisti Itzhak Perlman e Yo-Yo Ma.

www.sonyclassical.com

Varèse Sarabande

Sono già disponibili: *An Unfinished Life* (Deborah Lurie), *Serenity* (David Newman), *The Omen Trilogy* (le Deluxe Editions dei tre score di Jerry Goldsmith per la celebre trilogia horror incentrata sull'Anticristo Damien Thorn, riuniti in un elegante cofanetto), *Spacehunter: Adventures in the Forbidden Zone* ("Il cacciatore dello spazio", 1983 - Elmer Bernstein; edizione limitata a 3.000 copie) e *F.I.S.T. / Slow Dancing in the City* (id., 1978 / "Ballando lo slow nella grande città", 1978 - Bill Conti; edizione limitata a 2.000 copie).

Sono attesi: per l'11 ottobre *Wallace and Gromit: The Curse of the Were-Rabbit* (Julian Nott), *A Nightmare on Elm Street* ("Nightmare, dal profondo della notte", 1984 - Charles Bernstein; ristampa a prezzo ridotto del CD Varèse uscito verso la fine degli anni '80), *The Fly / The Fly II* ("La mosca", 1986 - Howard Shore / "La mosca 2", 1989 - Christopher Young; entrambi gli score in un solo cofanetto offerto a un prezzo speciale); per il 25 ottobre *Prime* (Artisti Vari), *Where the Truth Lies* (Mychael Danna), *Stay* (Asche & Spencer), *The Fog* (Graeme Revell; dal remake del cult horror anni '80 di John Carpenter). E' inoltre prevista la pubblicazione dello score di Patrick Doyle per la commedia fantasy *Nanny McPhee* con Emma Thompson.

www.varesesarabande.com

Warner

E' atteso per l'8 novembre il CD con le musiche di Patrick Doyle (il compositore-feticcio dello shakesperiano Kenneth Branagh) per *Harry Potter and the Goblet of Fire* ("Harry Potter e il Calice di Fuoco").

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

ERRATA CORRIGE - Nel numero doppio scorso vi erano un paio di inesattezze (si ringrazia il nostro lettore Marco Merati per le segnalazioni):

- pag.72: nella recensione di "The Essential Elmer Bernstein" si dice che la suite da *L'aereo piu' pazzo del mondo* è "in prima edizione discografica". In realtà la stessa Silva Screen nel 1998 nel cd "The Disasters" aveva già proposto una suite di circa 4 minuti.

- pag.74: il titolo italiano di *Kelly's Heroes* non è "Gli eroi di Kelly bensì I guerrieri".



Ravello e il Contrasto: Musica per il Cinema o per la Fiction?

Il magnifico panorama dai giardini di Villa Rufolo

di Anna Maria Asero

Questa volta la redazione di Colonne Sonore è approdata in Campania e precisamente in una perla incastonata nella costiera Amalfitana, Ravello, per seguire una manifestazione estremamente interessante e ricca di eventi.

Ravello e il suo Festival

In un luogo incantato, tra bellezze naturali e architettoniche, si organizza una delle manifestazioni più interessanti e coinvolgenti d'Italia, e, a detta di chi la realizza, una delle più antiche del nostro paese, anche se attualmente ha una struttura totalmente diversa. Stiamo parlando di Ravello e del suo Festival, che quest'anno ha vantato più di cento eventi suddivisi in otto sezioni che vanno dalla musica sinfonica alla cameristica, dalle arti visive alla formazione, dal cinema alla danza, dalle passeggiate agli eventi speciali. E dall'anno scorso anche la nostra benamata musica da film!

“Lo spirito della manifestazione è di sperimentare un modello di vita fondato sull'ozio creativo, sull'emulazione solidale, sull'etica e sull'estetica. Un modello che rifiuta i deliri della competitività distruttiva e l'attivismo insensato”. Patron e mente della manifestazione, il professor Domenico De Masi.

Il Contrasto

Ogni anno si segue un *leitmotiv*, in quest'ultima edizione è stato scelto il contrasto. “Il termine si presta a indicare sia la contrapposizione distruttiva tra due identità, sia la

loro semplice differenza e persino la loro complementarità”.

Il contrasto visto non solo dal punto di vista culturale, artistico e letterario, ma anche come analisi sociologica di questa nostra società contemporanea che si trova ad affrontare (il più delle volte impreparata) le sempre più dilaganti contrapposizioni fra i vari segmenti della società stessa.

“Con l'intento di sviluppare un percorso concettuale che parta dal contrasto come antitesi insensata per arrivare al contrasto inteso come convivenza armonica delle diversità”.

Il cinema va... al Festival

La Sezione CineMusic è intitolata alla grande Greta Garbo, protagonista nel 1938 di una famosa fuga d'amore a Ravello, insieme al maestro Leopold Stokowski: un incontro più che simbolico, il loro, tra cinema e musica. CineMusic ha analizzato, attraverso proiezioni, incontri e concerti dal vivo (su tutti il famoso *Concerto Fotogramma* di Nicola Piovani), il rapporto indissolubile ed emozionante tra queste due forme d'arte.

La seconda edizione del Premio “Ravello CineMusic”, è stata articolata in due sezioni: Cinema e Fiction.

Ravello e le colonne sonore

La sezione Cinema diretta dalla grande regista Lina Wertmüller e da Remigio Trucchio ha previsto uno spazio per discutere sulle differenze e sulle analogie di approccio alla composizione per la tv e a quella per il cinema. Un pretesto per sottolineare il crescente successo delle produzioni televisive che hanno dato l'opportunità ad una vasta schiera di nuovi compositori di creare opere molte volte di rilievo, dando vita ad un originale genere musicale.

Noi c'eravamo

Quattro i rappresentanti della rivista “Colonne sonore - Immagini tra le note” presenti a Ravello. Tre giorni indimenticabili passati fianco a fianco a compositori come Andrea Guerra, Stefano Mainetti, Monsignor Marco Frisina, Riccardo Giagni, Maurizio Abeni. E' stata una full immersion piacevole e degna di nota. Molto tempo (forse mai abbastanza) passato a parlare di musica, di progetti futuri e di lavori già fatti.

Scambiandoci impressioni, pensieri e opinioni, e credo che alla fine siamo tornati a casa tutti più ricchi di informazioni e carichi di emozioni e soddisfazioni.



Il Simposio

In un pomeriggio fresco dei primi di Agosto si è tenuto un incontro, nell'affascinante Villa Rufolo, con i compositori di colonne sonore della nuova generazione - oltre alla presenza del grande fonico italiano di colonne sonore Marco Streccioni della SudOvestRecords, che vanta la registrazione di più di 400 musiche da film e fiction - per discutere delle differenze e delle analogie di approccio alla composizione per la tv o il cinema.

A moderare il dibattito, due giornalisti della nostra testata, Pietro Rustichelli e Giuliano Tomassacci, con argute e vivaci domande.

Durante il dibattito sono venute fuori tematiche appassionanti come la differenza tra la musica per la televisione e quella per il cinema, i problemi derivanti dai budget insufficienti e la mancanza di nuove idee.

Per Andrea Guerra (autore delle musiche de *La finestra di fronte*, *Le fate ignoranti* e per la televisione la sigla del *Grande fratello* e *Un medico in famiglia*, solo per citarne alcune) il budget non è mai stato un problema: "Riesco sempre a far spendere un sacco di soldi", asserisce il compositore, "l'importante comunque è scegliere buoni film che lascino il giusto spazio al commento musicale".

Stefano Mainetti, pur lamentandosi dei budget esigui che spesse volte toccano al capitolo musica, conviene che "il mestiere di compositore è il più bello del mondo, noi possediamo un linguaggio internazionale, che varca i confini della parola e delle cultura: la musica. Se ad una scena bella si aggiunge una musica altrettanto bella il risultato ottenuto è strabiliante". L'autore romano, impegnato anche sul piano internazionale, in Italia è conosciuto soprattutto per la partitura di *Orgoglio*, seguitissima fiction della Rai. E si lamenta anche del fatto che "spesso ci viene commissionata una musica di un tempo massimo di due minuti che faccia da richiamo e trascini 8 milioni di spettatori davanti allo schermo".

Ribatte Monsignor Frisina (autore di diversi brani liturgici, è entrato nel progetto della Bibbia della Rai): "Addirittura ti richiedono uno stacco musicale di trenta secondi. Certo un artista ha sempre dei paletti che vengono messi dalla produzione o dal regista, ma alla fine sappiamo di fare la differenza, dando un tocco unico a fiction o film".

Degno di nota il pensiero del



Foto di gruppo dei partecipanti al simposio: (da sinistra) Remigio Trucchio, Andrea Guerra, Maurizio Abeni, Riccardo Giagni, Anna Asero, Stefano Mainetti, Massimo Privitera, Giuliano Tomassacci, Mons. Marco Frisina, Marco Streccioni e Pietro Rustichelli

musicologo-compositore Riccardo Giagni (*L'ora di religione*, *Buongiorno notte*, *Viva Zapatero*) che con il suo intervento ha sottolineato come "la crisi della società attuale si riversa anche sull'arte tutta e in particolare sul cinema e la sua musica. Mancano le idee, il cinema dei nostri giorni è povero di immaginazione, è ben lontano da quello degli anni '50 e '60, ricco di storie da raccontare o da quello odierno emergente come l'iraniano o il coreano".

Anche secondo la Wertmuller, regista e direttore artistico della sezione Cinemusic del Festival, "il cinema è malato, in Italia una volta si facevano trecento film, quest'anno ne sono usciti solo 15. E' sicuro che qualche meccanismo si è inceppato".

Ma alla fine di questa discussione, che avrebbe potuto tranquillamente protrarsi per giorni interi, Mainetti se ne è uscito con una considerazione ottimistica, dicendo che "l'intero settore del cinema sta cadendo in basso, ma forse per prepararsi a risalire più forte di

prima, un po' come asseriva Vico per definire la caduta e la risalita di un potere politico".

I premi

Un altro momento importante è stato quello della consegna dei premi Ravello Cinemusic 2005. Le giurie divise in due sezioni - Cinema e Fiction - presiedute rispettivamente dal compositore Nicola Piovani e da Fabrizio Costa, vantavano componenti di tutto rispetto come Lukas Kendall, Ermanno Comuzio, Pino Insegno, Riccardo Milani, Marco Streccioni, Valerio Caprara, Maurizio Abeni e Lina Wertmuller, oltre alla sottoscritta direttrice di *Colonne Sonore* e al suo capo redattore Massimo Privitera.

Sono stati premiati come "Migliore Colonna Sonora Italiana" Riz Ortolani (assente dalla manifestazione per impegni di lavoro) per le musiche del film di Pupi Avati *Ma quando arrivano le ragazze?*, Paolo Buonvino (anche il compositore siciliano mancava a Ravello) per la "Miglior Canzone Originale" del film *Manuale d'amore* di Giovanni Veronesi, come "Miglior Colonna Sonora per la Fiction" *Il cuore nel pozzo* di Ennio Morricone, regia di Alberto Negrin; mentre Stefano Mainetti ha ricevuto un riconoscimento come "Miglior Tema per Fiction" per la musica di *Orgoglio (capitolo secondo)*, diretto da Giorgio Serafini e Vittorio De Sisti. Altro premio alla "Miglior Colonna Sonora Europea" per il film *Neverland - un sogno per la vita* di Marc Foster, musiche composte dal premio Oscar di quest'anno Jan A. P. Kaczmarek. E Andrea Guerra ha ritirato il premio per il "Miglior Arrangiamento" per il film di Roberto Faenza *Alla luce del sole*.



Lina Wertmuller e Remigio Trucchio, direttori artistici della sezione CineMusic del Festival di ravello



Ennio Morricone racconta...

(parte seconda)

Continua il resoconto dell'incontro aperto al pubblico svoltosi in libreria Feltrinelli di Piazza Piemonte (Milano) il 28 marzo 2004 all'indomani del concerto al Mazdapalace di Milano - Disco d'oro per il cd *Arena Concerto*.

A cura di Stefano Sorice



foto: Bit Concerti

Dove eravamo rimasti? Ah sì, fine primo tempo, intervallo! Consuetudine vuole che si apra il sipario sul secondo tempo. Siamo pronti a tuffarci nel grande universo morriconiano? Dai registi alle canzoni, dai compositori al premio Oscar, da Internet al pubblico ai concerti. Sempre e solo Ennio Morricone.

A proposito di Academy Awards, attendiamo che finalmente Hollywood si cosparga il capo di cenere e rimedi a uno dei suoi più macroscopici errori. Ora basta perdere tempo, prestiamo attenzione, si ricomincia.

A lei la parola, Maestro.

REGISTI

Non ho mai pensato di scegliermi i registi con cui collaborare, mai. Sono loro che scelgono me. E' come chiedere a un avvocato: "Chi sceglie come cliente per fare questa causa?". Con Federico Fellini non ci avrei mai lavorato, perché aveva già un suo autore [il bravissimo Nino Rota - NdR] col quale era affiatissimo e si trovava bene. Perché avrei dovuto pensare a Fellini? D'altra parte ci sono molti registi che non hanno il coraggio di chiamarmi. Per *Nuovo Cinema Paradiso* (1991) non mi ha cercato Giuseppe Tornatore ma il produttore Franco Cristaldi. In un primo momento rifiutai il film, poi lessi il copione ed esclamai: "Lo faccio!" perché era un film straordinario, con una bellissima idea. In seguito Tornatore, così come è capitato con altri registi, mi ha detto: "Io non avrei mai avuto il coraggio di chiamarti, lei ha avuto coraggio!". I giovani registi che oggi mi cercano sono meno di quelli che potreste immaginare, e vi spiego perché. Alcuni pensano: Morricone è già stato usato da tanti in 43-44 anni di carriera, ormai sta nella routine, non gliene importa niente di fare i film. Altri temono che io possa imporgli delle scelte musicali che non condividono e non si arrischiano a chiamarmi. Certo è possibile che il giovane regista la pensi in questo modo, ma solo perché non mi conosce, naturalmente. Altri ancora ascoltano il suggerimento di molti editori: "Morricone ha tanto lavoro, lascia perdere!". Questi ultimi, forse, hanno anche ragione. [°]

KUBRICK & TARANTINO (1971 & 2003)

Non pensavo di lavorare con Stanley Kubrick. Un giorno mi chiamò per la colonna sonora di *Arancia Meccanica* [A Clockwork Orange, 1971] e ci parlammo al telefono, lui a Londra ed io a Roma. Mi spiegò che era affascinato dalla musica di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* [1970] di Elio Petri e voleva che imitassi me stesso per quei mascalzoni protagonisti del film. Intendeva affibbiargli un tema che avesse un tono un po' beffardo e un po' grottesco. Io non voglio mai imitarmi ma per Kubrick l'avrei fatto. Quindi rimanemmo d'accordo su tutto, anche sul lato economico. Mi chiese però di registrare a Londra mentre io preferivo lavorare a Roma. Mi disse: "Allora lei registra da solo, io non vengo a Roma, non prendo l'aereo". Gli risposi che a me andava bene, anche perché l'idea musicale su cui lavorare era già ben chiara e definita. In seguito mi chiamò in studio quando stavo missando con Leone *Giù la testa* [1971]. Al telefono rispose Sergio che gli disse che stavo lavorando con lui al missaggio del suo film.

Kubrick & Strauss, Leone & Morricone

Mentre preparava *Barry Lyndon* (id., 1975) Stanley Kubrick telefonò a Sergio Leone, che più tardi avrebbe raccontato: "Kubrick mi disse: 'Ho tutti gli album di Ennio Morricone. Mi sai spiegare perché sembra piacermi solo la musica che ha composto per i tuoi film?'. Al che io risposi: 'Non preoccuparti. Richard Strauss non mi diceva granché prima che vedessi 2001!'".

Noël Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Stock, Parigi, 1987, ristampa 1998, pp. 207-208

Nessun regista ha bisogno del compositore al missaggio, è una semplice cura del compositore e con Leone eravamo abbastanza amici e potevo dargli dei consigli. Kubrick, non volendo probabilmente distrarmi dal lavoro al missaggio, non mi cercò più. Comunque non è stata una tragedia. Devo riconoscere che Kubrick, dopo aver caldeggiato con me l'imitazione dalla musica di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, chiamò Walter Carlos - poi Wendy Carlos [causa cambio di sesso - NdR] - al quale non richiese l'imitazione di Morricone, cosa che invece è avvenuta con Quentin Tarantino. Mi voleva per fare la musica del suo ultimo film, *Kill Bill* [2003]. Mi richiese solo due minuti e mezzo di musica. Io gli risposi: "Ma io non ci vengo proprio in America a fare due minuti e mezzo di musica! Io rimango qua, mi dispiace, non vengo, grazie!". Tanto non ci parlavamo direttamente, ma tramite agenti. Oltretutto ho poca simpatia per l'aereo, anche se quando è necessario lo prendo. Lui ha fatto bene, intendiamoci, io non dico che è stato scorretto verso di me. O ha preso dei pezzi miei da western preesistenti, oppure ha fatto fare una buona imitazione da un altro compositore. Io non lo so perché non ho visto il film e non lo voglio vedere! Poi mi hanno detto che ha preso un pezzo da un mio western, *Da uomo a uomo* [Death Rides a Horse, 1968] di Giulio Petroni. Una buona scelta! Una colonna sonora nata da una delle disavventure più incredibili. Mi ricordo che quando



dovetti registrarla, l'orchestra di Roma era in un periodo di sciopero lungo molte settimane e non risolvibile nel giro di qualche giorno. Non sapevo cosa fare, tanto che anche il mio precedente lavoro – *Sette donne per i McGregor* [di Franco Giraldi, 1967] – dovetti registrarla a Milano. In quel caso, invece, mi venne l'idea di scrivere e far suonare la musica a pezzi da alcuni solisti chiamati per l'occasione e non da tutta l'orchestra. Erano *cani sciolti*, nel senso buono del termine, e quindi feci il film con quattro chitarre, il coro di Alessandrini e un flauto. Durante lo stesso periodo ho fatto così anche un altro film: il coro di Alessandrini, il pianoforte di Renato Graziosi, la viola di Dino Asciola [al quale il Maestro ha dedicato la composizione *Suoni per Dino per viola e due magnetofoni*, 1973 – NdR] e il primo violino dell'orchestra di Santa Cecilia.

C'era una volta il West (1968)

Ricorda Alessandrini: "Ennio mi chiese di non fare il fischio come nello stile stridulo delle musiche della *Trilogia del Dollaro*, ma voleva qualcosa di morbido e stanco, senza vibrazioni. Diverso. Per un pugno di dollari era un fischio eroico, Per qualche dollaro in più era aggressivo, molto forte, questo doveva essere più morbido e rilassato".
Intervista di Christopher Frayling con Alessandro Alessandrini, 22 maggio 1998.

DILETTANTISMO NELLA MUSICA (PER IL CINEMA)

La musica da film è stata sempre considerata di serie B, un po' impura, un po' troppo facile. Solo apparentemente è cambiato molto, ma il dilettantismo che c'era quando ho iniziato io è presente anche oggi. Anzi, si è rafforzato a causa dell'avvento di strumenti flessibili con una grande musicalità, come i sintetizzatori che permettono a chiunque di creare musica. Lo so perché mi inviano dischi tutti i giorni – che io ascolto pochi secondi o non sento proprio – con composizioni illusorie senza una profondità musicale. L'ispirazione ci può anche essere, ma poi difettano della bravura tecnica per realizzare l'idea che rimane così inespressa. E' come chi vuol fare lo scrittore e non sa scrivere. I sintetizzatori hanno una loro bellezza – il fascino dell'eco del suono, l'imitazione degli archi, dei tromboni, delle trombe – ma è sbagliato lasciarsi affascinare troppo trascurando lo studio tecnico della composizione la quale potrebbe far nascere dei compositori veri. Oggi sono migliorate le modalità di registrazione che trasformano prodotti scadenti in buoni e prodotti buoni in buonissimi. La gente non lo sa e se li compra. Io non dico niente perché la vendita dei dischi è la vita dell'industria discografica.

Oggi c'è il pericolo che la musica diventi un linguaggio non più attuale. Da un lato ci sono autori contempo-

ranei che sperimentano l'impossibile, dall'altro lato la musica commerciale che rimastica le solite formule e frasi. Molte volte mi sono posto il problema. Una ragione è il troppo dilettantismo che ha invaso la musica in generale e quindi anche la musica assoluta e quella per il cinema. Troppa gente non studia, non ama la professione e tutti credono che sia facile scrivere canzoni. Per molti la musica contemporanea è la canzone, ma non è così. Esistono tanti tipi di musica che oggi le case discografiche mettono in commercio, bisogna conoscerle tutte e prendere coscienza di tutte. Si deve studiare composizione e poi provare a scrivere anche le canzoni. Probabilmente poi, non scriverà le canzoni ma magari un pezzo di musica assoluta che, forse, è anche meglio. [*]

BRAVI COMPOSITORI ED EREDI

Io ripeto spesso che i più grandi compositori del cinema sono quelli che si sono anche occupati degli arrangiamenti: cito Nicola Piovani, Luis Bacalov (mio collega alla RCA), ma anche Buonvino e molti altri. Negli arrangiamenti delle canzoni facevo i miei piccoli esperimenti anche molto strani. Questo mi ha dato un'esperienza nella musica a tutto campo. Non lo considero un peccato di gioventù, ma una parte della mia evoluzione professionale. Iniziarono Kramer e Luttazzi a chiamarmi: "Senti, vorrei che questo pezzo me lo arrangiassi come se fosse uscito da J. S. Bach". E così una canzone milanese – di cui ho ritrovato recentemente la partitura e che un giorno ristrumenterò perché curiosa e divertente – è diventata una fuga. Poi ho trasformato una *caccavella* napoletana di Nino Taranto [attore, cantante, macchietista napoletano, 28/8/1907] come se l'avesse scritta Stravinsky. Perché queste persone hanno avuto successo nel cinema? Perché vedono la musica a 360 gradi. Hanno sperimentato i livelli più bassi della musica, le canzonette più banali che devi rendere gradevoli al pubblico. E' una *lotta* che prima si faceva come arrangiatori, ora come compositori cercando di scrivere opere il più possibile dignitose, non perché il cinema ne abbia bisogno, ma perché noi ne abbiamo bisogno. [*]

Ci sono tanti bravi compositori. Tra questi Giampiero Boneschi [31/1/1927, Milano, compositore di *West and Soda*, 1965 – NdR] è un genio. Qualche volta mi fa sentire dei pezzi nuovissimi, cose diverse di tutt'altra esperienza, con una scrittura che io ho e che non farei mai. Gli telefono ogni tanto per fargli i complimenti: "E' straordinaria quest'opera!". E ho consigliato a mio figlio Andrea: "Impara da Boneschi qualcosa".

Non saprei proprio quali possano essere i miei eredi. In Italia ci sono delle

scuole e dei maestri di composizione straordinari. Ne conosco tanti, ma non li nomino perché me ne dimenticherei alcuni e mi dispiacerebbe. Ogni anno escono dei compositori bravissimi che sanno scrivere, ma purtroppo sono ignorati non solo dalla musica contemporanea ma anche da quella per il cinema. Favoriti sono quei compositori che scrivono con la chitarra o il pianoforte o se la fanno scrivere da altri perché non sanno strumentare o non hanno studiato. L'industria poi tende ad eliminare i tanti compositori bravi. Ho citato Piovani e Bacalov, potrei aggiungere Carlo Crivelli e Franco Piersanti tra i conosciuti. Quelli sconosciuti non vengono chiamati, a favore di tanti altri meno capaci di cui non voglio fare i nomi. Anche mio figlio Andrea è bravissimo: ha scritto delle composizioni bellissime di cui mi meraviglio ancora e mi chiedo come ci sia riuscito non avendo tutta l'esperienza che ho io. Ci sono grandi possibilità per i compositori. I registi devono avere il coraggio di conoscerli e chiamarli. Se non lo fanno, non ne esce fuori nulla. [*]

VERSO IL PUBBLICO

Mi piacerebbe oggi che il pubblico facesse qualche passo avanti verso i compositori contemporanei, e questi ultimi qualche passo verso il pubblico. Bisogna recuperare il tempo perduto che è stato necessario perdere perché c'è stata un'epoca di sperimentazione – fondamentale – che adesso è bene che finisca. Compositore e pubblico devono avvicinarsi a vicenda. Il pubblico deve sforzarsi di capire di più e il compositore deve fare in modo che il pubblico capisca qualcosa di più. Questo congiungimento ci deve essere, una convergenza che mi pare assolutamente necessaria. Nei tempi di impasse musicale di oggi, di *rimbambimento musicale*, è necessario che sia la musica contemporanea, che è la più seria, la più creativa, scritta meglio di tutte le altre, a fare il primo passo. Spero ed è giusto che sia così. [*]

Giù la testa [a dormire] (1971)

Sulla custodia del disco Leone scrisse: "T'ho visto dormi su li banchi de scola / T'ho sentito russà mentre stavi in moviola/ma 'ste musiche belle, 'sti magnifici soni / ma quanno li componi?". A Leone piaceva raccontare che Morricone in un'occasione si fosse addormentato durante una seduta di registrazione. Il Maestro così suole replicare: "L'intervistatore deve aver preso nota in modo errato, o aver mal tradotto le parole 'studio di registrazione' – perché mi sarebbe stato impossibile addormentarmi in piedi mentre dirigevo un'orchestra! Quando è accaduta questa storia stavamo doppiando il film di Leone. Avrei potuto benissimo starmene a casa e dormire nel mio letto".
Gian Lhassa, *Seul au monde dans le Western Italien*, 3 vol., pp. 95-97, 201-214, Ed. Grand Angle, Mariembourg, 1983.



OLTRE 400 COLONNE SONORE

In 44 anni di carriera ho viaggiato ad una media di 10 *score* l'anno. Non è vero, come sostiene qualcuno, che ho scritto anche 20 colonne sonore all'anno. Si deve tenere conto della data di uscita dei film: alcune pellicole uscivano due/tre anni dopo, così si conta che per quell'anno ho scritto 18 colonne sonore: non è proprio possibile! A quelli che mi chiedono: "Ma come hai fatto?!", rispondo: "Non ho fatto proprio!". A questo proposito faccio sempre una battuta fissa: pensate ai grandi compositori della storia, Mozart o Bach per esempio, e a tutta la loro produzione. Indipendentemente dal livello della musica, sono un disoccupato rispetto a loro!

Ennio sceneggiatore

"Ennio Morricone è il miglior sceneggiatore dei miei film. Ogni tema musicale, infatti, rappresenta un personaggio. All'epoca di *C'era una volta il West* ci furono dei problemi con Cheyenne, perché Ennio non aveva capito sino in fondo il mio modo di vedere il personaggio. Allora, sapendo come lui abbia bisogno di visualizzare il personaggio, gli chiesi se avesse presente il film di Disney, *Lilli e il Vagabondo*. Lui immediatamente si sedette al pianoforte e, di getto, suonò le note di quello che sarebbe diventato il tema di Cheyenne." (Sergio Leone)

ISPIRAZIONE E VELOCITA' DI SCRITTURA

E' una questione importante. Chi ha scritto di me e ha studiato le mie partiture di musica assoluta e applicata, mi ha fatto notare che le composizioni che scrivo più velocemente, quasi di getto, sono quelle che arrivano al pubblico con più chiarezza. Forse di riflesso questo capita anche per la musica per il cinema. Può darsi che sia vero. Per comporre una partitura, di musica assoluta o applicata, devo sapere quello che vado a scrivere. Il tempo necessario per avere un'idea, chiamiamola ispirazione, può essere brevissimo, se il film mi fulmina con la sua bellezza e il suo fascino, come può essere lunghissimo se l'idea tarda a presentarsi. Nella secon-

da evenienza, il compositore – che sarei io in questo caso – si salva col mestiere e la maniera artigianale di lavorare. Agli inizi scrivevo la partitura di un film anche in soli 10 giorni. Oggi me la prendo più comoda e chiedo sempre – dopo aver visto il film, aver discusso con il regista ed aver avuto l'idea – almeno 40 giorni per comporre e organizzare la registrazione. So che posso farcela in meno tempo ma non voglio rischiare di andare in sala di registrazione ed accorgermi di essere in ritardo sui tempi. Se ho le idee chiare scrivo la partitura con precisione e chiarezza abbastanza velocemente. Anche le più pesanti.

C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA (1984)

Sergio Leone ha potuto girare e montare il film sulla musica che io avevo scritto [tutto pronto già dal 1976 – NdR] e registrato con largo anticipo. Sarebbe stato altrimenti impossibile un risultato così alto. Poi Leone, che era un po' strano nel suo perfezionismo, mi chiese di ri-registrarla a fotografico acquisito, riprendendo gli stessi sincroni a cui eravamo giunti con l'esecuzione libera. Dopo vari tentativi, inseguendo la precisione al decimo di secondo, l'esecuzione stava riuscendo, ma risultava molto *distratta* dal meccanismo del cronometro. Non era una buona esecuzione, anche se era precisa. Quindi, ad un certo punto, l'ho apostrofato *alla romana*: "A Sergio, prendila così, e *arrangiate*". Erano tre ore che provavamo e l'orchestra era stremata.

Sul tema di Amapola [di Joseph M. La Calle, 1924] c'è un aneddoto. Intanto preciso che questa canzone, così come *Yesterday* [di John Lennon e Paul McCartney, 1965], *Summertime* [di George e Ira Gershwin, Dubose Heyward, dall'opera *Porgy and Bess*, 1935], *God Bless America* [di Irving Berlin, 1918], *Night and Day* [di Cole Porter, 1932] non le avevo scelte io. Erano già sulla sceneggiatura decise dai suoi autori [Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli,

Ennio, Sergio e il silenzio... (1989)

Mentre entrava la bara, Ennio Morricone suonò sull'organo una versione lenta del tema principale di *C'era una volta il West* e tutti gli astanti sollevarono un grande applauso. Morricone disse: "Per anni abbiamo combattuto per il suono e il silenzio dei suoi film: ora resta solo il silenzio" [3 maggio, Basilica di San Paolo fuori le mura].

dalla rivista *Westerns all'italiana*, inverno 1989-1990, a cura di Tom Betts e Tim Ferrante, Anaheim, California, 1983

Franco Arcalli, Franco Ferrini e Sergio Leone – NdR]. Mi trovai così a fare l'arrangiamento di Amapola che scrissi come allora veniva suonata realmente: un trombone e un clarinetto, un banjo, un bassotuba e un pianoforte che si sentiva pochissimo. Non mi dava nessuna soddisfazione, non mi è mai piaciuto fare queste *cosettine così*. Allora preparai un pezzo di archi per la seconda colonna da sovrapporre su questa Amapola. Gli archi non stavano tutti precisi sulla verticalità armonica, ma sospesi, dove nelle quattro parti di archi non erano mai ripetuti gli stessi suoni finché non erano esauriti tutti e sette. Insomma, un lavoro abbastanza complicato, con ritagli di suoni, sospensioni e fermate. Volevo che questo antico pezzo di Amapola venisse fuori da una specie di sogno, una specie di velo positivo che affiorasse da una sospensione armonica. Pensavo che fosse un'idea giusta, perché tutto il film è come una favola, si può interpretare in tante maniere diverse. Inizia e termina in una fumeria d'oppio. Chi ha detto che tutto questo è realmente avvenuto? Non si può dire, può darsi che Noodles/De Niro, fumando l'oppio, l'abbia solo immaginato. Questa è un'interpretazione, non dico che sia la verità. Io non l'ho domandato a Sergio, perché non mi interessava saperlo. Però *questa* Amapola che usciva da *questo* fumo – che doveva essere quello dell'oppio – mi intrigava. Al messaggio Sergio decise invece di metterci soltanto il tema senza questo *fumo* che io avevo scritto. Nel cinema capitano anche delle situazioni che offrono uno spunto in più come



Ennio Morricone Once Upon a Time in America

(*C'era una volta in America* – 1984)

BMG Restless 74321619762

19 brani – Durata: 75'36"

Ha ragione Ennio Morricone quando dice che la morte improvvisa di Sergio Leone è stata una tragedia nella tragedia: il talento del grande regista romano cresceva di film in film, il suo universo poetico si arricchiva e si espandeva progressivamente... e mette i brividi pensare a che film avrebbe potuto essere quel *Leningrado* minuziosamente preparato per lunghi anni e che purtroppo non vedremo mai.

C'era una volta in America è il testamento del Maestro, una lezione di Cinema che lascia senza fiato, un affresco di eccezionale densità e ricchezza, nel quale la musica riveste ancora una volta un ruolo di primo piano. Questa leggendaria partitura si regge su cinque temi principali: la celebre canzone degli anni Venti "Amapola" e quattro bellissime pagine scritte da Morricone prima che cominciasse le riprese del film, come era consuetudine nel suo lavoro con Leone. "Once Upon a Time in America" è il tema della Memoria – cardine drammaturgico di una pellicola che è stata accostata alla "Recherche" di Proust – e del rimpianto, ed è idealmente legato al personaggio di Noodles. "Poverty" – le cui progressioni armoniche richiamano alla mente "Nature Boy", famosa *hit* di Nat King Cole – accompagna con struggente partecipazione le traversie dei quattro ragazzi protagonisti della prima parte del film. "Deborah's Theme" è il diafano e fragile ritratto musicale della donna che il protagonista amerà per tutta la vita. E infine, quella "Cockeye's Song", insinuante ed ossessiva, sulla quale "inciampa" il bambino ferito a morte, nella sequenza più memorabile di questo capolavoro. AC



interpretazione al compositore ma che al regista non vanno bene. E forse, Leone aveva ragione ad agire così. [*]

CANZONI & CANTANTI

Non mi sono mai svegliato la mattina pensando: "Oggi scrivo una canzone". Tutte quelle che ho scritto erano funzionali ai film. Tra queste ce ne sono alcune a cui hanno messo, a mia insaputa, dei testi. Erano delle belle melodie che col testo sono diventate *meno belle*...

Intendiamoci, penso che la canzone sia un'espressione legittima di questo tempo. Ma, quando facevo l'arrangiatore, non ho mai voluto umiliarmi e offrire una mia canzone a un cantante, anche perché non sono un compositore di canzoni nonostante ne abbia scritte a decine. In America hanno pubblicato quattro CD di mie canzoni. Quando li ho comprati a New York, ho detto a mia moglie: "Ma... le ho scritte tutte io?! Non è possibile, non è possibile!". Erano tutte mie, ma per film! Non ho mai offerto pezzi ai cantanti perché hanno le loro esigenze così come la casa discografica e l'editore musicale che solitamente obiettavano: "No, se non è una mia edizione non la faccio". I cantanti invece trovavano scuse varie come: "No, questa ha un'estensione troppo alta!" o "Troppo acuta, io non ce la faccio ad andare su!" o ancora "Che tonalità prendere?". E' stata la RCA a chiedermi un pezzo per Rita Pavone e io gliel'ho fatto: era "Pel di Carota" [Franco Migliacci - Ennio Morricone, 1962]. La RAI, invece, mi commissionò "Se telefonando" [Ghigo De Chiara - Maurizio Costanzo - Ennio Morricone, 1966] come sigla televisiva [secondo alcuni *Studio Uno*, per altri *Aria Condizionata* - NdR]. Mina, scritturata dalla stessa RAI, dovette cantarla. Io non ho chiesto niente a Mina che comunque fu felicissima. Mi disse delle cose straordinarie e mi chiese altre canzoni, che poi però non le scrissi. Ornella Vanoni ultimamente è venuta a casa mia a Roma a propormi: "Voglio fare delle tue canzoni". "Ho quattro pezzi bellissimi", le ho risposto.

CANTO MORRICONE - THE ENNIO MORRICONE SONGBOOK

Morricone Songbook. Ecco i CD a cui fa riferimento Morricone. Si tratta di quattro volumi pubblicati dalla casa discografica tedesca Bear Family (www.bear-family.de) il 21 luglio 1998 e il 2 marzo 1999. Più di 80 brani, alcuni dei quali inediti, che raccontano la sua grande abilità come autore e arrangiatore di canzoni. Molte sono ovviamente state scritte per il cinema o la televisione. Un aspetto della sua carriera poco conosciuto che merita un doveroso approfondimento. Interessanti sono anche alcune versioni in francese.

Il Volume 1 (BCD 16244-AH) è dedicato agli Anni '60. Ascolteremo, tra le tante, le prime opere come la già citata "Se telefonando", "Fruscio di foglie verdi" da *Teorema* di Pasolini e "Scetate" di Miranda Martino con la voce di sottofondo di Edda Dell'Orso. Il Volume 2 (BCD 16245-AH) apre una finestra sulle canzoni per i western e le ballate per film impegnati dagli Anni '50 ai '70. Uno stile particolare che ha fatto storia. Raoul canta *Da uomo a uomo* mentre Peter Tevis è presente con *A Gringo Like Me*, *Lonesome Billy* e *Per un pugno di dollari*. Cito ancora Maurizio Graf in "Eye for an Eye" da *Per qualche dollaro in più*.

Il Volume 3 (BCD 16246-AH) riguarda gli Anni '70 con le raffinate canzoni "Io e te" di Massimo Ranieri e quelle interpretate da Milva - "Ridevi" da *Le foto proibite di una signora perbene* e *Metti una sera a cena* - e Mireille Mathieu.

Il Volume 4 (BCD 16247-AH) porta l'esperienza musicale fino all'evoluzione degli Anni '80 e '90. Katia Ricciarelli interpreta "C'era una volta la terra mia", tema di *C'era una volta il West* con testo adattato della moglie di Morricone, Maria Travia. Amii Stewart canta "Sean Sean" da *Giù la testa*, "My Heart and I" da *La piovra* e "Saharan Dream" da *Il segreto del Sahara*. KD Lang si esibisce in *Love Affair* e Gerard Depardieu in *Una pura formalità*. A fine disco Dulce Pontes con "A Brisa du Coracao" da *Sostiene Pereira*. 40 anni di attività racchiusi in un'antologia imperdibile. Potete trovarne l'analisi approfondita sul sito dei nostri colleghi d'oltreoceano della Film Score Monthly (www.filmscoremonthly.com).



Conosco la Vanoni da quando composi delle musiche per il teatro [La commedia *La fidanzata del bersagliere* di Edoardo Anton con interpreti Ornella Vanoni e Paolo Ferrari, 1962-'63 - NdR] che lei cantò: praticamente da quando portavo i *calzoni corti*. Io raramente dico che un mio pezzo è bello, però quelli mi parevano proprio belli. Mi telefonò dopo qualche mese e mi disse: "No, guarda, *non si adattano*". E glieli avevo pure fatti sentire a Roma! Insomma, non mi piace il rapporto compositore-cantante. E' legato a troppi interessi: il produttore del disco, la casa discografica, le edizioni musicali, il cantante. Capito? *Non è adatto a me!* Ma li hai sentiti a Roma, te li ho suonati e risuonati... *a Ornella, e va' be'!* [*]

LA VOCE

La voce è lo strumento più straordinario e alto che esista. Non ho nessun dubbio in proposito. La voce ha *tutto* perché esce direttamente dal corpo e non deve passare attraverso un mezzo

per arrivare all'ascoltatore. Esce da dentro di noi, fa parte del nostro corpo, è uno strumento del cervello e della nostra cultura. Io l'ho utilizzata nella musica tonale, nei pezzi commerciali orecchiabili e l'ho messa anche nel cinema cercando però dei parametri diversi. Le possibilità della voce sono molteplici. In *Giù la testa* [1971] volevo usare un suono strano per gli affamati. Cosa potevo inserire? Un rutto! Mi pare logico! E' il contrario: il rutto accompagna la piena sazietà mentre quelli erano poveracci che cercavano i soldi per comprarsi il pane. Ecco l'idea. L'ho inserito dove interrompevo formal-

Rutti (?), Mozart e *Giù la testa* (1971)

In altre occasioni Morricone è stato meno pudico: "Per *La marcia degli accattoni*, dato che avevo fatto uso di alcuni elementi che erano un po' volgari - per esempio alcuni suoni di scoreggia - mi sembrava giusto aggiungere qualcosa di un po' più elegante, come Mozart [Kleine Nachtmusik KV 525]" da Oreste De Fomari, Tutti i film di Sergio Leone, cit., p. 165, Ubulibri, Milano, 1984, 1997.

L'ex prostituta Jill (Claudia Cardinale) scende dal treno e si avvicina alla stazione, entra e discute con il bigliettaio. La macchina da presa di Sergio Leone, su un dolly, riprende la scena senza stacchi, per poi salire oltre i tetti e abbracciare in un "totale" la strada principale di una città del vecchio West in pieno fermento; ed è su quel celebre movimento di macchina che il tema principale di Morricone, con la voce dell'indimenticabile Edda Dell'Orso, risuona per la prima volta, epico e struggente al tempo stesso. Sarebbe sufficiente questa meravigliosa sequenza per spiegare tutta la grandezza di una colonna sonora che ha fatto la storia del Cinema. Brani quali "C'era una volta il west", "Addio a Cheyenne", "L'uomo dell'armonica" sono divenuti capisaldi della musica da film: lo attestano le innumerevoli esecuzioni in tutto il mondo e le decine di incisioni. Questo CD contiene l'edizione integrale della colonna sonora, con la presenza di ben sette brani mai pubblicati in precedenza su disco: pagine come "Jill" (archi e arpa che con delicatezza accennano, in una sorta di adagio onirico, il sublime tema principale), "Cheyenne" (anticipazione dello scanzonato tema del bandito interpretato da Jason Robards), "Armonica" (premonitrice dei risvolti più cupi della vicenda), "Frank" (il tema dell'uomo dell'armonica viene accennato per dare poi spazio al riflessivo *main title* che riporta alla memoria ricordi e rancori mai sopiti), "Morton" (un dolente incedere del piano e un inciso per archi a commento del personaggio interpretato da Ferzetti) e infine "Epilogo" (breve requiem per archi). L'etereo vocalizzo di Edda Dell'Orso, l'armonica vendicatrice di Franco De Gemini, il fischio beffardo di Alessandro Alessandroni contribuiscono a rendere indimenticabile questo racconto sulla fine dell'epopea della frontiera americana. MP



Ennio Morricone C'era una volta il West

(*Once upon a time in the West* - 1969)
RCA 74321-66156-2 (OST 143)
20 brani - Durata: 49'55"





mente "La marcia degli accattoni". Ne *Il buono, il brutto, il cattivo* [1966] la voce imitava il verso del coyote. L'ho fatto eseguire non dal coyote – che era impossibile – ma da due voci maschili sfasate di una frazione di tono, in modo che risultassero sgradevoli. In qualche caso, quindi, un uso eccentrico della voce. Col gruppo di Nuova Consonanza abbiamo usato la voce in altri modi ancora. La voce può fare tutto. Il mio è un invito, per chi volesse, ad iniziare a registrarsi a casa, a fare degli strani suoni, anche divertenti e comici, i risolini, la risata o l'eco della risata. Vi sto offrendo delle idee per fare degli esperimenti. [*]

A proposito di voce, straordinari sono stati i titoli di testa di *Uccellacci e uccellini* [1966] di Pier Paolo Pasolini. Fu una sua idea perché non potevo certo io imporgli qualcosa quando lui per primo mi chiamò dicendomi: "Lei deve fare musiche come queste". Era chiaramente la prima volta che lavoravo con Pasolini, non poteva certo essere la seconda! Io gli risposi: "Lei ha sbagliato proprio tutto... non può chiamare me, chiami un altro, perché io non faccio le imitazioni, né prendo pezzi preesistenti e li applico al film!". Così lui disse: "Allora faccia quello che vuole", usando esattamente queste parole. L'idea dei titoli di testa cantati fu una sua splendida idea. Io poi scrissi la musica e avrei voluto che fosse stato Angelo Branduardi a cantarli, ma Pasolini mi precedette e chiamò Domenico Modugno che li interpretò anche molto bene. [*]

L'APOCALISSE DI MODUGNO (1959)

Con Modugno non è che ci fosse un cattivo rapporto. Non potevamo lavorare assieme perché eravamo di differenti case discografiche ed al tempo avevo un'esclusiva con la RCA. Quando ero svincolato arrangiavo anche i dischi di musica leggera e lui mi chiese di occuparmi dell'arrangiamento di un pezzo intitolato "Apocalisse" [D.Modugno, 1959, Fonit LP 20011]. Aveva scritto delle parole terribili, belle, interessanti, incredibili, molto dense, drammatiche, e gli prospettai che si

poteva fare un bel lavoro. Gli chiedo: "Ma tu hai coraggio?". E cominció a strillare: "Ho coraggio! Io ho coraggio!", "Sei davvero sicuro di aver coraggio?", "Io ho coraggio! Stai tranquillo che *ho coraggio!*", "Va bene!". Così andò il discorso. Costruisco un folle arrangiamento per quattro pianoforti, ottoni, sei trombe, sei corni, sei tromboni, percussioni, e non mi ricordo che altro ci fosse. Lo ascoltò e subito gli piacque, moltissimo. Peccato che il mio arrangiamento, salvo l'introduzione, sparì dal disco che fu pubblicato sostituito da lui che batteva un pezzo di legno saltando su una sedia! Fu a causa delle esigenze di mercato della casa discografica che, come in genere tutte, vede corto, proprio corto. Io non le attacco per questa loro miopia, però in questo modo impediscono anche un miglioramento della musica leggera. Così come era successo per il rock di provenienza a stelle e strisce, volevano che si imitasse la moda. Io ho capito che le cose, quando vanno di moda, sono finite. La moda va inventata e indossata subito. E così è per la musica: va inventata. Io ci misi sei trombe, sei tromboni, tutto sei, solo i pianoforti erano quattro. Combinavano un *casino pazzesco* e quello ci ha messo una *sedaiata!*

I CONCERTI

Per quel che riguarda i luoghi dove tenere i concerti, io all'aperto non dovrei suonare mai. Dato che di solito siamo quasi 200 tra orchestra e coro, chiedo sempre il favore di approntare un tipo di amplificazione che soddisfi il pubblico che ascolta. Quindi, pur avendo deciso di non suonare mai all'aperto, mi adatto con un tipo di amplificazione che il più fedelmente possibile restituisca alla gente le frequenze che volano in cielo. Quindi se c'è questo accorgimento, all'aperto tutti i posti sono buoni [con riferimento in particolare all'Arena di Verona, splendido teatro dei suoi recenti concerti – NdR]. L'importante è che contengano sempre sette-diecimila persone, altrimenti chi spende i soldi per orchestra e coro non rientra nemmeno dell'investimento fatto.

Compromesso in concerto

Morricone dichiara: "Se è vero che i brani in programma rappresentano (...) tappe abbastanza importanti nel mio lungo rapporto di collaborazione col cinema, è altrettanto vero che l'esecuzione in concerto di musiche nate per film è una sorta di compromesso. Un concerto di questo tipo riflette infatti una particolare prassi compositiva che pur non essendo estranea nel mio caso a episodi di ricerca sul linguaggio musicale è essa stessa un compromesso, una mediazione talvolta difficile tra le ragioni dettate al compositore dal proprio substrato culturale e le esigenze altrettanto presenti e il più delle volte prevalenti avanzate dal regista. Una musica per film, insomma, serve il film, i suoi scopi drammaturgici, il suo clima poetico, le sue strutture ritmiche. L'equilibrio spesso precario di una musica per film sta tra questo obbligo primario e una sua umile seppure legittima dignità".

Dal programma di sala del concerto inaugurale di musiche da film programmato dall'Istituto Universitario romana nella stagione musicale 1992-93, con la suite di temi "... per il Cinema" di Morricone.

Ovviamente in un concerto non posso eseguire tutte le musiche che ho fatto, ma principalmente le più conosciute – soprattutto dei film più visti – e quelle che hanno avuto un maggior successo anche discografico. Il fatto che le colonne sonore abbiano una possibilità di essere ascoltate al di fuori del film, e stiano ancora in piedi, ha forse una ragione che ho capito col tempo. Spesso mi sono domandato perché l'Adagietto [quarto movimento della Quinta Sinfonia, in do diesis minore, 1901-1911 – NdR] di Gustav Mahler funziona su *Morte a Venezia* [di Luchino Visconti, 1971], perché funziona Bach [La Passione secondo San Matteo, BWV 244, Coro finale, 1727; i primi due Concerti brandeburghesi, BWV 1046-47, 1717-18 – NdR] su *Accattoni* [di Pier Paolo Pasolini, 1961] e il Requiem di Mozart su certi altri film. Forse il compositore per il cinema deve scrivere la musica che abbia la struttura vera di una composizione, cioè che abbia una validità tecnica ed espressiva ferma, di sintassi corretta, una forma, e che serva il film. Ecco, io mi sono basato su questa piccola regola dedotta dalla musica pre-composta, pre-reg-



Ennio Morricone Giù la testa

(*Duck, You Sucker* – 1971)

Cinevox Record CD MDF 312

12 brani – Durata: 50'03"



Dei sei film di cui si compone la leggendaria collaborazione tra Sergio Leone e Ennio Morricone, *Giù la testa* è probabilmente l'unico a non essere entrato nell'immaginario collettivo. Questa sorta di western anomalo, crepuscolare e "politico", non ha goduto nemmeno della rivalutazione critica che ha invece arreso a *C'era una volta in America*, oggi unanimemente considerato il capolavoro di Leone.

Anche la colonna sonora scritta da Morricone è probabilmente la meno memorabile fra tutte quelle firmate per l'amico regista, pur giovandosi di un bellissimo tema principale (presto divenuto celebre come "Sean Sean"), introdotto dal fischio scanzonato di Alessandro Alessandrini ed incentrato su un'areale melodia intonata dall'inimitabile Edda Dell'Orso. Pregevole la nostalgia rassegnata di "Mesa Verde" – un tema ripreso e ampliato in "Messico e Irlanda" – che prende vita da un semplice arpeggio della chitarra, la cui mestizia si trasmette lentamente a tutta l'orchestra. Giocato su un analogo registro è il vagare malinconico del fischio di Alessandrini in "Dopo l'esplosione"; altrove, invece, il musicista non rinuncia al suo gusto per la deformazione grottesca, come nella delirante "Marcia degli accattoni", il cui sgangherato incedere si giova del materiale sonoro più eterogeneo: dal rutto all'organo, dal coro in falsetto all'irriverente citazione mozartiana. AC



istrata ed applicata al cinema, e ho scritto musiche che, forse, oggi rendono anche con un'esecuzione lontano dal film. Non so se proprio questa è la ragione, io dico *forse*, non è che posso giurarci. [*]

MORRICONE SUL WEB

Mi preme chiarire una cosa: ci sono tanti, troppi siti Internet che scrivono di me e il più delle volte contengono soprattutto inesattezze. Finalmente ne è nato uno curato da Paolo Carta il quale di sua iniziativa – io non gliel'ho chiesto perché non lo conoscevo – ha studiato i libri sulla mia vita e il mio lavoro e ha aperto un sito che io riconosco come *unico sito ufficiale*. L'indirizzo è www.enniomorricone.com. Poi ne esiste un altro di Enrico Borrega che riguarda i miei concerti: www.morriconelive.com. Questi sono gli *unici* siti web che riconosco. Gli altri hanno scritto cose di seconda mano, non controllate, che purtroppo qualche volta mi vengono attribuite come veritiere quando invece non lo sono.

LO ZIO OSCAR

Le cinque nomination all'Oscar

- 1978 *Days of Heaven* (vince Giorgio Moroder per *Fuga di mezzanotte*)
- 1986 *The Mission* (vince Herbie Hancock per *Round Midnight*)
- 1987 *Gli intoccabili* (vincono Ryuichi Sakamoto, David Byrne e Cong Su per *L'ultimo imperatore*)
- 1991 *Bugsy* (vince Alan Menken per *La bella e la bestia*)
- 2000 *Malena* (vince Tan Dun per *La tigre e il drago*)

Non ho mai vinto l'Oscar, però ho avuto cinque nomination. Confesso quello che ho già detto altre volte. Alla mia ultima candidatura, per il film *Malena* [di Giuseppe Tornatore], al momento della proclamazione del vincitore, dopo aver presentato le musiche finaliste, ho detto a mia moglie: "Speriamo che non mi chiamino!".



Foto: P.Rusfichelli

Il suggestivo concerto all'Arena di Verona nel 2003

Questo perché secondo me è molto più importante ricevere cinque nomination da un gruppo ristretto di colleghi musicisti piuttosto che vincere un Oscar casuale soltanto perché il film è stato un grande successo negli Stati Uniti. Preciso che non sto disprezzando la musica, ma, salvo casi rarissimi, ricevere l'Oscar per la migliore colonna sonora è un *terno al lotto*, mentre per categorie come miglior film o attore è diverso. Per quel che riguarda la musica io stesso voto senza nemmeno guardare: voto il film più visto o quello che ho guardato e che mi è piaciuto. Quindi da 5000 voti è difficile che emerga sempre il migliore. E poi anni fa hanno pubblicato una lista – dove comparivo anch'io – di grandi attori e registi mai premiati dall'Academy: *ma chisseneffrega!* [Uno scrosciante e divertito applauso accompagna la battuta di un mordace Morricone – NdR].

MIA MOGLIE, MIO GIUDICE

Il miglior giudice della mia musica è mia moglie Maria Travia [sposata il 13 ottobre 1956 – NdR]. Le sottopongo tutte le idee musicali *prima* che al regista al quale presento solo ciò che la mia consorte ha accettato! Questo perché io non sono più in grado di giudicarli quando scrivo 18 nuove idee per un

film: non ci capisco più niente, non so più qual è il pezzo migliore e devo chiamare lei che, vergine d'orecchie e di cervello, ascolta e sentenzia: "*Ma lascia perdere!*" oppure: "*Questo! Questo!!!*" con entusiasmo. Il regista non lo sa, glielo dico dopo!

Il pubblico in sala tributa al Maestro una meritata standing ovation. Un lungo e scrosciante applauso finale rende omaggio al genio e alla sua musica. Tutti desiderano stringergli la mano di persona. Ora che è terminato l'incontro ufficiale Morricone si concede volentieri. Allontanando ancora un pò la stanchezza accumulata, si presta alle foto di rito e alla lunga fila di appassionati che pazientemente attende il prezioso autografo sui propri rari cimeli da collezione (siano essi vinili, spartiti o altro) o su semplici CD appena comprati. A volte è lo stesso Morricone a stupirsi di alcuni pezzi che nemmeno lui ricordava esistessero: magia del collezionismo più sfrenato. La mattinata è giunta finalmente a conclusione. Pian piano anche il più incallito dei fan lascia il caffè inebriato, quasi ubriaco, sicuramente appagato dall'incontro col Grande Ennio. Grazie Maestro, e alla prossima occasione.

[Fine Seconda Parte – Continua]

[*] Contiene dichiarazioni estratte da "Comporre per il cinema – Incontro con Ennio Morricone", dirige Luigi Pestalozza, con Daniela Benelli, presso lo Spazio Oberdan – via Vittorio Veneto, 2 Milano – tenutosi lunedì 9 maggio 2005 ore 21.00, presentato da Associazione Gli Amici di Musica/Realtà in collaborazione con Provincia di Milano.

[*] Contiene estratti dall'incontro con Ennio Morricone presso la Fnac di via Torino a Milano avvenuto il 16 gennaio 2005 in occasione della promozione del CD *Voci dal silenzio*.

In questo disco, che per la prima volta racchiude la più che ventennale collaborazione tra il premiato regista siciliano e il compositore romano in una ricca selezione cronologica dall'Oscar del 1988 alla recente nomination del 2000, c'è un importante pezzo di storia del recente cinema italiano. La prolifica penna di Morricone ha d'altronde così profondamente segnato le produzioni di Tornatore da divenire vero e proprio marchio di fabbrica. La scarna confezione cartonata (che offre appena i credits delle sette pellicole rappresentate) racchiude quindi quasi 80 minuti di gioielli, spaziando dalla pura poesia di *Nuovo Cinema Paradiso* (notoriamente co-accreditato, come altri temi presenti sul disco, con il figlio Andrea) al romanticismo (un po' di maniera ma sempre denso e coinvolgente) del celebrato *La leggenda del pianista sull'oceano* e dell'ultimo *Malena*, senza dimenticare lo spericolato ostinato violinistico per lo straordinario e troppo sottovalutato *Una pura formalità*. La compilation non trascurava le notevoli e divertenti partiture per i "minori" *Stanno tutti bene* (classicizzante e mozartiana) e *L'uomo delle stelle*, inserendo in un'unica lunghissima traccia l'intero "rotiano" spartito per l'episodio "Il cane blu" da *La domenica specialmente* (strana scelta – apprezzabile – dovuta forse a ragioni d'archivio). Pur consigliando l'acquisto delle immancabili versioni complete, un disco imperdibile per neofiti e appassionati.

PR



Ennio Morricone
Le musiche per il
cinema di Giuseppe
Tornatore (2004)
 GDM Music - GDM 2047
 12 brani - Durata: 77'58"





Nella fabbrica delle note

Danny Elfman ci svela il suo lavoro per *La fabbrica di cioccolato* e *La sposa cadavere* e riflette su 20 anni di carriera artistica insieme a Tim Burton.

di Doug Adams



Giugno 2005. La fabbrica di cioccolato (*Charlie and the Chocolate Factory*), il nuovo e atteso film di Tim Burton, sta per uscire negli USA, in attesa di incontrare quello che diverrà un enorme successo di critica e pubblico. Il compositore Danny Elfman intanto sta dando gli ultimi ritocchi alla partitura de *La sposa cadavere* (*The Corpse Bride*), nuovo progetto d'animazione sempre di Tim Burton. Il musicista è reduce da un intenso periodo d'attività che non accenna a subire battute d'arresto: oltre agli impegni cinematografici, Elfman ha debuttato lo scorso febbraio alla Carnegie Hall di New York con la sua prima composizione "seria" ("Serenada Schizophrenica"), commissionata ed eseguita dalla American Composers Orchestra diretta da Steven Sloane. Nel mezzo di tutti questi impegni, l'autore ha trovato il tempo per raccontare a Doug Adams le sue ultime fatiche cinem musicali...

Doug Adams: So che in questo momento l'attenzione è tutta dedicata a *La fabbrica di cioccolato*, ma spero che potremo parlare lo stesso de *La sposa cadavere*, dato che sono entrambi lavori per Tim Burton per cui hai scritto anche alcune canzoni...

Danny Elfman: Uno dietro l'altro, esatto!

DA: Quando hai cominciato a lavorare a *La fabbrica di cioccolato*?

DE: Ho iniziato a lavorare sia per *La fabbrica di cioccolato* che per *La sposa cadavere* circa un anno fa, dovevo completare le canzoni di entrambi i film prima che cominciasero a girare. E' strano, mi sembra di stare lavorando a questi progetti da una vita. Ho scritto le canzoni per *La fabbrica* a singhiozzo, ho messo in piedi un piccolo studio a Londra e ho lavorato insieme a Tim, mentre nel frattempo cominciavo già a preparare il materiale per le canzoni de *La sposa cadavere*. Completate queste, mi sono concesso una brevissima pausa prima di dedicarmi totalmente al brano da concerto per la Carnegie Hall. E una volta finito questo, sono ritornato su *La fabbrica* per comporre la partitura orchestrale. E terminato questo, mi sono dedicato immediatamente allo score de *La sposa cada-*

vere. Dunque, sì, è stato un periodo totalmente folle!

DA: Insomma non hai avuto molto tempo per le vacanze ultimamente...

DE: No, non stacco la spina da settembre dello scorso anno!

DA: Questo aspetto è stremante dopo un po' o credi che faccia parte del mestiere?

DE: Entrambe le cose. Mi strema ed è parte del mestiere. E' la natura del nostro ambiente.

DA: Hai scritto cinque canzoni per *La fabbrica di cioccolato*, giusto?

DE: Esatto. Sia *La fabbrica* che *La sposa cadavere* avevano originariamente cinque canzoni, sebbene al momento abbiamo deciso che ne *La sposa* ce ne saranno solo quattro, mentre ne *La fabbrica* sono state utilizzate tutte e cinque.

DA: Considerando che hai lavorato sui due progetti simultaneamente, c'è una somiglianza stilistica oppure hai dovuto destreggiarti tra idee completamente diverse?

DE: No. *La fabbrica* è una cosa completamente pop, mentre *La sposa cadavere* è più simile a *Nightmare Before Christmas*, ossia canzoni con

accompagnamento orchestrale. Sono molto, molto diversi... fortunatamente.

DA: Dunque un ritorno a uno stile "alla Kurt Weill"?

DE: Sì, qualcosa del genere. E' il tipo di canzone dove qualcuno canta insieme all'orchestra. Ne *La fabbrica di cioccolato*, una delle canzoni è soltanto una sciocca filastrocca, la "canzone di benvenuto" che si sente quando i bambini entrano nella fabbrica per la prima volta. E le altre canzoni sono quelle degli Umpa-Lumpa. Queste sì che sono state impegnative! E' stato uno sforzo davvero grande, ognuna di esse doveva incorporare un diverso stile pop e tutte quante sono cantate da qualcosa come un centinaio di voci. E' stato molto interessante. Ed è stato anche molto divertente interpretare tutte le voci.

DA: Sei tu che fai tutte le voci degli Umpa-Lumpa?

DE: Sì!

DA: Questa cosa ha soddisfatto il tuo lato da performer di cui gli Oingo Boingo erano una volta il simbolo e la rappresentazione? Si tratta di una specie di nuova versione di quel tuo lato artistico?

DA: Non proprio. Non è quel tipo di



canto. Tutte le parti cantate che ho fatto per *La fabbrica* sono in gruppi di sei oppure otto. Una volta deciso lo stile musicale, ho preso i testi e ho cominciato ad improvvisare. Poi ho iniziato a sovrapporre tracce vocali su tracce vocali. Ho sviluppato una tecnica dove, per ogni gruppo di sei o otto parti che registravo, ne rielaboravo tre o quattro in gradi diversi, cambiandone la tonalità e il registro, ma senza esagerare. Ho pensato che fosse divertente che, sebbene ogni Umpa-Lumpa sia identico all'altro, alcuni di loro avessero una vocina acuta ed altri, invece, una bassa e profonda. Ma c'è comunque una certa omogeneità, dato che si tratta sempre della stessa voce, cosa che normalmente non farei. In *La sposa cadavere*, come anche in *Nightmare*, se ho un gruppo di voci che deve cantare, chiamo quattro, cinque o sei persone e le faccio cantare in combinazioni diverse. Alla fine magari si arriva ad avere sino a 40 parti, ma siamo almeno in cinque o sei a cantare. Nel caso de *La fabbrica di cioccolato*, dato che gli Umpa-Lumpa sono tutti clonati, ho pensato che sarebbe stato giusto dare a tutti la stessa voce, ossia la mia, ed avere una certa omogeneità. E' stata davvero una cosa fuori di testa. Mentre registravo le parti, mia moglie ogni tanto veniva da me e controllava che non stessi dando di matto, perché mi sentiva urlare strani falsetti e canticchiare roba tipo "Hu-haa!" o "Heey!", cose del genere. Ero io, solo nel mio studio a casa, senza freni!

DA: Ognuna delle canzoni è scritta in uno stile differente, giusto?

DE: Esatto, ogni canzone esplora un genere differente, per così dire. La prima, "Augustus Gloop", è nello stile dei musical di Bollywood. Ed esattamente come accade nei musical di Bollywood, dei quali sia io che Tim siamo appassionati, ci siamo detti: "Facciamo ogni canzone in uno stile diverso". Molti musical di questo genere fanno una cosa simile. Ogni volta che c'è una canzone, è in uno stile dissimile dalla precedente. La nostra idea era di non sapere mai cosa sarebbe successo dopo, piuttosto che fare quattro variazioni sullo stesso tema.

DA: C'è qualcosa che accomuna le canzoni oppure ognuna ha una melodia completamente disuguale e slegata dalle altre?

DE: Ho cercato di mantenere alcuni piccoli legami tra di esse. Ad esempio, c'è lo stile di canto degli Umpa-Lumpa, che torna in ogni canzone. E c'è una melodia che ho usato in "Augustus Gloop" che viene ripresa nella canzone seguente ("Veruca Salt", una specie di pezzo hippie/psichedelico anni '60) con un assolo di sitar e flauto. Ho

creato dunque questo tipo di piccoli collegamenti, ma alla fine ognuna è un'entità a sé. La terza canzone che ho scritto è "Mike Teavee". Siccome questo personaggio è un bambino frenetico e schizzato, ho scritto un brano rock molto agitato, con accenni ai Queen e allo stile delle band di quel tipo, con una punta di heavy metal. Per l'ultima canzone, ho pensato che lo stile funk anni '70 fosse appropriato per un personaggio come quello di Violet Beauregard. Sono davvero ansioso di scoprire come il mondo accoglierà questo film.

DA: Sei preoccupato che il pubblico sia ancora troppo affezionato al vecchio film [*Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato*, 1971]?

DE: No. Ascolta, in realtà ogni volta che qualcuno fa qualcosa di questo genere, non c'è mai modo di sapere con certezza come reagirà il pubblico. E' una pellicola assolutamente stramba! Nessun film di Tim è proprio quel tipo di opera che ha l'apparenza di un successo garantito. "Oh, certo, questo film ha scritto 'successo' da tutte le parti!" [*ride*]. Io non credevo che *Batman* sarebbe andato bene quando

la reazione del pubblico. Ci sarà chi penserà: "Aaah, è davvero troppo eccentrico!". Non lo so... è diverso da uno dei soliti film che siamo abituati a vedere, tipo una pellicola d'azione, capisci? E' una storia piccola e deliziosa. Io sono convinto che sia un film molto bello, ne sono molto orgoglioso. Ma non ho la minima idea di come reagirà il pubblico.

DA: Siamo tutti ansiosi di saperlo!

DE: Be', potresti farti mandare una copia promozionale del CD dalla Warner Bros.

DA: Be', mi hanno spedito due copie di *Batman Begins*, potrei proporre uno scambio.

DE: Due copie?

DA: Sì, continuavano ad arrivare.

DE: Non ho ancora visto il film. Com'è?

DA: Non è niente male.

DE: Ho incontrato Hans [Zimmer] a Londra mentre stava lavorando al film ed è stato molto simpatico. Mi ha anche chiesto: [*imita l'accento tedesco*] "Vuoi scrivere qualcosa anche tu?" [*ride*].



Il gruppo di visitatori della *Fabbrica di cioccolato*

uscì. Mentre ci stavo lavorando, la pellicola mi sembrava molto cupa ed eccentrica... alcune scene erano talmente oscure che feci quasi fatica a scrivere la musica... non riuscivo a vedere quello che c'era sullo schermo! In quel momento non mi sembrava proprio il genere di film di sicuro successo. Ero convinto che sarebbe diventato un grande film di culto, ma non potevo certo immaginare che sarebbe diventato il mega-successo che poi è stato. Dunque, non si può mai sapere con certezza. Ma *La fabbrica* è un film davvero insolito. Johnny Depp è veramente eccezionale in questa pellicola, tuttavia il suo personaggio è molto eccentrico. Si tratta di quel tipo di film in cui è molto difficile prevedere

DA: [*ride*]

DE: Gli ho risposto: "No, Hans, sono molto occupato!"

DA: Le canzoni de *La fabbrica di cioccolato* dovevano essere pronte prima dell'inizio delle riprese. Hai realizzato le versioni definitive totalmente prima di questa fase?

DE: Le canzoni sono state completate prima delle riprese, ma in realtà la parte strumentale era ancora in versione preliminare. Quando ho registrato la partitura orchestrale, ho rimpiazzato le chitarre campionate con quelle vere, la batteria campinata con quella vera e così via. Ho proceduto come faccio generalmente quando realizzo i demo dei miei brani



Tim Burton sul set con "Umpa Lumpa" Deep Roy

orchestrali. Per ogni pezzo del film, realizzo sempre i demo con la struttura definitiva del brano. In questo caso solo le parti vocali erano quelle definitive, in modo che potessero essere utilizzate durante le riprese.

DA: Se paragoniamo le canzoni de *La fabbrica* con quelle di *Nightmare Before Christmas*, potremmo dire che nel primo caso si tratta di brani autonomi e slegati dal contesto narrativo, a differenza del secondo?

DE: Esattamente. Le canzoni de *La fabbrica* sono tratte direttamente dal libro di Roald Dahl. Nel racconto solamente gli Umpa-Lumpa cantano e non è mai chiaro se si tratti di canzoni vere e proprie oppure di coretti e filastrocche. Questi personaggi saltano fuori all'improvviso e fanno la loro lezione morale ad ognuno dei bambini che incontrano, mettendoli in guardia sulla fine che faranno. Questo è ciò di cui Dahl parla nel libro: parla dei bambini cattivi e di quello che gli accade! Charlie è l'unico che non è cattivo ed è per questo che alla fine viene premiato. Augustus Gloop è un bambino troppo goloso e dunque gli Umpa-Lumpa gli cantano una canzone che racconta cosa accade ai bambini golosi; Veruca Salt è una piccola peste rompiscatole e la sua canzone parla dei bambini che fanno del male agli altri e di cosa succede quando qualcuno ti fa del male. Per quanto riguarda Mike Teavee, gli Umpa-Lumpa cantano una canzone che dice quanto faccia male la televisione: impedisce ai bambini di leggere e avere una immaginazione. Dunque ogni canzone è una specie di strana lezione morale, che allo stesso tempo racconta cosa è appena successo a quel bambino e perché ad alcuni bambini accadono certe cose. E' questo di cui parla Roald Dahl ed è la stessa cosa che abbiamo voluto fare noi con le canzoni del film, sebbene stilisticamente siamo finiti in territori musicali piuttosto folli. Ho preso i testi

delle canzoni direttamente dal libro, facendone soltanto dei minimi adattamenti. L'unica che ho dovuto rielaborare maggiormente è "Violet Beauregard", dato che nel libro si parla semplicemente di "una ragazzina" che mastica chewing-gum tutto il giorno. E' interpretata in terza persona e questo era un po' un problema. Ho dovuto trasformarla nella sua canzone e così l'ho portata in prima persona. Ma al 90 per cento i testi sono quelli di Roald Dahl. Solitamente sono abituato a scrivere canzoni che abbiano un senso narrativo più marcato, come nel caso di *La sposa cadavere*. *La fabbrica di cioccolato* è stato diverso e inoltre avevo già i testi pronti dal libro, per cui è stata tutta un'altra storia. Ho dovuto scegliere soltanto alcune parti dei testi, che nel libro sono molto più lunghi, per creare delle canzoni brevi. Se avessi usato i testi completi, probabilmente ogni canzone sarebbe durata più di 10 minuti. Invece ho scelto brevi incisi e piccole frasi, per avere canzoni che durassero un paio di minuti. Ho riletto il libro più volte e ogni volta sottolineavo le frasi che mi piacevano di più o che pensavo potessero meglio adattarsi alle mie esigenze, dopodiché mi sono divertito a scrivere le melodie, a cantare tutte le parti e ad arrangiare tutti gli strumenti. E' stato molto diverso dal solito. Anziché aver a che fare con le sonorità orchestrali con cui sono abituato a lavorare, ho tirato fuori la mia chitarra e mi sono messo a suonare.

DA: Durante la stesura di *Nightmare Before Christmas*, tu hai più volte affermato che legare il materiale tematico della partitura alle canzoni è stato come mettere insieme un grande puzzle. E' stato lo stesso anche per *La fabbrica* e *La sposa cadavere*? Anche qui hai dovuto "collegare" i due mondi?

DE: Non proprio. Nel caso de *La fabbrica*, le canzoni sbucano fuori all'improvviso ogni volta. Non c'è né introdu-

zione né epilogo e nessuna entra a far parte della partitura orchestrale. Le canzoni de *La fabbrica* sembrano sempre arrivare da qualche angolo remoto. *La sposa cadavere* invece è più simile a *Nightmare Before Christmas*, però quest'ultimo aveva 10 canzoni e quindi diventò un grande puzzle da ricomporre. Avendo a che fare solamente con quattro canzoni, ne *La sposa cadavere* non ho dovuto integrare così tanto i materiali. Una delle canzoni è proprio la sequenza iniziale del film, un'altra è quella finale, ce ne sono solamente due nel mezzo, dunque è stata una sfida meno impegnativa in questo senso.

DA: Ne *La sposa cadavere* tu canti anche una delle canzoni, giusto?

DE: Esatto, ho una canzone molto divertente! E' intitolata "The Remains of the Day" ed è interpretata da uno scheletro chiamato Bonejangles.

DA: Be', sembra proprio qualcosa adatto a te!

DE: Sì. In realtà è stato molto difficile, soprattutto per il tipo di voce che doveva avere il personaggio. Nel caso di Jack Skeletron potevo cantare tutto il giorno senza problemi. Bonejangles invece ha una voce molto più rude e roca, infatti inizialmente non volevo essere io a cantare. Volevo qualcuno con una voce più roca della mia. Abbiamo fatto un sacco di provini sia in Inghilterra che a New York e alla fine ho fatto registrare la parte a tre persone diverse. Ho cercato in tutti i modi di trovare la voce di qualcun altro! E alla fine Tim mi ha detto: "Ascolta, non puoi farla tu e basta?". E così ho registrato nuovamente la parte con la mia voce. Ma è stata davvero dura, è il tipo di parte che, dopo un quarto d'ora di canto, ti fa cominciare a tossire. Le mie corde vocali erano K.O.! Ho avuto un terribile mal di gola per due giorni consecutivi!

DA: Hai anche delle parti dialogate?

DE: Solo qualche battuta, per fortuna!

DA: Parlaci un po' delle canzoni...

DE: La prima è intitolata "According to Plan". E' cantata da entrambi i genitori dei due giovani che stanno per sposarsi: Victor e Victoria. Questa è la storia: parla di due giovanotti che stanno per celebrare un matrimonio combinato e comincia con una canzone interpretata dai quattro genitori, che raccontano il loro punto di vista sul matrimonio imminente. I genitori di Victor sono dei cosiddetti "nouveau riche", persone di buona famiglia e dunque molto emozionante dall'evento. I genitori di Victoria invece sono una famiglia povera e quasi sul lastrico. E' una canzone in tre parti e si conclude con entrambi i geni-



tori dei due ragazzi che stanno per incontrarsi. E' stato molto divertente fare questa canzone poiché avevo a disposizione un gruppo di interpreti davvero bravi: Tracey Ullman è una delle madri, mentre l'attrice inglese Joanna Lumley interpreta l'altra; Albert Finney invece interpreta uno dei padri, mentre un comico inglese davvero divertente chiamato Paul Whitehouse fa la parte dell'altro padre. Helena Bonham Carter interpreta la protagonista, la sposa cadavere, e canta la canzone "Tears to Shed". E' stata la prima volta per lei ed ha fatto un lavoro davvero eccellente. L'ultima canzone, "The Wedding Finale", è appunto il gran finale in cui canta tutto il cast.

DA: Considerando che *Nightmare Before Christmas* è diventato uno dei tuoi lavori più noti, hai avvertito una pressione particolare durante la lavorazione?

DE: Non saprei... No, non credo. Non riascolto mai nulla di quello che ho fatto in passato, dunque non sento mai un peso particolare sulle spalle. Non ascolto mai la mia musica, a meno che non sia assolutamente obbligato a farlo. Se qualcuno mi chiede di farlo per qualche ragione particolare, allora lo faccio, altrimenti non mi guardo mai indietro, a meno che non debba fare una compilation per un CD o cose del genere. I due album compilation che ho fatto sono stati, in entrambi i casi, la prima volta in cui ho dovuto riascoltare quello che avevo fatto in passato.

DA: Credi che questa sia una forma di modestia oppure è una specie di nausea dopo aver passato molto tempo a lavorare su un singolo progetto?

DE: Be'... non lo so! Davvero, non so cosa dirti. E' come se volessi archiviare definitivamente qualcosa. Non ho mai riascoltato un album degli Oingo Boingo dopo averlo terminato. Dopo aver ascoltato forzatamente per mesi e mesi, dopo aver scritto, provato, registrato, mixato tutte le canzoni... una volta approvato il master definitivo, non ho mai riascoltato nessuno degli album che ho fatto. So che può sembrare strano!

DA: Be', penso che sia un bene che ci sia qualcuno a cui viene voglia di farlo!

DE: [ride] Certo, per fortuna qualcuno ogni tanto ascolta quello che faccio! Ma non mi trovo mai nella condizione che mi fa dire: "Voglio proprio riascoltarmi questa cosa che ho fatto".

DA: So che hai già un paio di nuovi progetti in cantiere, *Charlotte's Web* e *A Day With Wilbur Robinson*...

DE: Sì. Sai, è strano, ma io detesto essere commissionato in anticipo. E' uno dei miei incubi personali. Quando



Bonejangles, il personaggio de *La sposa cadavere* interpretato da Danny Elfman

mi accade comincio a dirmi: "Oddio, mi hanno richiesto con un anno di anticipo!" e allora mi deprimi.

DA: Davvero?

DE: Sì, capita quando la mia agenda è già piena sin troppo in avanti e questo mi fa sentire sgonfio. Preferisco avere le porte aperte. L'anno scorso mi sono ritrovato a dire: "Oddio, devo fare quattro film uno dietro l'altro e pure il pezzo concertistico" e improvvisamente sono caduto in depressione. Ma l'ho dovuta superare e ho avuto l'obbligo di mettermi al lavoro! Ora che sono giunto alla fine del terzo progetto comincio a sentirmi meglio, poiché quando vedi i cinque progetti da lontano, all'inizio, la strada sembra davvero lunga e impossibile.

DA: E' un sacco di musica!

DE: Esatto. Ogni volta mi dico: "Stavolta non ce la faccio! Mi sa tanto che ci rimango secco!". Ora che ho concluso il terzo progetto mi dico: "Be', forse posso sopravvivere a tutto questo". Adesso mi posso concedere una brevissima pausa, ma poi dovrò dedicarmi immediatamente a *Charlotte's Web*. Lo sai che ho dovuto scrivere una canzone anche per questo film proprio nel mezzo della lavorazione de *La fabbrica di cioccolato*? E' una piccola ninna nanna; è cantata sul set da diverse attrici, che interpretano lo stesso personaggio in diverse fasi della vita. Avevo già scritto qualcosa prima, ma me ne ero completamente dimenticato. Così, il giorno prima della partenza per Londra per la registrazione de *La fabbrica*, ero presissimo a ultimare la partitura e mi arriva una telefonata dall'Australia: era la produzione di *Charlotte's Web*, che mi dice: "Danny, non ci hai più spedito la base su cui devono cantate le attrici! Tra venti minuti dobbiamo girare la scena!" [ride]. Smisi di fare tutto quello che stavo facendo, telefonai alle due attrici per capire in quale tonalità potevano

cantare e realizzai una traccia-guida al pianoforte. Dovevo essere sicuro che cantassero in una certa tonalità, dato che in seguito avrei dovuto arrangiare e aggiungere tutti gli strumenti. Caricai la traccia su un server e loro la scaricarono giusto in tempo per cominciare le riprese! Comunque, il film uscirà alla fine dell'anno e non vedo l'ora di cominciare. E poi farò un film d'animazione per la Disney, intitolato *A Day With Wilbur Robinson*. E' la prima volta che affronto un grosso progetto d'animazione. In questo caso, niente canzoni! [ride]. E inoltre spero di riuscire, nel mezzo di tutto questo, a registrare prima o poi il brano da concerto che ho composto per la Carnegie Hall.

DA: Ne ho sentito un pezzo alla radio e mi è sembrato davvero bello.

DE: Grazie! Mi fa piacere sapere che non ho lavorato per tre mesi solamente perché fosse ascoltato quella sera! [ride]

DA: E' l'incubo del compositore da concerto, vero?

DE: Esatto, esatto. E' la cosa più strampalata del mondo. Ne parlavo con un amico e gli dicevo proprio che questa cosa è come farsi il mazzo in poco tempo per scrivere uno show di Broadway che debutta, viene eseguito una sola notte e poi viene subito smontato dal cartellone!

DA: Spero allora che riuscirai a registrare il tuo pezzo.

DE: Non sarà facile. Forse non ce la farò, ma con un po' di fortuna e trovando il tempo necessario in mezzo a tutti gli impegni cinematografici, riuscirò a farlo. Nel 2006... non prima.

DA: Immagino che sia quasi deprimente dover programmare in anticipo un anno intero della propria vita.

DE: Sì, è strano... ho l'agenda piena fino alla Primavera/inizio Estate del 2006. Scriverò la colonna sonora di

Tim Burton sul set de *La sposa cadavere*

Wilbur Robinson nel maggio del 2006, dopodiché... ho intenzione di non fare nulla!

DA: Ti prenderai una vacanza?

DE: Penso proprio di sì. Oppure... [*ride somione*] sono sicuro che mi verrà proposto qualcosa di molto interessante... purtroppo. Oppure verrò coinvolto in qualcosa di cui ancora non avevo sentito parlare. Ma devo ammettere che mi fa piacere sapere che avrò sempre la possibilità di essere coinvolto in qualcosa di nuovo e stimolante.

DA: Dal nostro punto di vista, è assolutamente grandioso sapere che il tuo calendario è pieno di cose interessanti.

DE: Ti ringrazio. *Charlotte's Web* e *Wilbur Robinson* sono due progetti molto diversi tra loro e mi interessano entrambi moltissimo. Finora non mi è mai capitato di lavorare in un grosso film d'animazione realizzato al computer, come nel caso di *Wilbur Robinson*. Le uniche cose d'animazione che ho fatto sono questi film in *stop-motion* con Tim Burton. Ma in questi casi si tratta di cose completamente diverse, sono opere assolutamente fuori dal comune. Dunque credo che per me sarà un progetto molto interessante e differente dal solito. Spero anche che *Charlotte's Web* venga realizzato bene, è una storia molto bella.

DA: Quest'anno hai realizzato due film con Tim Burton e possiamo tranquillamente dire che la vostra è una delle collaborazioni artistiche più note nella musica da film degli ultimi vent'anni. C'è uno stile molto caratterizzato nelle vostre opere. Anche se ogni volta fate una cosa diversa dalla precedente, ci sono degli aspetti che ci ricordano che siamo in quello specifico universo. Ritieni che sia difficile mantenere ogni

volta questo aspetto di unicità e allo stesso tempo riconoscere che ogni progetto deve reggersi sulle proprie gambe ed avere la propria autonomia? E' un'opera di equilibrio molto difficile, ma finora ha funzionato molto bene.

DE: Ogni film di Tim è una nuova sfida, nessuno è mai stato un'esperienza facile. La gente mi dice sempre: "Voi due lavorate sempre insieme, dev'essere facile allora". E io cerco spesso di spiegare che non lo è assolutamente. Dobbiamo ogni volta affrontare un processo creativo molto complicato. Lui è sempre nervoso in ogni film che fa ed io cerco continuamente di catturare lo spirito del film nella maniera migliore. A volte alcuni dei suoi film sono più impegnativi di altri. Quelle di Tim sono pellicole difficili perché sono molto particolari. Il tono è sempre insolito e riuscire a catturarlo può diventare una sfida davvero difficoltosa. Intendiamoci, tutti i film sono impegnativi e rappresentano una sfida. Ma a volte catturarne il tono e l'atmosfera è più semplice. Per quanto riguarda i film di Tim invece non lo è mai. E' sempre come camminare sul filo di un rasoio. A volte rischio di essere troppo sentimentale, oppure di essere troppo eccentrico o esageratamente cupo o oltremodo leggero. Trovare il giusto equilibrio può diventare davvero complicato. Tim non è la persona più facile al mondo con cui lavorare. Ha delle idee molto precise su tutto quello che fa, sa sempre benissimo quello che vuole. E come ti dicevo prima, molto spesso dobbiamo affrontare insieme un viaggio creativo e dobbiamo farlo sin dall'inizio. A volte mi dico: "Oddio, non riusciremo mai a capire cosa diavolo è questo film!". Allora io divento nervoso e lui pure, ma poi, improvvisamente, scatta qualcosa e cominciamo a intenderci. Ma è sempre molto divertente lavorare insieme e ogni volta è come la prima volta. Il

primo giorno di registrazione de *La fabbrica di cioccolato* ero agitato come se fosse la mia prima colonna sonora.

DA: Davvero?

DE: Sì! Io ero nervoso, lui era nervoso. Ma poi accadde qualcosa tra il primo e il secondo giorno di lavoro e tutto a un tratto l'intera atmosfera nello studio cambiò. Improvvisamente mi convinco che tutto andrà per il meglio e allora Tim comincia a rilassarsi e a scherzare e cominciamo a divertirci molto. Ma con Tim il tutto può anche essere molto intenso e faticoso fino alla fine. E' curioso, forse questa è un'area dove siamo molto simili, ma credo che nessuno dei due sia mai così fiducioso del proprio lavoro. Non mi monto mai la testa quando collaboro con Tim. Sono sempre insicuro di quello che faccio fino all'ultimo istante. E a volte anche dopo! Quando ero al lavoro su *Edward mani di forbice* ero convinto di aver preso la strada sbagliata. Sin dai tempi di *Pee-Wee's Big Adventure* ho sempre avuto questa sensazione: "Forse sto rovinando questo film!" [*ride*]. E non mi è mai capitato di arrivare al punto in cui posso dire: [*fa una voce da gradasso*] "Ehi, stavolta ci ho preso di brutto!". Capisci?

DA: Certo.

DE: Tim fa la stessa cosa coi suoi film. Non l'ho mai visto montarsi la testa. La cosa più sicura di sé che gli ho sentito dire a proposito di un suo lavoro è: "Credo che sia venuto bene". Dunque nessuno dei due si monta la testa, non succede mai.

DA: Forse è proprio questo che vi spinge ogni volta a provare qualcosa di nuovo, oppure a cercare fino alla fine la soluzione migliore.

DE: Non lo so, davvero. E' strano, anche se sono passati vent'anni, quando devo fargli sentire per la prima volta un mio pezzo, comincio a diventare ansioso già parecchio tempo prima. Insieme a Tim ci scherzo su e comincio a dirgli: "Tim, questa è una cosa folle. E' la nostra undicesima collaborazione, ci conosciamo da quasi vent'anni e la notte scorsa non riuscivo a dormire". E lui: "Senti, non mi interessa... fammi ascoltare quello che hai scritto e basta! Schiaccia il pulsante! Dov'è il pulsante?". E io cerco di metterlo in guardia su quello che sta per sentire e gli dico: "Ricorda che questo è solamente..." e lui: "Suona! Dai! Fammi sentire e basta!" [*ride*]. Ogni volta è come la prima volta!

DA: E' mai capitato che lui abbia respinto totalmente una tua idea? Come dire: "Questa cosa non funziona, ricominciamo da capo"?

DE: Sì e no. Quasi tutto quello che scrivo, alla fine, va bene, ma capita



La sposa (Helena Bonham Carter) e Victor Van Dort (Johnny Depp)

spesso che quando gli faccio ascoltare le prime bozze, lui non comprende e allora vuole andare in un'altra direzione, soprattutto per quanto riguarda il tema dei titoli. Nel caso di *Big Fish* e *La fabbrica di cioccolato*, a lui piacque subito quello che avevo scritto la prima volta e infatti non ho dovuto cambiare una nota rispetto a quello che si sente nel film, ma comunque non lo convinceva il tema principale. In entrambi i casi, il tema portante è stato il risultato di un'evoluzione più complicata. Quando feci ascoltare a Tim diversi brani scritti per *La fabbrica*, la mia prima versione dei titoli di testa non lo convinceva per niente. Quel brano tuttavia finì per diventare il tema di Willy Wonka. Ma per i titoli di testa Tim voleva qualcosa di energico, mentre io avevo immaginato qualcosa di più sognante. E quando ascoltò uno degli altri brani che avevo scritto, balzò in piedi dicendo: "Eccolo! Questo qui! Puoi lavorare su questo?" E allora capii al volo quello che voleva. Lui è come un rilevatore di suoni, quando vedo accendersi alcune spie allora tutto comincia ad essermi più chiaro. Ci scambiamo sempre il materiale, io gli spedisco i miei demo e lui mi fa avere i suoi commenti e dopo un po' cominciamo a capirci al volo. In *Big Fish* è accaduta la stessa cosa, uno dei tanti temi che avevo scritto è finito per diventare il pezzo dei titoli di testa. Non è mai successo che abbia scritto musica che non avesse niente a che fare col film. Può capitare che non sempre un certo brano finisca per avere la funzione che io avevo pensato dovesse inizialmente svolgere. Questo capita perché io, per primo, non sono sicuro di quello che faccio. Guardo il film e comincio a buttar giù una marea di idee e alla fine dipendo totalmente dalla sensibilità di Tim e dalle sue reazioni. E' difficile da spiegare. Abbiamo un modo tutto nostro di

collaborare. Mi capita di prendere direzioni che non mi sarei mai aspettato di prendere durante il percorso e inoltre, man mano che procediamo, tutto comincia ad apparirmi più chiaro, le cose cominciano ad andare al loro giusto posto. All'inizio invece è l'esatto contrario.

DA: Questo modo di collaborare è esclusivo al tuo rapporto con Tim Burton? Credo che con ogni regista debba esserci una forma simile...

DE: Più o meno è quello che accade con tutti quanti. Ovviamente i registi hanno l'ultima parola e si sentono coinvolti. Gli fai ascoltare i tuoi brani e ricevi le loro impressioni e da lì parte il tuo lavoro. Con Tim la strada spesso è più tortuosa prima di arrivare ad un certo punto. E' diverso per ogni regista, ognuno ha il proprio processo creativo e Tim ha il suo.

DA: Da un punto di vista musicale, credi che ci sia sempre una specie – non saprei come dire – un certo tipo di suono nel modo in cui affronti i tuoi film? Hai delle linee guida stilistiche quando lavori nelle pellicole di Tim Burton o qualcosa del genere?

DE: No, non proprio. [pausa lunga] Non penso. Oppure potrei dire che, se ci sono, non sono coscienti. Sono certo che ci siano. Io e lui siamo sempre le stesse persone.

DA: Giusto, non si possono cambiare i propri connotati. Ma, continuando su questo tema, sembra che tu lavori spesso insieme a dei registi che danno un tocco stilistico molto personale ai propri film, c'è sempre qualcosa di particolare nelle loro opere. E' importante per te questo aspetto quando scegli i progetti?

DE: No, non direi. A volte, quando scelgo un film sul quale lavorare, lo faccio per il regista, perché magari

sono rimasto colpito da qualcosa che ha fatto e allora penso che possa essere interessante lavorare sul suo nuovo progetto. A volte la ragione della scelta è la particolarità del progetto, la sceneggiatura sembra promettente e mi dico che in quel film potranno esserci delle possibilità creative interessanti per la musica. Non lo so mai con certezza. Quando veniamo chiamati per collaborare ad un film, noi compositori non sappiamo mai che cosa ci aspetta. Dobbiamo essere sempre molto ottimisti perché è ininterrottamente un mistero quel che ci attende. Capita raramente di poter vedere il film e poi decidere se farlo oppure no. A volte mi è capitato, ma nella maggior parte dei casi non è così. E poi cerco di capire quali sono le sensazioni quando incontro il regista e parliamo insieme, tentando di intuire se ci sarà spazio per fare qualcosa di buono. Sì, perché non tutti i registi te lo consentono. Voglio essere sicuro che non mi obblighino a fare qualcosa che io non voglio. E quando diventano insistenti su alcuni aspetti, questo è un brutto segno! Cerco di capire quanta fiducia sono disposti a darmi, quali sono i loro gusti musicali e così via. Con gran parte dei registi, la sensazione che ho è di interesse e di positività, con la speranza che la loro sensibilità mi permetta di farmi fare un lavoro decente... La cosa peggiore che può capitare è aver a che fare con una personalità così esigente e così attaccata alle proprie idee da non lasciarti alcuno spazio.

DA: Come ad esempio chiederti di ricreare qualcosa anziché creare?

DE: Esattamente. Questa è la mia unica vera paura quando accetto un film, poiché è qui che le cose possono diventare penose. Ovviamente c'è sempre il timore che il regista faccia un film orribile! [ride] E quando questo succede, non puoi farci nulla. Quando



un compositore accetta un film con un anno di anticipo, questo è il rischio che corre. Ma quando lavori più volte con la stessa persona, perlomeno sai che c'è una certa sensibilità che, se verrà fatto un film decente, ti darà la possibilità di fare qualcosa di interessante. E' il sollievo maggiore quando lavori ripetutamente con lo stesso regista. Sai che non ti obbligheranno a fare qualcosa che ti ridurrà in uno stato orribile. Dunque, non ha importanza chi sia, queste sono le cose che cerco. Certamente la mia relazione con Tim è qualcosa di unico. Quest'anno sono vent'anni che lavoriamo insieme...

DA: E' difficile da credere...

DE: E ancora non so mai quale sarà il suo prossimo passo. Anche oggi riesce sempre a sorprendermi. Qualsiasi cosa faccia, mi dà sempre la possibilità di fare qualcosa di bello ed interessante. E anche se a volte finiamo per litigare come una coppia di vecchi sposini per questo o quel brano, per questo o quest'altro accordo... da un punto di vista generale, Tim è sempre

disposto a permettermi di esprimermi con interesse e a darmi qualcosa di interessante da cui trarre ispirazione. Abbiamo un carattere molto simile. Siamo cresciuti con le stesse passioni, guardando gli stessi film e io apprezzo moltissimo il suo background culturale. Abbiamo le stesse influenze e dunque a volte ci scontriamo su cose come quelle che dicevo prima, ma nel profondo dei nostri animi siamo talmente simili che sono sicuro che lui non mi porterà mai in situazioni che io detesto. Potrei dirla in quest'altro modo: Tim non mi obbligherà mai a fare qualcosa che vada totalmente contro i miei istinti. E infine, non sono mai stato insoddisfatto di quello che ho fatto per lui. Anche nei casi più difficili, dove sono finito in situazioni nelle quali non pensavo di capitare, pensando che non ne sarei uscito vivo, arrivato alla fine del lavoro ho sempre detto: "Sono davvero contento del risultato finale".

DA: Questa sembra proprio la frase adatta per concludere la nostra chiacchierata...

DE: Non importa quale sia stato il percorso che ho dovuto fare, quando ascolto quello che ho fatto sono sempre molto felice. Anche quando riascolto questo o quel brano su cui abbiamo avuto una discussione e che ho dovuto modificare o riscrivere, ho sempre la sensazione di aver fatto la cosa migliore. Se me lo chiedessi nel mezzo della lavorazione, probabilmente mi strapperei i capelli su cose del genere, ma quando poi lo riascolto insieme a tutto il resto, non capita mai che non riconosca che quella di Tim, alla fine, era una buona idea. Questa è l'essenza della nostra collaborazione. E' un processo creativo a volte doloroso, ma che alla fine mi rende sempre felice del risultato.

DA: Bene, vi auguriamo allora altri venti anni di collaborazione.

DE: [risatina maliziosa] Be', non si può mai dire...

Un ringraziamento a Doug Adams, Joe Sikoryak e Lukas Kendall di FSM per la gentile concessione a riprodurre l'articolo. © Film Score Monthly, 2005

Traduzione di Maurizio Caschetto © Colonne Sonore, 2005



Danny Elfman The Corpse Bride

(La sposa cadavere - 2005)

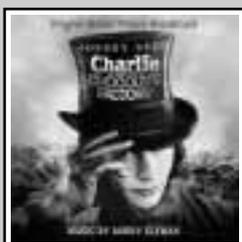
Warner Sunset 49473-2

24 brani

(19 di commento + 5 canzoni)

Durata: 59'31"

Basta ascoltare le prime note gotiche e "vittoriane", esposte dal coro e dalla celesta, del "Main Title" che subito è chiaro: *Corpse Bride* è a tutti gli effetti un *sequel* musicale del celebrato e semi-nale *Nightmare Before Christmas*. E' intuibile infatti quanto debba essere stato difficile per Danny Elfman ritornare su quei passi evitando la trappola della ripetizione e del già sentito e cercare comunque una strada nuova ed originale. Sebbene qui l'anima musical del progetto sia decisamente meno preponderante e fondamentale (le canzoni sono solamente quattro, contro le dieci di *Nightmare*, e non hanno la stessa *gravitas* narrativa), il compositore elabora un mosaico assolutamente ricco e colorato, degno appunto della migliore tradizione musical, riprendendo inoltre stilemi e inflessioni della precedente avventura burtoniana in *stop-motion*: i quattro numeri musicali alternano echi alla Kurt Weill (la bellissima "Tears to Shed") al jazz anni '30 ("The Remains of the Day", cantata dallo stesso Elfman) arrivando a deliziose parentesi in puro stile Gilbert & Sullivan ("The Wedding Song"). Lo score invece è dominato da un tema principale malinconico e sommesso che sembra riassumere totalmente (come in "The Piano Duet") l'estetica musicale di Elfman per i film di Burton. Ma tutta la partitura è un florilegio di invenzioni e creatività musicale senza freni inibitori, come testimoniano le ottime pagine di commento ("Into the Forest"; "Victoria's Escape"; "Moon Dance"), dove appare evidente inoltre la maturità del cesello di Elfman, sia dal punto di vista timbrico che da quello armonico e melodico. Nonostante lo spirito *divertissement* sia evidente e totale - ascoltatevi i bellissimoi quattro brani "diegetici" presenti in chiusura del disco per averne conferma - appare ancora più impressionante la bravura di Elfman a tenere sotto sorvegliatissimo controllo l'enorme ed eterogenea quantità di materiale musicale messa in campo e a darvi totale coerenza estetica. L'ecclettismo funambolico di questo compositore non è certamente una novità, ma *Corpse Bride* ne è, per ora, la dimostrazione estrema e più riuscita. **Bravo Danny!** MC



Danny Elfman Charlie and The Chocolate Factory

(La fabbrica di cioccolato - 2005)

Warner 72264

21 brani

(16 di commento + 5 canzoni)

Durata: 54'48"

Salutata già dalla critica anglosassone come un ritorno di Danny Elfman ai migliori fasti burtoniani, la colonna sonora de *La fabbrica di cioccolato* è innanzitutto un'esperienza unica e irrinunciabile. Questo sfogo creativo in piena vena elfmaniana - talmente febbrile, spiritato e intrattenibile da imporsi come una liberatoria evasione dalle recenti costrizioni cui l'autore è sembrato sottoporsi - vale il disco e il film solamente per la cinquina di canzoni che fanno strada allo score. Già dall'introduttiva "Wonka's Welcome Song", sorta di variazione circense al tema del simpsonianiano *Grattachecca e Fichetto* con aggiunta di jodel, è chiaro che Elfman, con il suo personalissimo carrozzone da one-man-band, si è spinto oltre l'approccio 'musical' di *Nightmare Before Christmas* per immolarsi definitivamente alla pura demenzialità. Beffardamente citazionista, il saltimbanco texano inneggia tribalismi ritualistici, con vocals degni di Lloyd Webber, in "Augustus Gloop"; ricicla chitarrette e Hammond funk per "Violet Beuregarde"; imita i Birds con lo smagliante folk-rock di "Veruca Salt" e infila, tanto per gradire, un pezzo in pieno stile Oingo Boingo con "Mike TeaVee". Il tutto pervaso dall'imperante tune "oompa loompa", vero dettaglio di omogeneità tra le canzoni e uno score davvero soddisfacente. L'approccio orchestrale stavolta sembra veramente aver raggiunto l'equilibrio tra la prima maniera fiabesco-chaikovskjana e l'ultima stagione melodica, emotivamente più lineare. Il "Main Titles" tipicamente intricato e marciante definisce inoltre quanto la partitura si ponga particolarmente a metà strada tra *Batman Returns* e *Mars Attacks!* (dal quale riprende un certo uso fluttuante dell'elettronica), rinverdendo le esclusive marche stilistiche del compositore: ritmiche intermittenti, micro-minimalismi, fitte stratificazioni d'archi, abbellimenti incessanti, scritture estreme dei cori e fiorenti dettagli armonico-timbrici che attivano un sottobosco orchestrale sempre operoso e un'aderenza narrativa millimetrica. Fiori all'occhiello: un cerimoniale battente per coro a bocca chiusa ("The River Cruise Part 1 & 2") e la formidabile suite finale accorpante il materiale canzonettistico in versione strumentale, esemplari di quali stimoli un compositore così particolare sappia ancora trovare per il Suo regista. Un risultato cine-musicale impressionante. GT



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



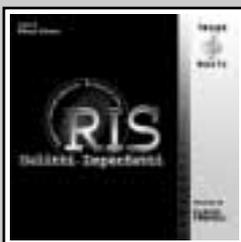
Guy Farley
Madre Teresa (2004)
CaroselloRecords CARSM 124-2
27 brani – Durata: 53'00"



Partitura di netto stampo hollywoodiano, seppur con la presenza di percussioni etniche indiane, data l'ambientazione della fiction che si svolge a Calcutta, dove ha operato per tutta la sua esistenza Madre Teresa. Strumenti come il sitar, santoor, sarangi, flauti e violini indiani si innestano tra le note intensamente romantiche e ricche di pathos dell'orchestra diretta dal compositore stesso, Guy Farley.

Pecca fondamentale della colonna sonora è quella di possedere alcuni temi o semplici incisi, che sembrano appartenere ad altre musiche da film ascoltate in precedenza, soprattutto gli "Opening Titles". In essi aleggia l'impronta compositiva del John Barry de *La mia Africa*, *My Life* e *Nata libera* (prestare attenzione a "Rome Approves", "Pancakes", "Night One" e alle giocose note di "Teaching Children", "New Orphanage" e "Feeding a Leper"). Anche se Farley sa bene come condurre musicalmente lo spettatore verso la commozione ("Pencil in the Hand of God", "Father Van Exen Dies"), avendo dalla sua parte ottimi solisti come il violoncellista Jonathan Williams e il pianista John Alley, la sensazione di *déjà entendu* guasta l'ascolto dell'appassionato di musica da film. Per non parlare di "Logan Trouble", un breve tema di suspense che sembra uscito da uno dei film di James Bond accompagnati dalle musiche di Barry, per l'appunto!

MP



Flavio Premoli
RIS - Delitti imperfetti (2005)
edel / Image Music ERE 0161452ERE
21 brani – Durata: 49'22"

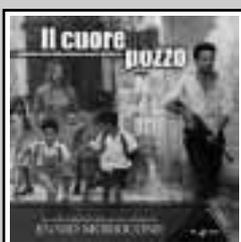


A due anni di distanza da un lavoro eterogeneo come *Il commissario*, Flavio Premoli realizza per un'altra serie televisiva poliziesca quella che va senz'altro considerata la sua migliore partitura. A *RIS* va anzitutto il merito di riformulare il lessico della musica elettronica nella sua accezione più spettacolare, sul modello della rutilante combinazione synth-orchestra alla John Powell. Il brano d'apertura, con l'imperioso attacco degli archi su una base elettronica, rimanda all'architettura neo-barryana di *Paycheck* (ma la coda è in purissimo stile *progressive rock*, in omaggio alle radici del compositore). Non mancano tracce più riflessive, in accordo con la struttura narrativa del *procedural police*; molto interessante, in particolare, la *mise-en-bande* del brano "Pulse", con uno sfondo rarefatto di percussioni elettroniche su cui si distendono suoni di fascia che occasionalmente accolgono frammenti lirici, vicini a certo Sakamoto; di eccellente livello gli interventi più muscolari ("Sinetempo", "Meditazione ritmica"). Il brano di chiusura (la sigla alternativa "Delitti imperfetti") ci riporta a Powell, questa volta dalle parti dello splendido dittico di Bourne.

Nelle esaurienti note di copertina, Premoli spiega le ragioni della notevolissima coerenza interna dello score: "Volendo dare una continuità sonora a tutti e dodici gli episodi, la colonna è stata costruita in maniera 'monoarmonica': tutti i brani esordiscono in sol minore".

A quando un incontro con il cinema?

LB



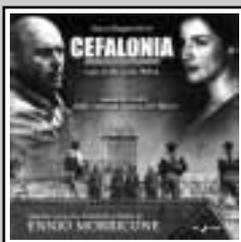
Ennio Morricone
Il cuore nel pozzo (2005)
Rai Trade FRT 407
14 brani – Durata: 55'27"



Colonna sonora vincitrice del Primo Premio Italiano Miglior Musica per Fiction, ideato dalla nostra rivista all'interno della sezione Cinemusic del Festival di Ravello (leggete il reportage pubblicato in questo numero per maggiori dettagli). Ennio Morricone, sul podio della Roma Sinfonietta, compone una musica colma di ardente disperazione e voglia di libertà per questa storia drammatica, che racconta la fuga dei bambini dell'orfanotrofio di una piccola comunità istriana sconvolta, durante la fine della Seconda Guerra Mondiale, dall'arrivo dei partigiani di Tito. Riusciranno a salvarsi in extremis dalla follia delle foibe e dell'odio etnico, grazie all'aiuto di Leo Gullotta e Beppe Fiorello, straordinari interpreti del film in due puntate di Alberto Negrin (*Perlasca e Il segreto del Sahara*).

Il Maestro romano enuclea quattro temi portanti, che si ripresentano variati lungo l'arco del CD, dal forte impatto emotivo: "Il cuore nel pozzo" risuona di sommessa rassegnazione alla tragedia della guerra, con quell'uso melanconico degli archi e del flauto; "Marcia balcanica", che non fa uso di strumenti etnici come il titolo potrebbe suggerire, è un brano eroico per ottoni e archi, che spinge a combattere contro tutte le traversie; "Lei con lui" è un solare tema d'amore dal tipico timbro morriconiano sospeso; "Suona l'armonica" predilige l'esposizione del dolce leitmotiv per armonica a bocca solista (Gianluca Littera) su di un adagio per archi. Una musica che va dritto al cuore!

MP



Ennio Morricone
Cefalonia (2005)
Rai Trade FRT 408
13 brani – Durata: 55'31"



Cefalonia, una pagina importante e sanguinosa della nostra storia, dove i soldati italiani, sul finire della Seconda Guerra Mondiale, prima alleati ai tedeschi, oramai sconfitti dagli americani e sul procinto di ritirarsi dall'isola greca, si ritrovarono a fronteggiarli e a perdere parecchie vite umane. Interpretato dal sempre più bravo Luca Zingaretti, la fiction di Riccardo Milani ha dalla sua una nota di merito aggiuntiva: le solenni musiche di Ennio Morricone. Il Maestro romano ha composto un inno intenso, elegiaco, quasi una preghiera contro tutte le guerre, "Dammì la mano" (testo di Maria Travia e Coro Lirico Sinfonico Romano). Questo tema portante ritorna variato, sia per coro, sola orchestra o strumenti solisti, in altri brani del CD (sommesso in "Piccola marcia" ed esposto da un violino ramingo in "Marcia del giuramento"). Altri temi si affacciano esprimendo una triste rassegnazione alla brutalità della guerra (arpa e archi in "Riflessivo, meditativo", intimo raccoglimento per archi in "Quella sera", rimembranze lontane per violini, arpa, fagotto e coro in "Sulla sponda" e celebrazione eroica per trombe, coro e archi in "Nell'isola, soli", dove fa capolino l'inno di Mameli debitamente accorato). Il lungo brano "Composizione sulla resistenza" (14'18") altro non è che un requiem militaresco in cui la Roma Sinfonietta ricorda il valore dei nostri soldati sacrificatisi per la Patria.

MP



A Venezia... Un Donaggio ROSSO shocking

intervista di Alessio Coatto,
Massimo Privitera e Pietro Rustichelli



Foto: Neno Brusegan e archivio Donaggio

Venezia. E' una splendida giornata di Giugno, fresca e soleggiata, e il nostro piccolo battello sta risalendo pigramente il trafficato Canal Grande. All'emozione di trovarci in una delle città più belle del mondo si aggiunge l'attesa trepidante di essere prossimi all'incontro con un compositore che noi tutti amiamo e ammiriamo: Pino Donaggio. Violinista di grande talento, song writer acclamato in mezzo mondo (sua la celeberrima "lo che non vivo", incisa tra gli altri da Elvis Presley), Donaggio scrive per il Cinema da oltre trent'anni e ha legato il suo stile inconfondibile alle opere di molti grandi registi, primo fra tutti Brian De Palma.

Abbiamo chiesto al Maestro di parlarci della sua carriera, dei suoi impegni di oggi e dei suoi progetti futuri e lui ci ha accolto nello studio dove lavora: un bellissimo spazio ricavato dalla "copertura" del cortile interno di un palazzo che si affaccia direttamente sul Canale, a fianco di Santa Maria della Salute.

E' stata una lunga chiacchierata, rilassata e divertente, grazie alla quale ci è stato possibile intravedere, dietro l'Artista autore di tante memorabili melodie, l'Uomo schivo e cordiale che – nonostante il successo internazionale – è ancora capace di rievocare l'emozione provata il giorno che è stato presentato a Lauren Bacall! E' probabile che non sia stata più intensa della nostra per aver parlato con Lui...

Cosa rammenta dei suoi studi in Conservatorio, e quanta parte ha contribuito nel suo lavoro la sua formazione accademica?

Incominciamo col dire che sono cresciuto ascoltando canzoni dalla mattina alla sera, anche perché mio padre, Italo, aveva un'orchestrina e, qualche volta, mia madre mi portava a sentirlo. E poi, mio zio suonava, mio nonno suonava, l'altro zio era Primo Flauto alla Fenice. Ho studiato perché mio padre voleva che avessi un'opportunità che a lui non era stata concessa. Era un musicista bravissimo – è ancora vivo, ha 92 anni – e mi ha spinto lui a studiare in Conservatorio. Quindi a undici anni mi hanno iscritto e ho scelto il violino proprio perché ho sempre sentito suonare mio padre, anche se – alla luce della mia esperienza successiva – forse mi sarebbe servito di più studiare il pianoforte. Ero molto bravo e, a sedici anni, il mio insegnante, Luigi Ferro, mi portò a Milano, al Conservatorio Giuseppe Verdi, dove avevo vinto una borsa di studio. E lì ho cominciato a scrivere dei temi, anche perché le giornate erano lunghe, non passavano mai [risate]... scrivevo anche quando ero in treno, tra Milano e Venezia. Un giorno ho provato a cantare una mia

canzone ad una gara di rock'n'roll che poi ho vinto... e mi sono reso conto di tutte queste ragazze che ti saltavano addosso [risate]. Ma ho continuato a scrivere e a studiare. Una volta Claudio Simone mi ha sentito suonare musica da camera e ha voluto che mi unissi ai suoi Solisti Veneti: ero il Primo Leggio con Toso, che studiava anche lui col mio insegnante. Ho suonato molto con loro, all'inizio. In seguito Claudio Abbado mi ha voluto coi Solisti di Milano: tenete presente che erano tutti diplomati, ed io ero l'unico che ancora faceva il settimo anno.

Insomma, col violino la carriera era assicurata... e il mio sogno era quello di fare il solista.

Poi un giorno mi sono trovato a scrivere "Come sinfonia", sono andato a San Remo e sono diventato un cantante. Quindici anni di carriera! Però tutto quello che ho sentito, suonato, studiato mi è rimasto dentro. E poi, quando mi sono stufato di cantare, ho avuto l'occasione di fare *A Venezia... un dicembre rosso shocking* [Don't Look Now, 1973]...

Ci racconta come è andata?

E' una storia abbastanza nota... Stavano girando questo film a

Venezia e il produttore mi vede sul vaporetto alle sei di mattina e dice di avere avuto questa visione mistica, e che io avrei dovuto scrivere la colonna sonora! [risate] Allora il regista del film [Nicolas Roeg – ndr] che non conoscevo – non sapevo niente di Cinema, a dir la verità, anche se ci andavo molto spesso, perché qui a Venezia non è che ci sia molto da fare – mi ha messo alla prova: mi ha spiegato cosa voleva e che tipo di film era. Allora io, col *nagra*, ho registrato di nascosto al Conservatorio due temi: quello d'amore, per la sequenza in cui i due protagonisti fanno l'amore, e il tema per la sequenza sul Canal Grande. Rimasero molto colpiti anche se il produttore era scettico per il fatto che non avevo mai scritto per il Cinema. Ma la mia fortuna, come sempre, è arrivata dall'America: venne dagli Stati Uniti il produttore vero, quello che metteva materialmente i soldi, e disse che il film gli piaceva molto e che dovevano subito farmi un contratto perché la musica era perfetta. Così mi hanno preso, e alla fine ho vinto il premio per la migliore colonna sonora dell'anno [conferito dalla prestigiosa rivista "Films and Filming" – ndr]. Vinse anche il film, ma non la



regia... e forse è per questo che non mi hanno più chiamato. [risate]

Comunque fu quest'occasione che mi fece pensare che forse potevo smettere di cantare e scrivere per i film, sfruttando tutti gli studi che avevo fatto, compresi quelli di composizione con Ugo Amendola. Così mi sono buttato.

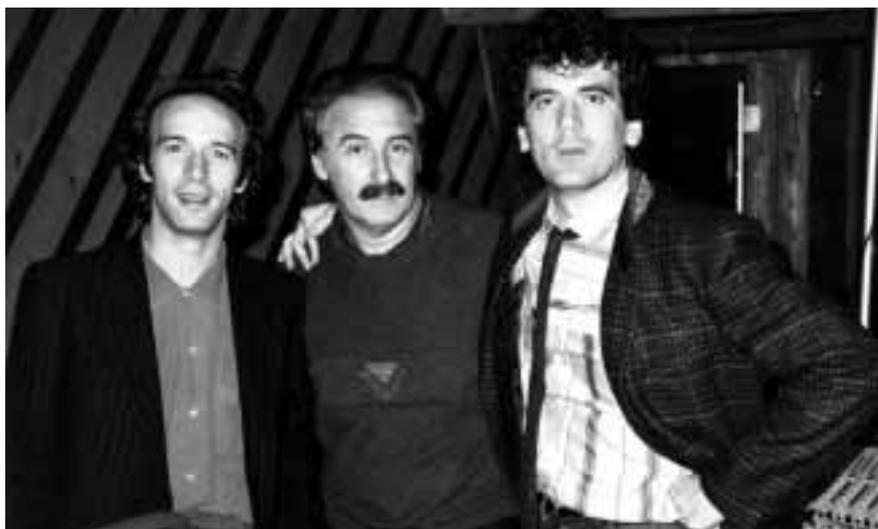
Dal punto di vista della pratica compositiva, ha avuto difficoltà ad imparare a scrivere musica per il Cinema?

Devo dire di no. Per prima cosa, ho scoperto di avere una memoria visiva insospettata: mi bastava vedere il film un paio di volte, e mi ricordavo tutto. Questo mi ha aiutato molto all'inizio. Anche tutta la faccenda dei punti in cui mettere la musica... è qualcosa di molto naturale ed intuitivo per me. Per non parlare della fortuna di cominciare con un film ambientato a Venezia che ovviamente conosco benissimo... e sono il primo a sapere che è una città che può essere inquietante, in determinati frangenti. E anche il passaggio da Venezia a New York non è stato così traumatico. Basti pensare che ho scritto la musica di *Vestito per uccidere* [Dressed to Kill, 1980] in montagna, a casa mia, e mentre contemplavo questi pini altissimi, ho pensato ai grattacieli di New York e mi è venuta l'ispirazione per il brano nel Museo, che ancora oggi è considerato fra le cose più belle che ho scritto, specie nel suo rapporto con le immagini. Mi hanno detto che lo studiano addirittura nelle scuole di Cinema.

A proposito della sua celebre collaborazione con De Palma, è noto il fatto che il regista americano, dopo essere rimasto "orfano" di Bernard Herrmann, la chiamò perché impressionato dalle sue musiche per *A Venezia*...

Esatto. C'è da dire che ho visto tutti i film di Hitchcock da ragazzo, ma ai tempi non guardavo chi fosse il musicista, non ci badavo. In seguito, però, ho scoperto che anche Herrmann suonava il violino e forse è questo che può apparentare il nostro stile: il modo di muovere gli archi, di farli cantare...

Comunque mi sono accostato a questo mestiere in modo abbastanza intuitivo e graduale. Ho cominciato con un'orchestra composta da archi, flauto, pianoforte, chitarra e basso acustici; più avanti ho incominciato ad aggiungere i fiati, ma sempre un passo alla volta: non volevo azzardare più di tanto e d'altronde, all'inizio, il mio gusto mi orientava verso la musica da camera che avevo suonato per tanti anni. Tra l'al-



Roberto Benigni, Pino Donaggio e Massimo Troisi ai tempi della lavorazione di "Non ci resta che piangere"

tro non sono partito come arrangiatore... infatti all'inizio mi ha arrangiato Boneschi, poi altri... e infine ho incontrato Natale [Massara] col quale studiavo al Conservatorio. Fu proprio con Brian De Palma, precisamente con *Vestito per uccidere*, che ho cominciato a scrivere tutto io: la resa musicale della suspense che avevo in testa era diversa da quella che poteva darmi un arrangiatore, anche se Natale continuava a controllarmi tutto. E da lì sono andato avanti con le mie gambe. E poi con questi qua [indica i suoi computer - ndr] puoi sentire subito gli arrangiamenti, mentre prima, con la matita, dovevi fare un passo alla volta.

A questo proposito, non crede che gli indubbi vantaggi che derivano dall'ausilio del computer nel lavoro di composizione, rischiano alla fine di standardizzare la musica da film odierna? In altre parole, è risaputo che il tempo concesso ad un musicista cinematografico è sempre più risicato. Il fatto che il produttore sappia che il computer sveltisce il lavoro del musicista, non finisce per costringere quest'ultimo a scrivere troppo velocemente e in modo industriale?

In realtà, io vedo i computer solo come un aiuto, che però non sostituisce il tuo lavoro. Sei comunque tu che devi scrivere tutte le "parti". Solo che invece di dover mettere giù tutto, nota per nota, ci pensa la macchina. Inoltre puoi sentire subito quello che hai scritto e capire se vuoi cambiare qualcosa. Ma si tratta sempre della tua musica. Il computer ti aiuta ad ascoltarne l'effetto, ma dopo registro con l'orchestra... anche se a volte posso usare i sintetizzatori, come ho fatto già a partire da *A Venezia*..., coi *moog*. Insomma quello che conta, comunque e sempre, è l'ispirazione: i temi ti devono venire! Solitamente,

quando scrivo, comincio dai pezzi più piccoli, quelli di suspense, o i brani di inseguimento... e intanto aspetto che il Tema mi venga, così come facevo quando scrivevo canzoni: l'ispirazione è sempre importante per me. E ci vuole anche nei brani di suspense, perché è vero che lì trovi una ritmica, guardi come procede il pezzo, in quale tempo sistemare le battute, per non ottenere un effetto troppo "squadro", ecc... Però l'idea di partenza devi comunque averla anche lì. A volte succede poi che il montatore di un film non abbia un gran senso del ritmo e che la tua musica, che è cominciata con un certo tempo, a un determinato punto perda il sincrono con le immagini. Allora il computer ti permette di rallentare quel poco che è sufficiente ad ottenere il "sync" giusto. Altre volte invece ci sono montatori molto bravi, e allora la tua musica nasce naturalmente sul ritmo del montaggio e ti accorgi che tutti i "sync" vengono giusti, senza quasi rendertene conto.

Come ho detto, il vantaggio principale del computer è quello di poter sentire subito l'effetto di ciò che hai scritto... è un vantaggio che ho sperimentato per la prima volta con *Una notte per decidere* [Up at the Villa, 1999] di Philip Haas, con Sean Penn. Hanno girato in Toscana e poi sono venuti a Venezia e ho parlato con loro - Penn aveva già lavorato con Brian. E il regista mi chiese: "Abbiamo poco tempo per le musiche. Come facciamo se, quando siamo a Sofia a registrarle, c'è qualche cosa che non mi piace? Non è possibile sentirla subito la musica?" Io non sono un grande pianista, e poi il piano può rendere tutti gli aspetti dell'orchestrazione. Allora sono andato a casa di un amico, Maurizio Piccoli, che ha scritto grandi successi per la Vanoni, Mia Martini, ecc., e ho visto tutte le apparecchiature che usava per scrivere. Io non ci capivo niente



di computer, anche se mio figlio è un programmatore, e lui mi ha dato un po' di dritte per imparare ad usarli. Così ho potuto prendere la musica che avevo scritto, con gli arrangiamenti e tutto, e metterla nel computer, di modo che il regista potesse sentirla subito abbinata alle immagini. Certo, dopo la musica la voglio sentire con l'orchestra, che ha tutto un altro suono, un altro respiro, altre emozioni. Per fortuna!

Ripensando alle sue memorabili partiture per i thriller di De Palma, mi è venuta alla mente una celebre frase di Rossini che diceva: "Fino ai trent'anni erano le melodie ad inseguirmi, ma dopo i trent'anni sono dovuto andare io a caccia di melodie". Ora credo che il paragone che la critica musicale è solita fare fra la sua musica e quella di Herrmann sia abbastanza superficiale, soprattutto perché c'è perlomeno un aspetto che differenzia molto il suo approccio da quello del musicista di Hitchcock, ed è la grande ricchezza melodica delle sue colonne sonore.

Infatti, ci sono tanti critici ai quali basta sentire i violini che fanno "zin, zin" o il finale a "canone" che ho scritto ironicamente per *Seed of Chucky* [2004]... che subito ti etichettano. Proprio per quest'ultimo *Chucky*, per esempio, ci sono molti riferimenti ironici: a *Shining*, a *Carrie* e ad altri film americani che magari non conoscevo e che il regista mi mostrava.

Ma ai critici bastano due accordi e subito sei un imitatore di Herrmann! In realtà, anche il modo di mettere la musica nel film è diverso. In Hitchcock, la musica anticipava sempre: anticipava la paura, l'amore, ecc... Invece quello che abbiamo fatto con Brian era di rilassare il pubblico per poi dargli una "botta". E poi c'erano appunto i Temi che credo, soprattutto in America, siano stati la mia forza. Alla fine ciò che risulta vincente in una par-

titura non è la dissonanza – che usano tutti – o l'effetto coi violini... quello che rimane è sempre la melodia. Per esempio, quest'ultimo regista [Don Mancini] ha scritto *Chucky* ascoltando le mie musiche – da *Vestito per uccidere* a *Omicidio a luci rosse* [Body Double, 1984]. E mi spiegava cosa voleva cantandomi i temi di quei film. Era incredibile, non mi era mai successo con un regista. E conosceva persino la musica di *Un'ombra nel buio* [The Fan, 1981], un film semi-sconosciuto in Italia e del quale non esiste incisione discografica: quindi doveva aver visto il film parecchie volte per conoscere la musica così bene! E come fai a non scrivere la musica per uno così?! [risate]

Tornando a De Palma, c'è un grande equivoco anche nel frequente paragone fra i suoi film e quelli di Hitchcock. Per esempio, De Palma ha utilizzato alcuni espedienti registici ai quali Hitchcock non è mai ricorso: basti pensare all'uso virtuosistico del "ralenti". E la sua musica è sempre perfetta per le riprese al rallentatore, sembra scritta al "ralenti": estremamente melodica, larga ed avvolgente... erotica.

E' vero. La prima volta che sono andato in America per Brian, lui non aveva ancora sentito le mie musiche per il film [*Carrie, lo sguardo di Satana*, 1976 – ndr]... e credo che faccia così anche con gli altri compositori: Morricone, per esempio, non usa i *synth*... quindi le sue cose le fa sentire per la prima volta in sala di registrazione. Allora De Palma si è messo lì con il suo thermos di caffelatte e qualcosa da mangiare – perché è sempre nervoso – e quando c'è stata la scena del secchio di sangue che cade, è saltato su ad applaudire! E insieme a lui, il montatore e tutti i tecnici... perché, mi disse, la scena l'aveva vista mille volte, ma con la musica era come se

fosse la prima volta. E tra le altre cose, accentuava proprio quell'effetto al rallentatore delle immagini e dilatava la suspense. Per me è stata una grande soddisfazione, anche perché Brian è avaro di complimenti. Solitamente, il suo massimo entusiasmo lo esprime dicendo: "Very good, Pino, very good". Ha fatto così per la scena del museo in *Vestito per uccidere*: ci aveva montato sopra una musica provvisoria – non mi ricordo quale – che secondo me non c'entrava assolutamente niente con la sequenza. E quando sono arrivato io con il mio brano, mi è venuto vicino e mi ha sussurrato: "Very good, Pino, very good". [risate]

Questo anche per dire che c'è sempre collaborazione fra di noi. In *Carrie*, per esempio, all'ultimo momento mi dice che forse la scena in cui la madre chiude la ragazza nello stanzino avrebbe bisogno di un commento musicale, anche se inizialmente pensava di no. Io l'ho scritta nell'intervallo tra un turno di registrazione e l'altro, e lui ne è rimasto entusiasta: era perfetta e l'avevo buttata giù in un baleno, con quel violoncello sulle immagini del Cristo. E' andata bene.

Un altro esempio di come l'ispirazione conti più dei computer.

Sapete, dipende sempre dal film che stai musicando. Perché, se la pellicola ti piace e ti comunica un'emozione forte, tu sei sempre più ispirato. Se ti rendi conto che ci sono degli spazi nel film in cui è la musica che comanda, allora scrivi meglio. Mi è capitato invece con tanti film anche belli, come quelli politici, di non trovare un vero spazio per la musica: devi solo seguire il film e cercare di dare qualche emozione, ma è diverso. E poi, Brian mi lasciava sempre almeno un paio di mesi per comporre... così quando non mi veniva fuori niente di bello, avevo il tempo per andare a farmi un giro! [risate]



Pino Donaggio *Carrie*

(*Carrie lo sguardo di Satana* – 1976)
Varèse Sarabande VSD-6618
13 brani – Durata: 36'09"

Carrie è un titolo che fa storia per molti motivi: è il romanzo grazie al quale sorse la stella letteraria di Stephen King, è il film che impose al grande pubblico il regista Brian De Palma, già autore di alcune interessanti opere cinematografiche – tra cui il cult musicale *Il fantasma del palcoscenico* (1974) e gli hitchcockiani *Le due sorelle* (1972) e *Complesso di colpa* (1976) – e che portò alla ribalta i nomi di attori quali Sissy Spacek e John Travolta. Ma è soprattutto, almeno per chi scrive, la pellicola che segnò la prima tappa di una collaborazione che è già da tempo consegnata alla storia del cinema (nella spasmodica attesa di un nuovo capitolo): quella fra il regista americano e il compositore Pino Donaggio.

Sin dalle prime note della partitura, col "Theme from Carrie", il Maestro veneziano ci regala una di quelle melodie ampie, cantabili e sognanti per le quali è giustamente celebre, in una tersa orchestrazione per archi, flauto, pianoforte e chitarra. E' il tema principale dello score – non ancora percorso da quel fremito erotico che sarà invece la principale cifra stilistica della musica per i successivi thriller di De Palma – che possiamo riascoltare in "Contest Winners", nella song "Born To Have It All" e nel geniale "Sue's Dream", dove è bruscamente interrotto da un agghiacciante "canone" di herrmanniana memoria. Semplice, ma memorabile, anche tutto l'armamentario più genuinamente *horror* della partitura: basti citare "For The Last Time We'll Pray", in cui l'ossessiva reiterazione di una cantilena di quattro note suonate al pianoforte ammantata di terrore il delirio omicida di una grande Piper Laurie. AC



Invece se devi finire entro un tot, il giro non lo fai e spero che ti venga il pezzo. Anche se devo dire che, molte volte, la necessità di fare in fretta può stimolarti ugualmente. *Piraña* [Piranha, 1978] l'ho scritto in quindici giorni, quando ero abituato ad avere due mesi. La musica era già stata composta da un altro, ma Roger Corman decise che con una colonna sonora più efficace il film avrebbe potuto avere successo. Così Joe Dante [regista del film - ndr], che aveva visto *Carrie*, disse che gli sarebbe piaciuto lavorare con me... ed io ho scritto tutto a Venezia, senza vedere nessuno. Gliel'ho mandata e lui mi ha telefonato dicendomi cose stupende, perché la musica aveva effettivamente aiutato quel piccolo film, che andò benissimo in tutto il mondo. Credo che il mio contributo musicale a *Piraña* sia stato ancora più significativo di quello che ho dato in seguito a *L'ululato* [The Howling, 1981].

Lei ha appena detto che un film bello aiuta a scrivere musica ispirata. Le è mai capitato, invece, di scrivere qualcosa che ritiene valido per un film francamente mediocre?

In un certo senso è successo con *Horror Puppet* [Tourist Trap, 1979]... non è che fosse un brutto film, anzi. Però era sicuramente un piccolo film per il quale mi sono venute delle buone idee. In Francia hanno addirittura detto che usavo i cori come Berio! Non è vero, ovviamente, però ho sperimentato alcune dissonanze con le voci, per la scena dei manichini. In America, il vantaggio di lavorare con un regista giovane è che puoi imporre maggiormente le tue idee. Io credevo molto in David Schmoeller [regista del film - ndr]: ho fatto quattro film con lui, ma purtroppo non è mai decollato, nonostante fosse molto inventivo. Adesso vive insegnando cinema.

Lei ha musicato anche parecchi film editi dalla Empire Records, targati poi Full Moon...

Sì, sempre per Schmoeller e per

altri registi. E' stato anche per tenere un piede in America, perché era il periodo in cui non volevo più tornare negli Stati Uniti, per un brutto incidente aereo che mi era capitato e che è stato all'origine di un lungo esaurimento nervoso. Quindi mantenevo un contatto con l'ambiente facendo quei piccoli film. Poi trovai un aggancio migliore con la Cannon... ma alla fine fallì pure quella! [risate]

Comunque non ho mai avuto un agente in America che lavorasse per me e mi trovasse un ingaggio. Quando ci sono andato per la prima volta, chiamato da Brian, mi hanno proposto di rimanere lì a lavorare. Ma io non avevo bisogno di soldi: avevo alle spalle una carriera di cantante e di compositore. Godevo dei diritti d'autore: "lo che non vivo" sta su 28 CD di Elvis Presley! Insomma non avevo voglia di rimanere lì per fare soldi, come è successo invece a Bill Conti. Lui qui faceva l'arrangiatore e il pianista: è andato in America, gli è capitato di scrivere *Rocky* e ha fatto la sua fortuna rimanendo a lavorare là. Ha anche diretto tante volte l'orchestra alla cerimonia degli Oscar. Io invece ho pensato subito: "Ma chi me lo fa fare?", e ho preferito rinunciare.

E poi amo Venezia, ho scritto quasi tutto qua, anche le canzoni. Mi piace girare per la città di notte, la nebbia...

A proposito di Venezia, come è nata invece la sua collaborazione con Tinto Brass?

Ci conosciamo da anni. Mi diceva sempre: "Faremo mai qualcosa insieme?", ed è capitata l'occasione con *Così fan tutte* [1991]. Lui solitamente lavora con Morricone o con Ortolani, ma per questo film ha chiamato me ed io ero attirato dall'idea di recuperare il *sound* di *Home Movies - Vizietti familiari* [Home Movies, 1978], usando le chitarre, la batteria... è stato divertente. Dopo ne ho fatti altri due soprattutto per amicizia, perché mi intendo molto bene con lui, anche se non si tratta di vere

e proprie colonne sonore, ma di brani che poi lui sistema dove vuole.

Invece, tornando alla musica per i thriller, ci vuole parlare delle sue colonne sonore per Dario Argento?

Dario mi chiamò la prima volta perché doveva fare una sfilata di moda e gli servivano delle musiche. Così mi chiese un brano di *Omicidio a luci rosse* [canticchia il tema sul quale si spoglia Melanie Griffith nel film di De Palma - ndr] che nessun altro poteva procurargli, perché il disco non era ancora uscito. Io ne ho trovata una copia su cassetta e gliel'ho mandata. Questo è stato il primo approccio. Poi un giorno, stavo a Sofia a registrare e lui mi telefona dal set di *Due occhi diabolici* [1989], dove stava girando con Romero. Erano alla ricerca di un musicista per entrambi gli episodi di cui si componeva il film e presero me, dopo aver detto a Romero che io ero l'autore delle musiche per De Palma. Dopo è stata la volta di *Trauma* [1993], ma ho fatto anche *La setta* [1991] diretto da Soavi e prodotto da Argento. In seguito avrei dovuto collaborare anche a *La sindrome di Stendhal* [1996], ma alla fine lo assegnò a Morricone col quale aveva lavorato nei suoi primi film. Poi ho scritto per lui le musiche di *Ti piace Hitchcock?* [2005], che dovrebbe uscire a momenti. Si tratta di una serie di otto film per la televisione, e lui ha diretto il primo che ha avuto molto successo a Cannes e ha vinto un premio a Bruxelles. In questa colonna sonora, ovviamente, c'è più di un rimando alle musiche di Herrmann: anzi, c'è proprio un brano nel quale cito *Marnie*, ma che non è stato inserito nel film; lo metterò nel disco che dovrebbero pubblicare e avrà il titolo "Omaggio a Hitchcock", anche se sarebbe stato più appropriato intitolarlo "Omaggio a Herrmann".

E' differente il suo approccio musicale quando scrive per la televisione, rispetto a quando lavora per il Cinema?

Davvero un lavoro di gran pregio, la colonna sonora scritta vent'anni fa da Pino Donaggio per il televisivo *La monaca di Monza* di Luciano Odorisio, con Myriem Roussel e Alessandro Gassman: una partitura a cui dovrebbero guardare alcuni odierni compositori di *fiction*.

Il musicista veneziano affronta il progetto con la medesima precisione e cura del dettaglio che è solito riservare ad una produzione cinematografica. L'invenzione melodica è copiosa e ispirata, a partire da un tema disteso e sognante di sapore morriconiano, dedicato alla giovinezza di Virginia de Leyva ("La comunione", "I ricordi di Suor Virginia", "La monaca di Monza"), al quale si affianca la bella pagina del brano "Le lettere", punteggiata dagli svagati arpeggi del clavicembalo. Ma ciò che innalza questo *score* sopra la media delle nostrane produzioni televisive è l'uso sorprendente e divertito della compagine corale in brani quali "La vestizione" o nel frenetico attacco di "Le confessioni" e, sopra a tutti, nel *Miserere* di "Diavoli a Monza" (poi ripreso in versione esclusivamente strumentale in "Sobborgo di Monza"): un geniale *pastiche* musicale che, su un'urgente pulsazione ritmica che si trasmette dal coro all'orchestra, intesse arabeschi melodici di accattivante bellezza. La direzione è affidata all'esperta bacchetta di Natale Massara. AC



**Pino Donaggio
La monaca di Monza
Eccelsi, misfatti,
delitti (2004)**

Emergency Music EM 15.05 CD
20 brani - Durata: 36'56"





Maurizio Abeni about London Symphony Orchestra

Quando ho ricevuto la notizia che l'orchestra con la quale avrei registrato la colonna sonora di *Seed of Chucky* era la London Symphony, mi è sembrato di essere fuori posto e mi sono sentito più intimorito che inorgogliato. Devo premettere che non mi sento un vero direttore d'orchestra, ma dirigo soltanto quello che compongo o orchestro personalmente, soprattutto perché, nei ristretti tempi di registrazione, credo di essere avvantaggiato dalla conoscenza di ciò che ho scritto per l'orchestra. Quando si compone per il cinema occorre, purtroppo, pensare che non bisogna scrivere cose che possono far perdere troppo tempo in sala, ma che siano ugualmente efficaci evitando velleità tecniche rischiose. Bene, ho capito subito che con questa orchestra "ci si può togliere lo sfizio". Non voglio sembrare irriverente nei confronti delle orchestre con le quali ho lavorato in Italia, Bulgaria e Cecoslovacchia, ma la realtà è che la London Symphony appartiene ad una categoria superiore. Questo è dato da molteplici fattori: innanzitutto a Londra c'è una concentrazione di orchestre e musicisti tale da favorire l'innalzamento continuo della qualità musicale, ogni sera ci sono un numero impressionante di concerti, *musical*, e musica dal vivo;

è ovvio che in un clima come questo sia il singolo musicista che l'orchestra ha modo di crescere musicalmente. Inoltre i musicisti e la musica sono maggiormente protetti rispetto a noi; per fare un esempio a Londra sarebbe proibito mandare in scena un *musical* con le basi pre-registrate come si fa da noi. Ma non dobbiamo nasconderci dietro un dito, credo profondamente che oltre ad esserci un maggior rispetto per i musicisti, li i medesimi abbiano un maggior rispetto della musica.

Questa orchestra suona con i più grandi direttori del mondo, ma viene anche a registrare con il sottoscritto e soprattutto lo fa con la stessa serietà.

Durante le sessioni di registrazione oltre ad ammirare l'unità e l'uniformità del suono dell'orchestra, sono rimasto impressionato dalla disciplina e soprattutto dal rispetto dei musicisti per il lavoro che svolgono, qualsiasi esso sia. Capitava che il regista Don Mancini volesse rivedere una scena con il brano che avevamo appena registrato, oppure discuteva con il compositore Pino Donaggio sulle sue impressioni e quindi io restavo di fronte all'orchestra che magari per tre, quattro minuti rimaneva... in assoluto silenzio! Devo dire che sono abituato ad un approccio più morbido con l'orchestra e quindi mi sono sentito in imbarazzo al punto da sembrare impedito persino nel fare una battuta, ma ho capito che il loro approccio è di massima professionalità, anche se devono eseguire compiti ingrati. Per esempio le musiche che abbiamo registrato, essendo il film un horror, erano molto dissonanti e in alcuni casi disagevoli, ma non ho mai visto da parte dei musicisti una smorfia o uno sguardo di sufficienza come spesso accade da noi.

Sanno che quando si registra per il cinema quella sarà la prima e forse l'ultima esecuzione di quel brano, perché dopo sarà congelato all'interno del film e che il nome dell'orchestra della quale fanno orgogliosamente parte sarà menzionato per loro.

Sia io che Pino siamo rimasti entusiasti e speriamo di tornare a Londra per ripetere l'avventura.

Mi dispiace che quando al ritorno ho riferito le mie impressioni ad alcuni amici orchestrali la reazione ironica è stata: "Ma tu sai lì quanto guadagnano, eh?". Allora ho capito che c'è ancora molta strada da fare per ridare dignità e qualità alla musica in generale e al nostro lavoro di "musicisti applicati" in particolare.

Direi di no. C'è da dire, come prima cosa, che in questo momento le opportunità lavorative e di guadagno vengono dalla televisione. Anche perché nel Cinema guadagni a percentuale, mentre in TV sono soldi sicuri.

Io comunque ho cominciato a fare la TV seguendo alcuni registi coi quali avevo lavorato per il Cinema, come Claudio Fragasso: con lui avevo collaborato per esempio con *Palermo Milano solo andata* [1995]. Per la televisione abbiamo fatto insieme *Operazione Odissea* e poi altre cose. Lo stesso percorso l'ho seguito con Sanchez. L'unico che faceva esclusivamente televisione era Perelli, che veniva da *La piovra* e aveva lavorato anche con Morricone... quindi gli dissi di sì. Tra parentesi, avrei dovuto fare anche *La piovra*, dopo il primo di Ortolani, ma stavo lavorando per la Cavani e credevo di non essere in grado di portare avanti due progetti contemporaneamente... cosa che poi in seguito ho fatto.

La differenza fondamentale comunque è questa: per la *fiction* tu scrivi quindici o venti pezzi, a seconda delle esigenze del regista, e lo fai in assoluta libertà, senza dover rispettare sincroni o altro. Sarà poi compito del montatore sistemare i brani lungo il corso delle puntate. D'altronde non si potrebbe fare diversamente: per *fiction* di sei o otto puntate, non puoi scrivere musica come faresti per il Cinema, come se si trattasse di otto film! All'editore costerebbe una fortuna... E' stato diverso nel caso di produzioni come *I misteri della giungla nera*, *Augustus* e ultimamente *La moglie cinese* di Antonello Grimaldi che sono pensati come veri e propri film.

Tornando al Cinema, ci sono compositori che ammira particolarmente o dai quali reputa, più o meno direttamente, di essere stato influenzato?

Non credo di essere stato influenzato da qualcuno, anche perché come ho detto prima mi sono ritrovato a lavorare per il Cinema in modo abbastanza fortuito. Mia madre, che purtroppo è morta giovane, mi diceva sempre in veneziano: "Butite nel mar grande!" Vale a dire: se devi fare qualcosa di buono, devi buttarti direttamente nel mare, senza paura; mai cominciare da un fiume o da un ruscello. Io ho seguito il suo consiglio e mi sono buttato. Anche se oggi capisco che era la mia esperienza con le canzoni che mi guidava, che mi faceva puntare sui temi e sulla melodia. E alla fine credo che sia questo che ancora adesso si apprez-

za del mio lavoro con De Palma, che è probabilmente la collaborazione più importante della mia carriera.

Per quanto riguarda invece gli autori che in seguito ho imparato ad apprezzare, sicuramente John Williams è il più bravo di tutti, anche per la sua capacità di scrivere per qualsiasi tipo di film, non solo per *Superman*. Poi c'è James Horner, sebbene in America dicono che copia... eppure trovo sempre belle le sue musiche, e anche lui lavora molto coi sintetizzatori tra l'altro. Mi piace Zimmer. E tanto di cappello anche a Morricone, perché alcune delle cose che ha fatto sono davvero geniali.

Nel corso dell'intervista abbiamo citato i nomi di due suoi collaboratori fidati, Natale Massara e Maurizio Abeni, ma non tralasciamo un altro suo importante assistente, Paolo Steffan. Cosa ci dice di lui?

E' un mio fedele collaboratore da 18 anni a questa parte, colui il quale scrive i testi in inglese delle mie canzoni, da "Ruby Rain" (*Trauma*) a "Why" (*Don Camillo*) solo per citarne alcune famose, e si occupa soprattutto delle sezioni ritmiche e dei synth delle mie colonne sonore. Un caro amico!

Si pente di qualche scelta che ha fatto nella sua carriera? C'è qualcosa che ha realizzato e che vorrebbe rifare?

Vorrei rifare tutto! [*risate*] Ma questo è normale: spero sempre che la mia migliore colonna sonora sia la prossima. Scherzi a parte, ci sono stati film ad inizio carriera che sarebbe stato meglio non accettare, anche se ovviamente non posso dire i titoli. Magari ve li dico a microfono spento. [*risate*]

Quanto pensa sia importante l'apporto della musica al Cinema?

Se voi, come succede spesso a me, potete guardare un film prima che la partitura venga composta, soprattutto nel genere thriller, vi accorgete quanto è essenziale l'accompagnamento musicale. Certo ci sono casi di film pensati sin dall'inizio senza musica, come ha fatto Antonioni per esempio, e allora può funzionare.

D'altronde, ci sarà pure una ragione se il musicista gode dei diritti d'autore sul film, a differenza del direttore della fotografia, no? Pensate che fino a pochi anni fa nemmeno il regista godeva di questi diritti, ma solo lo sceneggiatore e il compositore. La musica c'è sempre stata al cinema, a partire dal muto, e



si è sempre fatta carico di trasmettere le emozioni della storia: dal sentimento alla paura. In una proiezione privata di *Carrie*, quando nella scena finale Amy Irving viene afferrata dalla mano che sbucca dalle macerie, ho visto George Lucas fare un salto così sulla sedia! Perché questo? Perché la musica non ti preparava a questo shock... era rilassante, sembrava che chiudesse il film su una nota distesa. E all'improvviso arriva questo "canone" alla Herrmann che ti fa saltare. Però i critici queste cose non le notano. Una volta il montatore di De Palma – Paul Hirsch – mi disse che sia lui che il regista pensavano che io avessi servito meglio *Carrie* di quanto Williams aveva fatto con il successivo *Fury* [The Fury, 1978], e aggiunse che secondo lui la mia musica "calda" ed emotiva era perfetta per i film di De Palma, perché compensava la sua regia a volte molto cerebrale.

Lei che è stato prima di ogni altra cosa un violinista e un orchestrale, come vive il rapporto con la musica dal vivo e con un pubblico diverso da quello di una sala cinematografica? Cosa pensa della possibilità di poter ascoltare la musica da film (e dunque anche la sua musica) in sede di concerto? Crede che ci siano colonne sonore che possono stare in piedi da sole, senza il supporto delle immagini per le quali sono nate?

E' un'esperienza che effettivamente mi manca un po', anche se devo specificare che io non ho mai voluto dirigere per vari motivi... Innanzitutto sono molto nervoso [risate] e rischio di litigare troppo con l'orchestra, proprio perché venendo da lì conosco tutti i "giochetti", so quando la fila dietro fa finta di suonare, quando ti prendono in giro.



Donaggio insieme a Brian De Palma e Steven Spielberg

E in tutto il mondo è così, intendiamoci. Tranne la London Symphony (diretta da Maurizio Abeni)! Con loro ho finito un turno prima e i fiati volevano suonare subito, senza nemmeno provare. E anche gli archi, che avevano delle parti abbastanza complesse, erano perfetti: suonavano tutti come il Primo Violino.

Tornando al discorso dei concerti, sicuramente non mi manca l'impatto col pubblico, avendo cantato per quindici anni, e non solo in Italia, ma anche in Spagna e in Sud America. Inoltre, non avendo l'orecchio assoluto, non mi piace essere preso in giro dall'orchestra: anche per questo non ho mai diretto. Io ho lavorato con Abbado che era capace di dire ad un contrabbasso sul fondo: "Tu! Quel sol diesis era calante". Ecco, quello è un direttore d'orchestra.

Certo può essere bello avere questo contatto diretto col pubblico. Piovani, per esempio, è uno di quelli che amano molto fare concerti.

Per quanto riguarda la possibilità che la musica da film possa essere fruita in sé... io credo che ci siano molte cose belle che puoi sentire senza il film. E spero di averne

scritte alcune anch'io. Ad esempio, subito dopo l'uscita nelle sale di *Vestito per uccidere*, una radio di musica classica di Los Angeles ha trasmesso innumerevoli volte il mio brano per la sequenza del museo, che tutt'oggi continuano ad eseguire.

Per il disco di quest'ultimo *Chucky*, invece, avevano preparato una lista di 38 brani: ci avevano messo anche dei pezzi brevissimi, piccoli brani di transizione... tutto per gli appassionati. Ora, per fortuna, ho visto che li hanno ridotti a 21, altrimenti secondo me non ha molto senso... a meno che tu non li unisca bene, facendo delle piccole *suite*, come ha fatto la Varèse per *Piraña*.

Comunque, credo che quando la musica è davvero buona, la puoi tranquillamente staccare dal film: è così per Herrmann e per tanti altri grandi compositori. Certo, ci sono tanti cultori della musica classica che guardano dall'alto in basso le colonne sonore, e le vedono come un tappeto di suoni omogeneo e privo di dignità musicale. Io non la penso così.

Nemmeno noi! [risate]

Quinto appuntamento con il malefico bambolotto Chucky (posseduto dallo spirito di un pluriassassino) dopo il primo *La bambola assassina* (Child's Play, 1988) con la regia di Tom Holland e scritto, tra gli altri, da Don Mancini, regista di questo *Seed of Chucky*. Accanito fan delle musiche di Pino Donaggio dai tempi di *A Venezia... un Dicembre rosso shocking* (Don't Look Now, 1974) di Nicholas Roeg e delle pellicole di Brian De Palma, Mancini ha convinto il compositore veneziano a commentare le sanguinolente vicende di Chucky, moglie e figlioletto, canticchiandogli la maggior parte dei suoi celebri temi. Donaggio, accettando l'incarico, ha avuto il privilegio di far eseguire per la prima volta la sua partitura per questo triangolo familiare *sui generis* dalla grande London Symphony Orchestra (sul podio il M° Maurizio Abeni, di cui potete leggere le impressioni nel box a lato). Il compositore di *Carrie* e *Blow Out* non è nuovo alle tematiche thriller e horror, e per questa "commedia *gore*" (a detta dello stesso regista) sfodera un tema di otto note sinistro, diabolico, quasi una nenia dall'oltretomba (London Children's Choir) per il mefistofelico personaggio di Chucky ("Main title"). Gran parte della partitura è un omaggio a precedenti lavori del compositore: Donaggio arriva a parodiare passaggi da *Omicidio a luci rosse* e *Carrie* nei brani "Paparazzo's delight/Jennifer's windows/Designs by Tiffany", "Acid trip" e "Five years later/Bad girls/Fond memories/Gotha!". Il tocco melodico e soffuso dell'autore lagunare si ascolta nel brano, purtroppo breve, "Our Jennifer", dominato da un sax appassionato. In conclusione, una singolare partitura sinfonica con intrusione di elementi synth, tipici del sound del Maestro, che gli amanti delle musiche "de paura" ameranno fin da subito.

MP



**Pino Donaggio
Seed of Chucky**

(Il seme di Chucky - 2004)

La-La Land Records LLLCD 1033

21 brani

(20 di commento e 1 canzone)

Durata: 53'38"





Stanley Kubrick sul set di 2001 Odissea nello spazio

La musica in Kubrick

parte 2

Da Lolita ad Arancia Meccanica, l'evoluzione della sperimentazione musicale.

di Stefano Tosi

1962: Kubrick chiama Nelson Riddle per la colonna sonora di *Lolita* (id.), adattamento del controverso capolavoro letterario di Vladimir Nabokov. Riddle scrive la colonna sonora insieme a Bob Harris. Nelson, del New Jersey, studia prima il pianoforte e poi il trombone. Cresce con Tommy Dorsey e Mario Castelnuovo-Tedesco, e capisce ben presto di essere migliore come arrangiatore che come trombonista.

Collabora con Nat King Cole e stringe un forte sodalizio con Frank Sinatra. Arrangia canzoni popolari e scrive più di trenta colonne sonore, fra cui il premio Oscar *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974).

Ha un linguaggio musicale che è spesso swing. È molto abile nel costruire *ballads*, nei raffinati arrangiamenti degli archi e nel creare melodie dal disegno impattante, spesso ceselate da un semplice ed orecchiabile motivo ritmico come contrappunto.

Sui titoli di testa del film *Lolita* ecco il dettaglio di un piede femminile, smaltato da mano maschile, che viaggia sui tasti ispiratissimi del pianoforte del "Main Title (Love Theme from Lolita)": un brano sognante, idillico, molto lirico nella intonazione degli archi, compatto nelle sue scale crescenti e nella ricerca armonica strettamente tonale, denso di malinconia e disillusione.

Il "Love Theme" ritorna più volte all'interno del film: è cupo, grave e drammatico quando Humbert scopre che Lolita è fuggita dall'ospedale insieme ad un presunto zio, si fa largo, stirato, dissonante alla fine del film per sottolineare lo scacco totale di un Humbert ormai impazzito.

Al romantico e trasognato piano,

simbolo di un amore utopico e impossibile e da subito associato al protagonista Humbert Humbert, si contrappone il clavicembalo sottile, sinistro e folle che descrive la mente contorta di Quilty, un Peter Sellers che più istrione non si può. Il "Quilty's Theme", associato al personaggio di Clare Quilty, è un pizzicato reiterato in mezzo ad accordi dissonanti e archi tetri e lamentosi.

L'amore idealizzato e la follia strisciante vivono in questi primi due brani, che incarnano a livello mediato la psicologia fragile di due personaggi disturbati: Humbert e Quilty.

La musica si sposta poi sul piano situazionale, quando con "Ramsdale" si descrive il viaggio aereo di Humbert e inizia una lunga narrazione a flashback. "Ramsdale" è un motivo vivace giocato su archi acuti e un'allegria sezione fiati, con puntuali interventi di clarinetto e un ritmo a tratti sincopato.

Il momento clou della narrazione audiovisiva si ha con la presentazione della ninfetta Lolita, a cui è associato il leitmotiv del film, quella "Lolita Ya-Ya" che diventerà in breve tempo un grande successo. È una canzone straordinaria, una *ballad* da crooner atipico di andamento moderato e con sonorità esotiche modello calypso. Il basso elettrico è un metronomo inesorabile e delinea un ritmo accattivante insieme al marcato accento swing della batteria. A un certo punto subentrano queste sublimi e infantili lullazioni al femminile, come un crooner impazzito, ridondante, affascinante e intercalato dagli abbellimenti della chitarra. I frangenti ascendenti degli archi spiccano il volo fino a quando un flauto non riprende il refrain della voce femminile,

in una eco stilistico-armonica perfetta. In coda subentrano, fugaci, le incursioni di un sassofono. A livello mediato il brano evidenzia la psicologia infantile, superficiale e spudorata di Lolita. Si nota bene in "Charlotte is Dead (Thoughts of Lolita)", una ripresa di "Lolita Ya-Ya", in cui le sonorità diventano distorte e insicure.

Nella sala da ballo della scuola, il soft jazz diegetico svetta sulle note di "There's No You" e "Quilty's Caper": sono due brani molto diversi fra loro, che sembrano accostarsi alle diverse fragilità psicologiche di Humbert e Quilty. "There's No You" è un brano moderato, sognante, notturno che allude all'illuso Humbert, mentre il sassofono roboante dell'allegro e swingato "Quilty's Caper" ben si accosta alla sfacciataggine folle di Quilty.

I due fallimentari tentativi di seduzione di Charlotte nei confronti di Humbert vengono sottolineati dallo "Shelley Winters Cha-Cha" e dal brano "Music to Eat By (Mother and Humbert at Dinner)". Lo "Shelley Winters Cha-Cha", musica di fonte proveniente dallo stereo, è una forma musicale di origine cubana derivata dal mambo e ha un marcato e dondolante andamento ritmico, sostenuto da una robusta sezione degli ottoni. "Music to Eat By" è un brano per orchestra lirico e melodico, ricco di ottimi arrangiamenti e violini ariosi.

Fra gli altri brani ricordiamo anche "The Last Martini (Discovery of the Diary)", che sottolinea il momento molto drammatico in cui Charlotte legge il diario segreto di Humbert. La musica è cupa, inquieta, giocata sulle note gravi di un basso interrogativo e sospettoso, corredata da passaggi



atonali di pianoforte ed archi dissonanti: poco dopo, mentre Humbert prepara un Martini, Charlotte muore investita da un'auto.

Merita attenzione anche "Mrs. Schiller" perché è il brano dello scacco totale per Humbert. Lolita si è sposata e chiede dei soldi al professore. Ottoni, archi e percussioni sono cupi, drammatici, densi di una suspense teatrale.

Per *Il dottor Stranamore* (Dr. Strangelove, 1964) Stanley contatta il londinese Laurie Johnson, un compositore di musica per film entrato nell'industria cinematografica nel 1955. Studia al Royal College of Music e ha al suo attivo circa 400 colonne sonore, fra cui *Base Luna chiama Terra* (First Men in the Moon, 1964) e *Agente speciale* (The Avengers, 1966).

Film di soli tre brani musicali, *Dr. Strangelove* prevede una Ouverture e un memorabile finale che incorniciano una marcia vanagloriosa verso l'olocausto atomico.

"Try a Little Tenderness", originariamente cantata da Nancy Wilson e qui proposta in arrangiamento strumentale da Johnson, fotografa il rifornimento in volo di due bombardieri B-52, aprendo la comunicazione con lo spettatore in un'atmosfera di falsa rilassatezza, su un corteggiamento meccanico e minaccioso che maschera un funesto presagio. Il commento del brano, sognante e idillico, è in aperto contrappunto alla bellicosa minaccia delle armate volanti.

"When Johnny Comes Marchin' Home", un classico militare elaborato e variato da Johnson, compare sempre in associazione al bombardiere *Leper Colony*, principale protagonista del film e grande madre simbolica che parlorisce radiazioni. La marcia, ironicamente pomposa e caricaturale, è una delirante cavalcata aerea verso un'immane tragedia innescata dalla pazzia del generale Ripper e si sviluppa in una serie di variazioni sonore puntualmente concepite.

Prima il coro maschile da battellieri del Volga con relativa orchestra annessa, quindi l'armonica a bocca da Far West del cielo e infine ottoni robotanti e araldici pronti ad annunciare il giorno del giudizio. "When Johnny Comes Marchin' Home" è dapprima lenta e funerea, poi inserti lugubri di tromba in accelerando e un contrappunto ritmico concitato dilatano il clima di attesa gonfiando la grottesca suspense.

Lo scacco matto è in agguato e nemmeno i missili fermano la corsa del B-52. L'aviatore Kong precipita cavalcando la bomba, in un rodeo folle e isterico. Le inquadrature delle esplosioni delle bombe sono in sincronia

con il tempo in 4/4 del brano di Vera Lynn "We'll Meet Again".

Il sarcasmo nero si espande fra sbuffi radioattivi, la promessa di un *happy end* muore con lo sterminio nucleare e il sentimentalismo nostalgico del fraseggio melodico è pura utopia. Si noti l'ossimoro: come può essere possibile un nuovo incontro se dinanzi ai nostri occhi scorrono solo immagini di devastazione e morte?

Con *2001: Odissea nello spazio* (2001: A Space Odyssey, 1968) Kubrick congeda prima Frank Cordell e poi Alex North, ai quali aveva affidato la partitura della colonna sonora. Contatta quindi Nino Rota, che però rifiuta di svolgere un lavoro di adattamento su pagine preesistenti.

Kubrick decide allora di utilizzare brani già esistenti del repertorio otto/novecentesco e lo fa in modo geniale.

Emblematiche le parole del regista: "Per quanto bravi possano essere i nostri compositori, non sono certo un Beethoven, un Mozart o un Brahms.



James Mason è il Prof. Humbert in *Lolita*

Perché usare della musica che è meno valida quando c'è una tale quantità di grandi musiche per orchestra, del passato e della nostra epoca, che si possono utilizzare?"

Stanley riserva molto spazio a Gyorgy Ligeti, compositore di musica contemporanea. Ungherese, legato alle ricerche della Neoavanguardia, raggiunge la notorietà internazionale soprattutto grazie al suo *Atmospheres* (1961) per orchestra, una composizione basata su fasce cromatiche lentamente cangianti.

Il rapporto con Kubrick non è facile, come testimonia Didier De Cottignies, uno dei collaboratori del regista: "Stanley Kubrick rispettava moltissimo la musica, voglio dire autori come Batik o Ligeti. Nonostante questo con Ligeti ebbe dei problemi per *2001: Odissea nello spazio*. Il compositore

non era contento di come erano state utilizzate le sue musiche. Secondo me invece doveva essere riconoscente a Kubrick perché lo aveva portato al successo molto presto". E invece Ligeti vince un procedimento giudiziario intentato contro il regista perché offeso dal trattamento alternativo arbitrario del suo brano "Aventures".

Quasi tutti i brani ricorrono nel film con grande circolarità, tant'è vero che possiamo concludere che in *2001* non c'è un solo leitmotiv, ma un insieme di leitmotiv.

"Atmospheres" di Gyorgy Ligeti è un pezzo fortemente simbolico: il tessuto sonoro, che illustra il fenomeno della staticità acustica, rappresenta il buio primordiale del caos, la "mente" virtuale e assassina di Hal 9000, il buio dello spazio e della ragione. E' una ininterrotta vibrazione sonora e crea una sensazione di atmosfera avvolgente.

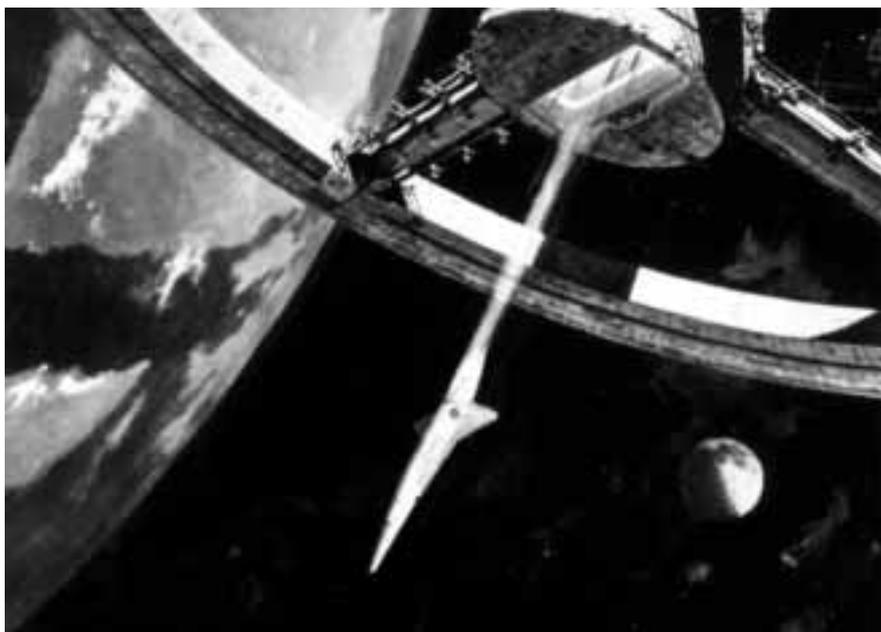
L'eco della creazione si espande nel trittico tonica-dominante-tonica delle primissime note di "Also Sprach Zarathustra" di Richard Strauss. Il

"Naturtheme" è ripetuto tre volte dalle trombe in unisono fino alla grande esclamazione di tutti gli strumenti, in un'alternanza fra modo maggiore e minore.

Richard Strauss disse: "Volevo realizzare un'idea sullo sviluppo della razza umana dalle sue origini, passando attraverso le varie fasi del suo sviluppo scientifico e religioso".

E' un brano che Kubrick usa per rappresentare Luna, Terra e Sole, per dilatare i tempi della scintilla dell'evoluzione che scatta nell'ominide Moonwatcher (utilizzo geniale del rallenti), per sottolineare la morte di un Bowman trapassato a "figlio delle stelle". Richard Strauss tratteggia quindi il ciclo creazione, evoluzione, morte, rinascita.

E' molto cupo il Kyrie dal "Requiem" di Ligeti, brano che spazia nella speri-



La celebre illustrazione di 2001 Odissea nello spazio

mentazione elettronica e microtonale della fine del Ventesimo secolo. I *cluster* cromatici delle voci fremono come pungiglioni impazziti e la stratificazione delle fasce sonore è fittissima. Troviamo il Kyrie nella prima apparizione del monolito nero dinanzi ai curiosi australopitechi (*L'alba dell'uomo*). Da questo momento il brano è sempre associato al monolito, divenendo così leitmotiv della morte e dell'ignoto.

Il pezzo più noto di *2001* è "An Der Schonen Blauen Donau (Sul bel Danubio blu)" di Johann Strauss, valzer che in Austria è un'icona nazionale. All'inizio Stanley pensa al vivace scherzo di *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelsshon, poi opta in favore del più sensuale valzer viennese.

E' un brano di forma binaria che ha un materiale melodico di forti contrasti, fatto di temi lineari e altri molto cangianti. Crea nell'ascoltatore un forte senso di curiosità ed attesa ed è associato ai viaggi nello spazio di diverse astronavi (leitmotiv del viaggio nello spazio); compare anche sui titoli di coda, in un buio ancestrale molto evocativo.

"Lux Aeterna" di Ligeti, immersa in un clima di rassegnata mestizia, rituale e cerimoniosa, afona lamentazione di scarne sonorità, esplora il freddo e lugubre suolo lunare.

L'adagio di "Gayane", balletto di Aram Khacaturian, è costruito su un movimento drammatico e lento degli archi che amplifica il grande senso di solitudine e dolore della Discovery, abbandonata nello spazio.

E che dire di "Aventures" di Ligeti, brano sperimentale in cui i cantanti recitano vari stati emotivi (interrogazione, patetico, presunzione, canzonatura e spavento)? Kubrick lo usa per

commentare l'enigmatico non-luogo in cui precipita Bowman, una specie di stanza settecentesca incastrata in un gioco di specchi.

Nella track list del CD non troverete due episodi musicali interessanti. Prima di tutto il sarcasmo nero e disperato della diegetica "Happy Birthday to You", canzone inviata via TV dai genitori di Poole al figlio astronauta sdraiato come un morto su un lettino. In secondo luogo "Daisy Bell" (Giro giro tondo), cantata da Hal 9000 con effetto sonoro di ralenti. La voce si fa infatti sempre più grave, lenta e distorta fino a quando non giunge la "morte".

Per *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971) Kubrick collabora con il compositore Walter Carlos, di cui ha grande stima. Sentite le sue parole: "Penso che Walter Carlos abbia compiuto qualcosa di assolutamente unico nel campo della musica elettronica (...). Credo che Walter Carlos sia l'unico compositore di musica elettronica che sia riuscito a realizzare un suono che non è il semplice tentativo di copiare gli strumenti di un'orchestra e che, al tempo stesso, con l'aggiunta di tonalità da lui stesso create, abbia raggiunto una nuova bellezza. Penso che la sua versione del quarto movimento della *Nona Sinfonia* di Beethoven possa competere con quella eseguita da un'intera orchestra e questo dice molto."

Walter Carlos, pioniere della musica elettronica con il suo album *Switched on Bach* (1968), dimostra fin da giovane un grande interesse sia per la musica che per la tecnologia. Studia musica e fisica, collabora con Leonard Bernstein e nel 1966 lavora con l'ingegnere Robert Moog, il padre del sintetizzatore. Questi è uno stru-

mento elettronico che riunisce in un unico blocco le principali apparecchiature di uno studio classico di musica elettronica.

La collaborazione Carlos-Moog porta alla nascita di un prototipo di sintetizzatore speciale che Walter usa in *Arancia Meccanica*. Il film si apre all'insegna del lutto: titoli di testa dai colori di plastica, una bella carrellata all'indietro ed ecco a voi Alex e i suoi Drughi nel Korova Milkbar, inseriti nel tessuto sonoro della marcia liturgica "Music for the Funeral of Queen Mary", scritta da Henry Purcell nel 1694 per la morte della Regina. Nella track list compare come "Title Music from A Clockwork Orange". Il brano è stato manipolato da Walter Carlos: si mantengono le stesse note dell'originale, ma il sintetizzatore simula i timbri degli ottoni, la tensione drammatica aumenta e si coglie perfino un frammento del *Dies Irae* di Berlioz, di cui Kubrick si servirà in *Shining*. Leitmotiv della morte e della violenza, riapparirà diverse volte: Alex che sta per violentare Miss Alexander, Alex che deve resistere alla tentazione di stuprare una bionda seminuda, le manganellate metalliche e acide che due ex Drughi rifilano ad Alex.

E' il tema del duello e dell'inganno l'"Ouverture dalla Gazza Ladra" di Rossini, densa di grandi crescendo, gaudente e saltellante nel suo sviluppo: il gusto lezioso e patetico degli archi, uniti allo strepito degli ottoni, descrive lo scontro fra i teppisti di Billy Boy e i Drughi di Alex, il delirio notturno della fuga sulla Durango 95, l'eccellente ralenti dell'imboscata di Alex a Dim e Georgie Boy, il duello fra Alex e la signora dei gatti.

"Singin' in the Rain" non è più l'idillio sotto la pioggia di Gene Kelly, bensì la canzone dell'orrore e dello stupro: Alex spoglia e umilia Miss Alexander sotto gli occhi dello scrittore Alexander, frantumando il testo sognante della canzone nella brutalità dei suoi gesti. Ogni verso della canzone è accostato ad ogni singola azione di Alex: schiaffi, bastonate, percosse, calci.

L'idea kubrickiana di *catching* è lampante: è una tecnica che consiste nel punteggiare l'evento sullo schermo con la musica ed è particolarmente utilizzata nelle commedie. E' altrettanto presente un tentativo di *mickeymousing*, tecnica tipica del cinema di animazione, che si fonda nel picchiettare e accompagnare le azioni e i movimenti che si sviluppano nelle immagini del film con delle figure e azioni musicali che sono esattamente sincrone.

La canzone ritornerà due volte: prima Alex la intona nella vasca da bagno dello scrittore Alexander, poi i titoli di coda "gioiscono" di una sua finta guarigione.

Una scena da *Il Dottor Stranamore*

La musica di Beethoven, pregena di alti ideali umani e morali, è disumanizzata e sbeffeggiata dagli interventi al sintetizzatore di Carlos. L'opera stravolta è la *Nona sinfonia* più il suo *Inno alla gioia*.

L'"Inno alla Gioia" diventa il simbolo di una società moralmente corrotta. Prima viene cantato all'interno del Korova Milk Bar e il testo di Schiller si scontra con il profilo criminale del luogo. Poi si osservi che un "Inno alla Gioia" che canta la fratellanza e gli alti ideali è ovviamente in aperto contrasto con la nuova intesa legalizzata fra due criminali: il ministro e Alex, l'istituzione e il deviante.

"Theme from A Clockwork Orange (Beethoveniana)" è il *Queen Mary* di Purcell con fioriture timbriche più smussate e meno drammatiche. Le elaborazioni elettroniche di Carlos accompagnano Alex all'interno di un condominio popolare, dichiarando tutto il male, la violenza e la morte incarnate nel micromondo del teppista.

Abbiamo la ripresa del brano sulle istantanee dei quotidiani che ci mostrano Alex e il ministro.

Uno zoom sul manifesto del volto ieratico di Beethoven ed ecco che il secondo movimento della *Nona* (2nd Movement - Abridged) rimbomba, diegetico, dallo stereo di Alex. Le manipolazioni elettroniche di Carlos mantengono la tonalità dell'originale, ma il movimento non viene ripreso dall'inizio. Beethoven rimarca l'impossibilità della vittoria della cultura sulla criminalità, estesa come un ombrello a tutti i settori della società, dal popolano al poliziotto, dal medico al politicante.

La stereotipata marcia "March from A Clockwork Orange (Ninth Symphony, Fourth Movement, Abridged)" accompagna una lunga carrellata all'indietro che introduce

Alex in un negozio di dischi permeato di cultura pop.

La ripresa del brano si ha quando Alex è sottoposto alla cura Ludovico. Qui la marcia è associata alle immagini del delirio di massa per eccellenza, il Nazismo, mentre il vocoder di Carlos fa a pezzi la poesia di Schiller.

La rapida cavalcata melodica dell'"Ouverture dal Guglielmo Tell (William Tell Ouverture)" è annunciata dallo squillo di una tromba, cui segue una travolgente galoppata ritmica. Come descrivere l'orgetta schizofrenica di Alex con le due ninfette? Applicando l'espedito tecnico dell'accelerazione, oltre che sul piano visivo, anche sul piano sonoro. E così l'accelerazione sonora del brano di Rossini si coniuga con l'accelerazione tecnica del montaggio, creando un impattante e divertente effetto ironico, corredato di amplessi stupefacenti e ottoni roboanti.

La solenne e gloriosa "Pomp and Circumstance March n. 1" di Edward Elgar correda ironicamente di note pompose e magniloquenti la visita del ministro al carcere.

L'altro brano di Elgar, la "Pomp and Circumstance March n. 4", forte di un tema accattivante e di sonorità colorate, sottolinea maestosa e sarcastica l'arrivo di Alex alla clinica di riabilitazione dei criminali.

"Timesteps", brano originale di Walter Carlos di cui udiamo solo una parte, è musica elettronica minimalista d'avanguardia, con evidenti influssi di musica concreta. Carlos utilizza un vocoder per la parte cantata, un dispositivo che spezza le parti del discorso in singole componenti, permettendo così che vengano trasmesse di nuovo su una larghezza di banda limitata.

Le voci dilaniate, le note metalliche, alienanti e fredde, le armonie gravi e

disperate commentano la sequenza di Alex sottoposto alla cura Ludovico, fra visioni di pestaggi e stupri.

Il brano extradiegetico di Terry Tucker, dal sapore trobadorico, "Ouverture to the Sun" ci presenta il buffone di corte Alex, ufficialmente guarito dopo la cura Ludovico, dinanzi a tutti gli stereotipi dell'illustre società, cappellano e secondino inclusi.

La grottesca e diegetica "I Want to Marry a Lighthouse Keeper" di Erika Eigen punta su un motivo melodico caricaturale nel descrivere il triste ritorno a casa di Alex.

Il "Suicide Scherzo" è il secondo movimento della *Nona* elaborato al sintetizzatore: mantiene la tonalità originale e viene aggiunta un'eco verso la fine del brano.

Non sono inserite nella track list *L'introduzione - Andante dall'Ouverture del Guglielmo Tell*, musica che sottolinea lo scacco subito da Alex (rinchiuso in prigione prima e rifiutato dalla famiglia poi), *I Was a Wandering Sheep* (cantata ironicamente dal secondino e dai carcerati) e infine l'episodio dalla *Sheherazade* di Rimski-Korsakov (le fantasie violente di Alex dopo aver letto la Bibbia).

Esiste un'edizione ampliata delle musiche composte da Walter Carlos per *Arancia Meccanica*. Questo CD proviene dal restauro e dalla rimasterizzazione digitale delle tracce originali di Carlos, con l'aggiunta della versione integrale di "Timesteps", dell'arrangiamento elettronico della *Gazza Ladra* di Rossini e dei due brani "Orange Minuet" e "Biblical Daydreams", tutte tracce che non hanno trovato spazio a film ultimato.

Il brano "Country Lane" invece era già edito in una delle due versioni in vinile della colonna sonora del 1971.

(continua e finisce sul prossimo numero)



Un "cinefilo assoluto"

Incontro con Ezio Bosso

Intervista di Pietro Rustichelli

Nato a Torino, compiuti gli studi di contrabbasso e contrappunto in Italia ha studiato alla Hochschule für Musik di Vienna sotto la guida di Ludwig Streicher per il contrabbasso, Edgar Österreicher per la direzione d'orchestra ed è stato allievo di Claude Vivier per la composizione. Considerato uno dei maggiori solisti del suo strumento collabora con le maggiori istituzioni musicali mondiali, grazie al ricercato stile minimalista ed alla "scoperta" di Salvatore è una delle voci più originali dell'odierno panorama cine-musicale italiano.

Come nasce Ezio Bosso compositore, e in particolare come autore di "musica da film"? È stata una scelta o, come per molti illustri colleghi, un'occasione quasi casuale?

Essendo un "cinefilo assoluto", nel mio percorso musicale il cinema è entrato abbastanza presto. Non penso, in realtà, di essere un vero "compositore di cinema" perché realizzo una o due colonne sonore all'anno, perché ho dei tempi larghi, faccio richieste abbastanza particolari. Ho iniziato con la sonorizzazione di film muti per il "Cinema ritrovato" della Cineteca di Bologna: già scrivevo per il teatro e per la danza, e l'amico Marco Dalpane [vedi reportage del primo compleanno di Colonne Sonore sul sito www.colonnesonore.net - NdR] mi ha proposto questa esperienza in cui ho partecipato a tantissimi progetti, seguiti dai primi cortometraggi sperimentali con giovani autori dello "zoccolo duro torinese" come Lionello e Tannoia o Maurizio Bonino. Un percorso personale, quindi, come la mia musica...

Poi è arrivato Tavarelli, Terracciano e buon ultimo Gabriele Salvatore.

Proprio con il tuo primo lavoro per Salvatore, *Io non ho paura*, hai ottenuto una grande risonanza, anche grazie alla coraggiosa campagna teatrale testimoniata persino sulla Rai da "Prima della prima" e

da un enorme successo di pubblico. Come si è sviluppato questo rapporto con il regista e qual è la radice delle "Danze per bambini intorno a un buco"?

Era la sensazione che avevo quando ho cominciato a comporre la musica del film. Osservando i bambini mi sembrava danzassero. Pare davvero che quando si relazionano tra di loro i bambini ballino, abbiano delle sorte di coreografie ataviche che li spingono a movimenti precisi, crudeli, spastici ed eleganti, seducenti. E mi sembrava il modo migliore per sintetizzare musicalmente un lavoro come il progetto *Io non ho paura*, libro film e musica. Gabriele mi ha telefonato qualche anno fa dopo aver ascoltato un mio disco a casa di un amico comune (Antonio Catania) e mi ha semplicemente detto che gli sarebbe piaciuto fare una chiacchierata... da lì è cominciato il nostro rapporto. Nel film mi ha spinto a lavorare sul mio metodo dicendomi: "Se volevo i temoni strazzacuore chiamavo Morricone così come ho chiamato te per la TUA musica".

L'unica vera richiesta la si può notare nella danza per volare. In questo brano c'è chi ha visto una sorta di parafrasi del Canone di Pachelbel. Bisogna chiarire che se una classica progressione discendente di scala maggiore è Pachelbel, allora è Pachelbel quasi tutta la musica baroc-

ca... in realtà è accaduto che Gabriele mi chiese di inserire qualcosa basata sugli accordi iniziali di "When a Man Loves a Woman" di Percy Sledge, e dopo averci lavorato e aver sovrapposto i violini, mi sono accorto dell'evidente similitudine con il brano classico. A quel punto ci ho giocato sopra e ho esaltato il doppio aspetto: da un lato quello minimalista nel vero senso del termine, cioè entrare dentro la struttura originale ed esplorarla fino in fondo per arrivare a un risultato, dall'altro il metodo del "bassissimo pop", agendo su questa struttura assolutamente statica senza quasi variazioni della scala.

Quindi ti ritieni un autore minimalista...

Ho aderito al minimalismo in senso assoluto. Si confonde troppo spesso *minimale* (ossia con poco materiale) con *minimalismo*, che intende, invece, la ricerca dell'essenza dell'arte: si può partire da una linea retta ed esplorarla fino ad entrare in qualche modo all'essenza dell'Arte. Cosa ben differente dal "fare musica con un paio di strumenti".

Il disco di *Io non ho paura* è registrato dal vivo: si tratta di una scelta discografica in relazione al tour teatrale? Le versioni presenti nel film sono invece realizzate in studio?



Assolutamente no, si tratta della stessa incisione: per principio ho eliminato la cosiddetta *post-produzione di correzione*. Credo che una certa crisi discografica sia anche dovuta al "digitale", alla possibilità di poter continuamente correggere il suono, l'intonazione o il ritmo del musicista. Nel mio mondo classico si ascoltano sempre più spesso dei "pacchetti perfetti" con esecutori eccellenti che però dal vivo non rendono allo stesso modo. Nei dischi di musica classica non c'è una nota sbagliata, e questa è una cosa che a me ha sempre disturbato, perché se c'è qualcosa che amo è l'errore umano, l'*umanizzazione*; per scelta, quindi, non c'è disco mio che non sia in *presa diretta*, sia essa in studio o in teatro. E' un lavoro molto lungo perché se l'esecuzione non funziona bisogna rifare tutto, ma la possibilità di avere a disposizione un quartetto di chiara fama, come il Quartetto d'archi di Torino, rende l'esperienza artistica assolutamente più appagante, fondamentale! Il mio lavoro stesso di compositore è basato sull'estremizzazione del pensiero dello strumentista, io chiedo tantissimo ai miei musicisti, da strumentista quale sono esigo concentrazione particolare, quasi a snaturare la loro figura per entrare semplicemente nel mondo dei suoni. Diversamente sarebbe impossibile, non riuscirei a vedere la mia musica tagliata o rimaneggiata.

Vista questa tua posizione "radiocale", cosa ne pensi del vizio nostrano (dovuto a problemi di costi di produzione) di registrare nei paesi dell'Est e non investire su compagini italiane?

È ormai generalizzato, anche dagli Stati Uniti ormai si va sempre più spesso a incidere a Praga o Sofia... Devo essere onesto, e da strumentista mi spiace davvero dirlo, ma in Italia a mio avviso non s'è creato un polo orchestrale di qualità, al di là dei costi. Se si va a Praga è perché si ha una garanzia della compattezza della massa d'archi che da noi negli ultimi anni è difficile trovare. Certo bisognerebbe far crescere questa sensibilità, e il lavoro di Crivelli e Piersanti a l'Aquila è interessante ed intelligente, sviluppando nuovi poli giovani adatti a questo mercato, ma sempre attenti alla qualità: ogni formazione ha un suo suono, e ogni gruppo ha inevitabili problemi sul piano estetico. La capacità di suonare insieme è una parte fondamentale del nostro lavoro, e purtroppo in quel momento non dipende più dal compositore, quindi la scelta di andare da orchestre preesistenti diventa normale. Anche a

Londra tra una colonna sonora eseguita dalla London Symphony e la London Session Orchestra c'è una bella differenza! Ma non perché i secondi non siano bravi, ma gli altri suonano insieme 6-7 giorni la settimana, passando da Mahler e Shostakovich a Williams o Zimmer, e nella relazione musicale non è poco!

Parlando quindi di altri autori, nella tua formazione hai sicuramente assorbito – anche solo per osmosi – il lavoro altrui. Quali sono, se ci sono, i tuoi riferimenti o semplicemente i tuoi preferiti tra classica, soundtracks o altri generi?

È una questione infinita! Io nutro un amore viscerale per John Williams, trovo che sia "il" compositore per eccellenza, a cui forse più mi avvicino come approccio alla musica, non in senso stilistico (è tutto un altro mondo, non mi metto neanche sotto i suoi piedi – *ride*), ma sento in un certo modo la stessa formazione, la scuola di Bernstein e dei grandi orchestratori, quelli che cesellavano il pentagram-

d'ossa pare che i quattro corni siano posizionati in verticale, davvero notevole. È difficile, comunque rispondere... posso solo dire che, anche se bravo, non sono un grande ammiratore di Hans Zimmer e del suo approccio produttivo.

Su tutti ovviamente il compositore e soprattutto intellettuale a cui mi riferisco ormai da sempre è Philip Glass, il quale continua un percorso che dovrebbe essere, secondo me, più seguito e meno snobbato dai musicisti.

So che è sempre difficile parlare dei colleghi, ma in Italia...?

Penso che l'Italia, nel suo piccolo, sia uno specchio del mondo. Ammiro enormemente Andrea Guerra, per il suo rigoroso metodo di progettazione. Ha una perfetta visione orchestrale e della sincronia.

In realtà trovo qualcosa di interessante in tutti, al di là del conoscerli o meno, e credo che la nostra sia una generazione di compositori assolutamente interessante, e che vadano più valutati come autori.



Il giovane Giuseppe Cristiano nell'immagine simbolo di *Io non ho paura*

ma, e che grande cesellatore è Williams! Quando qualcuno dice che abbia copiato l'orchestra di Mahler non ha, ad esempio, notato le inedite relazioni tra legni e ottoni che lo stesso Mahler non aveva pensato. E adoro il suo amore per gli strumentisti, io giro spesso con le sue partiture sotto braccio da analizzare.

Poi apprezzo molto gli sperimentatori e i *fantasisti*, chiamiamoli così. Ad esempio trovo che Sakamoto sia un genio nell'uso del suono, quando fa *Bacon* come quando crea "temoni" minimalisti, oppure – tutt'altro modo di lavorare – mi piace la psicoacustica che applica Craig Armstrong nei suoi album pop, è impressionante come usa la relazione tra elettronica e orchestra e cosa riesce a costruire: ne *Il collezionista*

Qual è il tuo modus operandi? Ti occupi personalmente dell'orchestrazione? A che punto della realizzazione del film sei solito entrare in azione?

Penso che la composizione risieda principalmente nella strumentazione; per chi è – come sono io – non prettamente tematico e lavora più a *fasce sonore*, scrittura e strumentazione coincidono, anche in relazione al film a cui si aggiungono frequenze a suoni ed elementi pre-esistenti; non lavoro per *temi arrangiati*.

Sarebbe bello poter lavorare sempre progettuamente, essere considerati davvero (e non solo legalmente) uno degli autori del film, mentre si arriva sempre come ultima cosa. Oppure, anche arrivando tardi, sarebbe bello poter lavorare quando anche tutti i



suoni fossero completi; sarebbe bello "fare Cinema"!

Cosa ci racconti dell'ultima esperienza con Salvatores per il film *Quo vadis baby?* Come hai affrontato musicalmente la vita dell'investigatrice del film che intraprende un viaggio di dolore e mistero alla scoperta del perché sua sorella si è suicidata?

E' stato un lavoro molto particolare, il film era già intriso di canzoni molto caratterizzanti e il lavoro che continuiamo a portare avanti con Gabriele è quello di cercare un mezzo espressivo interiore attraverso lo "sguardo" musicale più che sonorizzare. Abbiamo deciso di usare strumenti più crudi, più concreti in fondo e ho lavorato sulla doppiezza che si tocca durante tutto il film.

Credo sia un lavoro sempre difficile quando l'epos è rappresentata da un percorso puramente interiore e non dagli avvenimenti. Quindi se le canzoni nel film rappresentano la vita e i periodi emotivi dei personaggi, la mia musica cerca di accostarsi al loro lato oscuro o più intimo.

Progetti in cantiere? Sogni nel cassetto?

Un brutto incidente alla mano ha cambiato molto la mia vita: scrivo molto e suono meno. Sto per uscire con due commissioni nuove: un *Concerto* per violino e orchestra, e *Seasons* per voce e strumenti. Ho fondato un *consort* col quale mi esibirò

in giro e sto dirigendo una piccola orchestra d'archi di giovani.

Per ottobre sto organizzando una performance "expo" con artisti visivi come Gian Paolo Dessi, David Tremlett, Andre Aquilanti, Nicolas Kaas e altri nella casa di Pinot Gallizio, (che è stato il pittore degli anni '50 che ha inventato l'*Internazionale situazionista*, ossia il movimento internazionale per una *Bahuhaus immaginista*, grande personaggio, Re degli Zingari di Alba), basato sulla sua frase "*Ci dovrebbe essere un tempo di lettura dei quadri, e quel tempo è il Suono*". Insieme al figlio Giorgio e a Giors Melanotte (anche aiuto regista di Fulci negli anni '50, purtroppo mancato poco dopo che finimmo la stesura del progetto), una sorta di "Concerto per Immagini" proiettate sulla sua casa di Alba con la performance dal vivo da un tetto del quartetto d'archi di Torino.

Dopodiché lascio l'Italia e vado negli Stati Uniti per un po'. Ho iniziato a collaborare con la *Hauser Foundation* a un progetto sociale e sto scrivendo un'opera per il centenario di Giuseppe Giacosa da un suo libretto inedito.

In mezzo ci sarà il nuovo lavoro di Salvatores.

Sogni nel cassetto? Non lo so, l'unico sogno è che questo paese (l'Italia) cominci ad accorgersi che esiste la musica, la quale è fatta da musicisti e compositori che dovrebbero avere un ruolo nella società... che la musica è un valore importante nel-

l'educazione di un popolo perché è fondata sulla differenza, se ne produrrebbe di ogni tipo se solo la si facesse conoscere e questo insegnerebbe persino il valore del mercato. Ma è una cosa che mi sembra molto lontana in un paese che sostiene che la musica sia solo fatta dai cantanti...

In chiusura ci racconti un aneddoto che ti è capitato lavorando per il cinema?

In realtà sono timidissimo, quindi non so mai fino a che punto raccontare... forse quello legato al mio fonico Goffredo Gibellini (non dimentichiamoci mai di queste persone che fisicamente formano il nostro suono caratterizzante) che mi ha insegnato tantissimo di questo mestiere e a volte mi ha difeso in maniera meravigliosa davanti agli orchestrali: c'era questo violinista anziano che continuava a non ascoltarmi forse per la mia giovane età e continuava a suonare forte nonostante chiedessi "piano, senza vibrato" con insistenza, in una discussione continua; Goffredo in cuffia mi aizzava "dije qualcosa... dije qualcosa..." quando a un certo punto, mentre dirigevo, vedo aprirsi la porta e Goffredo arrivare davanti al naso del violinista e dire "Allora che ffamo?" - "Magari metto la sordina?" - "Magari te ne vai, pure!" (*ride*)... per me è davvero un fratello. Quando si è "musicisti del cinema" si impara tanto da questi grandi professionisti su frequenza, impedenza, pressione microfonica ecc., a mio parere parametri fondamentali anche in fase di scrittura.

È un peccato che queste professionalità, a volte addirittura più importanti della performance di un singolo attore, non abbiano la fama e il rispetto sindacale ed economico che meritano...

Guarda, detto col cuore, forse un po' di colpa ce l'hanno anche i musicisti, che sono i primi ad avere la tendenza a non farsi rispettare. Io non posso lamentarmi, onestamente, perché ho trovato un regista con cui ho avuto un buon rapporto, che mi ha dato gli spazi di cui avevo bisogno e che ha costruito un tour teatrale sulle mie musiche, ma non credo che sia soltanto perché "Salvatores è un Santo": forse fare scelte *radicali* a volte serve!

Se si vuole un quartetto, si deve pretendere un quartetto vero e si deve scrivere per quartetto, se si vuole un fonico che sia lui anche se si registra a Madrid, che i tempi di composizione siano corretti: presentandosi da tappabuchi si è trattati da tappabuchi, presentandosi da musicisti forse si merita rispetto.



Ezio Bosso
Io non ho paura (2004)

San Isidro Edizioni Musicali
BMG 82876512092
26 brani - Durata: 53'00"



L'eccezionalità della prima collaborazione tra il giovane contrabbassista-compositore piemontese e il regista premio Oscar risiede probabilmente nell'aver dedicato all'aspetto musicale del progetto attenzione, struttura e peso rari, anche tramite l'intelligente ed inedita campagna teatrale.

I taglienti inseguimenti del Quartetto d'archi, ricavati dalle "14 danze per bambini intorno a un buco" (composte in base alla sola lettura della sceneggiatura) si sposano indissolubilmente alle immagini di Salvatores e agli eventi in modo da creare un coinvolgimento emotivo totalizzante e giustamente premiato da pubblico e critica.

PR



Ezio Bosso
Quo Vadis, Baby?

BMG 7930182171-2
8 brani - Durata: 28'55"



Legata ad una pellicola certamente fortunata, ma forse meno ispirata del film precedente, la colonna sonora dell'ultimo lavoro di Salvatores non ha avuto la stessa risonanza mediatica. Ciò che non è cambiato è la meticolosa e complessa scrittura minimalista di Bosso, che anche questa volta opta per un organico cameristico (quartetto di sassofoni, piano, chitarra elettrica, contrabbasso e live-electronics). Ne risulta un *sound* meno originale (echi di Glass, ringraziato nei credits) ma comunque asciutto e incisivo. Da segnalare la personale versione del classico PFM "Impressioni di settembre" cantata da Angela Baraldi e presente sul CD anche come video-backstage.

PR



Yasunori Mitsuda

Un giovane talento all'attacco!

Intervista di Andrea Chirichelli



L'eroina di Xenosaga

Trentatré anni compiuti da poco e già dieci di carriera ad altissimi livelli, la sua firma sulle colonne sonore di alcuni dei videogiochi più venduti e amati della storia, una casa di produzione tutta sua e uno stuolo di fan adoranti. Questo è Yasunori Mitsuda, uno dei più raffinati geni musicali che il Giappone abbia prodotto negli ultimi anni. Compositore e musicista di talento, Mitsuda è nato il 21 gennaio 1972 nella prefettura di Yamaguchi e ha esordito nel 1995 con Chrono Trigger, titolo supervisionato dal Maestro Uematsu, forse il nome più celebre dell'industria ludo-musicale mondiale. Dopo aver lavorato ad altri progetti sempre in casa Square, come Tobal n. 1 e Gunhazard, e riscosso molto successo con le bellissime soundtrack di Chrono Cross e Xenogears, ha deciso di mettersi in proprio e ha fondato il Procyon Studio. Colonne Sonore, che continua il proprio viaggio esplorativo in un mondo sonoro sconosciuto ai più, non poteva esimersi dall'intervistarlo...

Quando hai cominciato a scrivere musica?

Quand'ero piccolo mi piaceva tanto andare al cinema e cercavo di vedere il maggior numero possibile di film. A quei tempi la mia ambizione era proprio quella di diventare un compositore di musica per il cinema. Così, dopo aver terminato le scuole superiori, mi recai a Tokyo per cominciare i miei studi musicali. Non avrei mai pensato di arrivare dove sono oggi e vivere grazie alla mia musica, soprattutto in un settore come quello dei videogames! (ride)

Come sei capitato nell'industria dei videogiochi?

Uno dei miei maestri al conservatorio, del quale ero assistente, lavorava già nel settore. Ricordo che fu in quel periodo che, mentre sfogliavo una rivista specializzata, l'occhio mi cadde su un'offerta di lavoro fatta pubblicare da Square. Il resto, come si suol dire, è storia.

Sei un videogiocatore accanito?

Non molto a dire il vero. Ogni tanto mi dedico con passione a titoli sportivi, ma nulla di più.

Quali giochi del passato hanno influenzato la tua carriera di compositore?

Non molti, anche se devo ammettere che l'impatto che la colonna sonora di *Ogre Battle* (titolo strategico apparso sullo SNES, celeberrima console della Nintendo uscita alla

fine degli anni '80) ebbe su di me ai tempi, fu davvero grande. Dopo qualche tempo conobbi personalmente l'autore della partitura di accompagnamento al gioco, il signor Hitoshi Sakimoto, che è tuttora mio grande amico e "rivale".

Le tue esperienze ludiche hanno in qualche modo influenzato il tuo approccio nei confronti del mondo della musica per videogiochi?

Ovviamente, visto che non gioco un granché, devo rispondere di no. Il mio modus operandi è, da sempre, cercare di fare qualcosa che altri autori non hanno fatto prima. Inoltre ogni titolo è differente e ha una sua "storia" particolare e altrettanto diversi sono gli input che ricevo, in fase di preparazione, da chi poi effettivamente realizza il gioco. Questa è anche la ragione per la quale tendo a non confrontarmi con le produzioni di altri musicisti che lavorano nel settore.

Parliamo del processo di creazione di una partitura per videogiochi: quali sono i passi da compiere per arrivare all'opera finita?

Passo il sessanta per cento del tempo a immaginare il tema nella mia mente. Ancora prima di mettermi seduto davanti alla tastiera, cerco di identificare il mondo e la storia che devo commentare ed esaminarla dal maggior numero di angolazioni possibili. Una volta che ho trovato

quella giusta, comincio a scrivere la melodia, processo che occupa un altro trenta per cento della realizzazione della partitura. Il restante dieci per cento è dedicato all'arrangiamento e alla "prova su strada" del pezzo.

Cosa ne pensi dell'attuale livello di realismo raggiunto dalla musica nei videogiochi, laddove nei primi anni i compositori dovevano sfruttare al massimo chip sonori dalle scarse possibilità?

Be', dopo il passaggio dallo SNES alla PlayStation ricordo che la prima cosa che pensai fu che il miglioramento dell'hardware avrebbe finalmente mostrato le differenti abilità dei compositori. Ai tempi dello SNES i compositori erano limitati dalla presenza di soli otto canali polifonici, così le richieste dei produttori nei confronti dei musicisti riguardavano quasi esclusivamente come fare a superare queste limitazioni, ma ora che non ci sono più queste barriere, finalmente ci si è concentrati sull'originalità. Quando Square decise di cominciare a lavorare sulla PlayStation attorno al 1995, decisi di registrare più pezzi dal vivo, limitando l'utilizzo e la composizione di musica *midi-based*. Il risultato furono le partiture di *Tobal n. 1* e *Xenogears*. In ogni caso penso che l'avanzamento tecnologico abbia avuto anche risvolti negativi. La tecnologia ha sì eliminato molte barriere, permettendo a più



Yasunori Mitsuda nel suo studio

persone di fare musica, ma trovo che come rovescio della medaglia, ci sia stato un generale abbassamento della qualità. Non conta come la tecnologia abbia cambiato il modo di fare musica: la parte più importante in fase di composizione, è avere un messaggio forte da trasmettere al pubblico.

Che ruolo ricopre la musica nei videogiochi? Pensi che l'accompagnamento sonoro debba essere continuativo o che servano dei momenti di pausa?

Penso che in generale, la musica, non solo quella videoludica ovviamente, ben rappresenti le emozioni delle persone. Quando sei felice probabilmente desideri ascoltare qualcosa di allegro e ballabile, mentre quando sei triste preferisci temi più lenti e romantici (o, più prosaicamente, non hai voglia di ascoltare nulla). Se mostri a 100 persone un'immagine e chiedi che tipo di musica essa ispira loro, avrai 100 risposte diverse e questo vale anche per la musica nei videogames. Alcuni titoli richiedono un accompagnamento musicale continuo, altri una canzone o un tema particolare in un momento cruciale della partita. L'autore dev'essere capace di percepire non tanto quale possa essere "il tema che potrebbe andare bene per quella determinata sequenza", quanto proprio arrivare al punto di poter dire "be", questo è l'unico tema possibile per questa sequenza".

Ci sono ex-colleghi di Square per i quali provi ammirazione?

A dire il vero, no. (viva la sincerità! – NdR)

Quali pensi siano i maggiori ostacoli oggi come oggi per gli aspiranti compositori?

Attualmente gli artisti stanno ancora imparando a crescere con l'hardware con il quale si trovano a lavorare o forse sarebbe meglio dire con "l'industria" ludica tutta, ma negli ultimi tempi è forse più difficile per i giovani entrare nel mercato del videogioco, perché le case produttrici richiedono sempre maggiori doti ed esperienza. Ricevo molte e-mail di giovani in difficoltà che mi chiedono come possano diventare compositori, ma personalmente penso che la domanda più importante da porsi sia: "come posso esprimere me stesso attraverso la musica?". Che io sia un pittore, uno scultore o un fotografo, ho sempre la necessità di esprimere la mia "visione" attraverso il mio lavoro ed è quello che il pubblico si aspetta che io faccia. Lo stesso vale per la musica. In ogni caso, anche se quest'affermazione va un po' fuori del discorso che stiamo facendo, penso che un musicista debba avere in primis una grande resistenza... fisica! (ride)

Hai composto numerose e splendide partiture per tantissimi videogames come Chrono Trigger, Radical Dreamers, Xenogears, Tsuginai, Xenosaga ecc, tutti titoli famosi anche per i temi che li accompagnavano. A tuo parere qual è il tuo lavoro migliore? Quale quello che ha venduto di più?

Premettendo che amo tutti i miei lavori in ugual modo, quanto a vendite penso che il best seller sia... mmm... forse *Chrono Trigger*, ma

non ne sono del tutto convinto. Penso a questo titolo perché venne pubblicato in un periodo davvero eccezionale per l'industria videoludica. (ride)

Quanto è importante il mercato musical-videoludico in Giappone, in termini di popolarità? Coinvolge anche melomani non giocatori?

Difficile a dirsi. In Giappone ci sono molte tipologie di ascoltatore videoludico: si passa da colui che non ascolta mai la musica composta per i videogiochi, ad altri che ritengono i nostri lavori migliori di quelli, ad esempio, dei cantanti da classifica. Effettivamente ci sono molte persone che comprano soundtrack di videogiochi, senza per questo essere appassionati giocatori. In definitiva, ritengo che la popolarità e il mercato delle soundtracks per videogiochi sia poco inferiore a quella per film cinematografici.

Parliamo della OST di Xenosaga: è certamente molto diversa dai tuoi lavori precedenti e dalla maggior parte delle OST videoludiche. Ritieni che l'impronta che hai dato alla colonna sonora possa rappresentare un nuovo inizio, per quanto concerne questo mercato? Strumenti e orchestre che suonano i pezzi realizzati dai musicisti? Come vedi il futuro della musica videoludica?

Non ho mai pensato a quel lavoro come punto di partenza per una new wave della musica per videogiochi. L'orchestra è stata coinvolta solo perché si è ritenuto che potesse permettere alla partitura di descrivere meglio il mondo di *Xenosaga*. Quanto al futuro di questo tipo di musica, sfortunatamente non lo vedo così diverso da ora. Ovviamente continueranno ad essere prodotti ottimi giochi, con buonissime colonne sonore da ottime compagnie, ma da qualche anno oramai il mercato giapponese è stagnante e i giochi non vendono bene. Chiaramente con il calo delle vendite, anche i budget vengono tagliati e pochissime software house investono soldi per creare buone colonne sonore. E' triste a dirsi, ma siamo al punto in cui solo i brand più rinomati vendono e permettono al mercato di restare in piedi, ma penso che di questa situazione non si possa incolpare nessuno se non noi stessi.

¹ In *Xenosaga Episode 1: Der Wille Zur Macht*, Mitsuda cambia drasticamente stile, abbandonando completamente i toni folk e celtici tipici dei suoi lavori precedenti. La colonna sonora di *Xenosaga* è composta quasi totalmente da brani orchestrali e corali, molti dei quali sono stati eseguiti dalla Filarmonica di Londra e dal coro Metro Voices, intervallati da assoli di pianoforte.



Mondi e personaggi di Chrono Cross

Sia Xenogears che Xenosaga hanno eccellenti pezzi cantati e devono parte della loro riuscita alla bravura della cantante e, ovviamente, al testo delle canzoni. I testi sono opera dello stesso autore?

Le parole delle canzoni di *Xenogears* sono opera di Masato Kato, director dello stesso *Xenogears* e di *Chrono Cross*. E' un mio buon amico ancora oggi. I testi di *Xenosaga* invece sono opera di Tetsuya Takahashi, director del gioco. Occupandomi della melodia, lascio ad altri la preoccupazione di scrivere i testi delle canzoni.

Da cosa derivò l'ispirazione per le scelte musicali che effettuasti per Chrono Cross (straordinaria partitura che richiama tradizioni musicali celtiche)?

Gran parte dell'ispirazione derivò dalla lettura della sceneggiatura e dallo "scenariò" che mi venne descritto prima di iniziare il lavoro. Dando poi uno sguardo alle illustrazioni e agli artwork che i programmatori avevano pensato per il gioco, decisi che tipo di musica utilizzare per quel progetto.

Il tuo approccio alla scrittura cambia in base alle diverse sezioni del gioco che devi musicare?

In questo caso torniamo al punto cui avevo accennato in precedenza, quello del "creare prima un'immagine o un'idea" e del perché suono mentalmente il tema che poi andrò a scrivere: il mio approccio nel comporre le partiture non cambia in base alla sequenza da musicare, ma è frutto di un processo di preparazione a monte.

Ascoltando le partiture dei videogiochi realizzati in Giappone,

si nota frequentemente una particolare attenzione all'aspetto "melodico". Ritieni che questo rifletta un gusto particolare degli utenti o che sia piuttosto un retaggio del periodo in cui si lottava contro le restrizioni tecniche dell'hardware, che limitavano la possibilità degli autori di inserire tracce più complesse?

Sono d'accordo sul fatto che gli ascoltatori giapponesi tendano ad apprezzare canzoni e temi che abbiano un forte impatto melodico, ma per quanto concerne le "restrizioni tecniche" non credo che in questo caso siano rilevanti. (ride)

A tutti coloro che fossero interessati a creare musica (non solo per videogiochi ovviamente...) quali strumenti consigli? Quali utilizzi attualmente?

Il sequencer che utilizzo è il Digital Performer versione 4.6 e la tastiera è una Yamaha P-200 (i tasti sono talmente consumati che presto ne dovrò comprare un'altra). Quanto ai sintetizzatori utilizzo AKAI S6000, 3200XL, Roland JV-2080, R-8M, YAMAHA EX5R, Kurzweil K2500R, KORG TR-Rack, E-mu E4X, Proteus Orchestra, ENSONIQ MR-Rack, Tascam GigaStudio Orchestra*2. Per il resto faccio uso di software quali INTAKT, KONTACT, Sample Tank, Legacy Collection, ecc. In verità comunque, non me la sento di consigliare strumenti specifici: ogni aspirante compositore deve scegliere gli strumenti da utilizzare in base alla sua sensibilità e quelli che ritiene più efficaci a trasmettere al pubblico la sua idea di musica.

Pensi che in futuro ci sarà una maggiore partecipazione di compositori "mainstream" alla realiz-

zazione di partiture videoludiche? Cosa ne pensi dei risultati da loro ottenuti finora?

Ho visto molti artisti famosi e compositori di grande levatura internazionale cercare di scrivere musica per videogiochi nel recente passato ma, a dire il vero, nessuno di loro ha ottenuto un grande successo (almeno secondo la mia opinione). La ragione è che nel "game business" scrivere il pezzo rappresenta solo la metà del lavoro. Quando componi per un videogioco devi scrivere il pezzo, giocare il gioco, vedere come la canzone si lega alla scena cui funge da accompagnamento e fare le opportune correzioni. Alcuni brani vanno aggiunti, altri modificati, altri eliminati, ma la cosa fondamentale è avere sott'occhio l'intero processo e bilanciare tutti i fattori. Inoltre, specie oggi, non bisogna credere che l'aver maggior potenza a disposizione significhi essere liberi di fare quello che si vuole. Per creare un gioco e una partitura di qualità, bisogna essere in grado di capire e sfruttare al meglio il potenziale che si ha a disposizione.

Attualmente sei impegnato nella lavorazione di qualche nuova partitura per videogiochi?

Sì, sto lavorando su due nuovi titoli e su altri progetti non legati al mercato videoludico. Se un progetto mi sembra interessante, per me non è importante che abbia strettamente a che vedere con i videogiochi o che abbia un respiro e una portata internazionale, voglio comunque farne parte!

Ringraziamenti doverosi vanno a Matt Washimi (che ha tradotto dall'inglese al giapponese le nostre domande) e a Yoshie Miyajima (per la continua assistenza iconografica).



Viaggio nel fantastico mondo della Sonorizzazione

Dai primi accompagnamenti musicali alla colonna sonora nella sesta parte del nostro dossier Cinema da Ascoltare

di Maurizio Torretti

Da sempre la musica ha svolto un ruolo importante nel campo delle arti visive; basti pensare all'accompagnamento musicale nel teatro greco, atto a intensificare l'effetto drammatico della parola (evocatrice di immagini) e del gesto (che invece poneva idealmente in moto le immagini stesse) al fine di amplificare le facoltà percettive degli spettatori. Vale la pena, poi, di ricordare la pratica dei musicisti nel teatro melodrammatico vittoriano ed edoardiano del XVIII/XIX secolo, con la quale il pubblico veniva guidato verso sensazioni più ricche, e dove *"il ricorso alla musica non era casuale né arbitrario, ma strettamente correlato alla natura dell'opera e agli effetti voluti"*. E, come ha scritto Jean-Rémy Julien, i "gridi" dei venditori ambulanti e la nascita dei primi messaggi pubblicitari con tanto di musica *"nelle strade e nelle piazze della Parigi medioevale e nei mercati e nelle città dell'Europa fino alla Rivoluzione Francese. La "rèclame", la pubblicità musicale cantata e accompagnata dai più svariati strumenti, che si diffondeva in sintonia con l'industrializzazione ottocentesca"*. Con il trascorrere del tempo, si è passati dalle prime forme di intrattenimento pre-cinematografiche, quali il teatro d'ombre o le lanterne magiche, elaborate rappresentazioni con immagini proiettate, che richiede-

vano accompagnamenti musicali, come l'armonica a calici costruita da Benjamin Franklin elaborando il principio dei bicchieri musicali, al cinema muto con il ronzio continuo e fastidioso del proiettore ben presto coperto dalle note di un solitario pianista che, dando le spalle agli affascinati spettatori, eseguiva brani a suo piacimento. Quindi successivamente si è giunti, passando per l'esecuzione di un ensemble, fino alle orchestre sinfoniche da cento elementi dei grandiosi palazzi del cinema. Per concludere, con la sincronizzazione di suoni, musiche e dialoghi, con l'avvento del sonoro, e con l'esplosione nel nostro secolo della pubblicità radiofonica, televisiva e cinematografica, la musica ha prodotto un proprio linguaggio espressivo, dotato di una sua autonomia semantica ed estetica, indispensabile, oggi più che mai, al decorso delle immagini.

E anche se piegata alle esigenze narrative dei fotogrammi, essa è entrata prepotentemente nella nostra vita assolvendo di volta in volta funzioni di sottofondo, commento, informative, illustrative, d'intrattenimento, celebrative, d'azione.

Music Library

Negli ultimi tempi è andata via via crescendo la domanda musicale nel settore della comunicazione audiovi-

siva con il proliferare di realtà creative altamente professionali, specializzate nello sviluppo di progetti musicali come librerie sonore per il cinema, televisione, eventi culturali, sigle televisive, stacchi, jingles, filmati industriali, animazioni, radio-comunicati, musiche di scena, cartoni animati, sonorizzazioni d'ambiente e di siti web.

Da alcuni anni, anche Rai Trade, società commerciale del gruppo RAI, oltre a promuovere le proprietà intellettuali dell'azienda e di terzi, commercializzandone i diritti in Italia e all'estero, ha editato e acquisito una vastissima e agilissima *music library* attraverso la quale autori e registi RAI, ma anche aziende esterne, possono accedere facilmente e immediatamente per trovare la soluzione più adeguata alle proprie esigenze, affidandosi ad un vastissimo e variegato repertorio di musiche originali. Un progetto che lascia molto spazio alle interazioni espressive dei vari linguaggi musicali che sempre più spesso sono richiesti nella comunicazione audiovisiva per testimoniare con le immagini un mondo in rapido e continuo mutamento. E anche sul piano emotivo ed espressivo gli effetti possono essere più efficaci, migliori e più profondi. *"Oggi, la RAI può vantare una music library per ogni tipo di produzione multimediale, gra-*





zie alla quale la musica dei nostri programmi televisivi, radiofonici, satellitari e del digitale terrestre, è diventata un elemento importante nella comunicazione e non solo un semplice riempitivo. Per questa ragione diamo la massima importanza e prestiamo grande attenzione nella scelta e nella creazione delle singole sonorità", sottolinea Pietro Ferri che, nell'ambito del percorso complesso e di responsabilità che sfocia nella realizzazione di ogni singolo progetto discografico, ricopre gli incarichi di A&R del catalogo e quello di coordinatore musicale e progettuale. Inoltre, Ferri cura personalmente le sonorizzazioni e le sincronizzazioni originali, segue le fasi di registrazione e post-produzione, fino alla progettazione delle copertine, la titolazione dei brani e la stampa del CD. Un lavoro affascinante ma complesso e articolato, diretto con entusiasmo e competenza da tutto lo staff delle edizioni musicali, che alla fine si materializza in un catalogo che vanta oltre tredicimila composizioni musicali originali realizzate da circa 500 compositori, da utilizzare secondo svariate modalità e distribuito in sub-edizione in tutto il mondo. Si tratta di lavori che presentano situazioni di "ambiente" sonoro diverse. Si va da composizioni di matrice classica a quella elettronica, dalle corallità medievali e rinascimentali al barocco, dalla world music al folk al rock fino al minimalismo, da raffinatissimi effetti sonori ai ritmi sincopati del rap, dal funky al blues, dai suoni lounge alla new age al punk ai ritmi latinoamericani, dal jazz a pagine di esotico folclore. Veri e propri *soundscapes* della durata di pochi minuti, a volte "surrogati" di brani celebri, i cui titoli richiamano alla memoria luoghi, atmosfere variegata e suggestive ("Spiritual Experience", "Ancestral Memories", "Pictures of the World", "Lazer Fields", "Folklore Mediterraneo", "Reporter", "Cyberspace", "Espressivo", "Migratory Bird", "La Grande Storia", "Reportage", "Wide-Angle") e che di volta in volta commentano immagini avvolgenti, surreali, oniriche, cupe, drammatiche, epiche, sensuali, sportive, psichedeliche, esotiche. Brani, stacchi, sigle, sottofondi per format televisivi, fiction, compilation straniera e naturalmente per la produzione video di Rai Trade, ma si tratta soprattutto di composizioni le cui note ritroviamo spesso in trasmissioni televisive quali *Report*, *Ballarò*, *Porta a Porta*, *Primo piano*, *Geo & Geo*, *Linea blu*, *Alle falde del Kilimangiaro*, *Quark*, *Gaia*, *Voyager*, *Sulle vie di Damasco*, *Passaggio a Nord-Ovest*, *Viva la ricerca*, *La vita in diretta*, *Uno matti-*

na. Oppure, destinate ai contenitori delle tre emittenti radiofoniche nazionali: *Musica* di Radio 1, *Il cammello* di Radio 2, *Il terzo anello* di Radio 3. E' chiaro che realizzare e gestire un archivio sonoro di queste proporzioni è stata e resta un'impresa non facile. Il successo dell'operazione lo si deve soprattutto all'esperienza e alla professionalità dei musicisti che vi collaborano e al progresso e alla ricerca che, da alcuni anni a questa parte, offrono agli addetti ai lavori una sempre più ampia disponibilità di software musicali, computers e samplers, insieme ad una grande flessibilità offerta dai nuovi strumenti musicali digitali che si rivela indispensabile per la creazione di sonorità di alta qualità che implica una veloce razionalizzazione dei tempi e permette la più completa versatilità di editing.

"Sonorizzatori" o compositori di colonne sonore?

A fianco di alcuni compositori "tradizionali" che scrivono quasi esclusivamente per il grande schermo – ma che in passato si sono anche loro cimentati con *score* televisivi e con la pubblicità – si è affiancata negli ultimi anni una nuova schiera di autori di grande professionalità seppur di estrazione differente (sound designers, turnisti, compositori classici, informatici musicali, tecnici del suono, professionisti affermati che operano nel mondo della musica per immagini), che invece si dedica con passione e professionalità alla sonorizzazione di trasmissioni televisive e radiofoniche, eventi artistici, documentari, reportage, spettacoli teatrali, videoarte, entertainment, spot, installazioni sonore. "Per lavoro o per passione, si tratta sempre e comunque di abili artigiani della musica, compositori professionisti e non "sonorizzatori", come talvolta vengono erroneamente definiti. Tra di loro ci sono anche molti musicisti autodidatti che possiedono straordinarie capacità creative e padronanza tecnica, elementi che peraltro si sposano felicemente con il gusto e le scelte della nostra struttura. Tutti mettono a disposizione della music library fantasia e competenza musicale nonché ampie conoscenze tecniche" afferma Pietro Ferri "e pur lavorando spesso senza un copione, uno storyboard, assolvono quasi sempre il loro compito in maniera ideale, soprattutto quando riescono a scrivere una musica analoga a quella che il regista di turno o l'autore di un programma avrebbero composta se fossero stati anche musicisti". Spesso, coloro che collaborano alla music library di Rai Trade non hanno la necessità di conformarsi ad esigenze di copione,

come invece accade nel cinema, e lavorano – partendo da un'idea che rappresenta la linea editoriale – in perfetta solitudine grazie all'ausilio delle nuove tecnologie di cui possono disporre. Una volta acquisite, le composizioni diventano a pieno titolo di proprietà della library (diritti editoriali e di sincronizzazione compresi – NdR) mentre i musicisti hanno vincoli legati soltanto alle opere depositate, dunque possono incidere anche per altri che non siano la RAI. Non è raro che ad un musicista venga espressamente richiesto di scrivere tre o quattro brani personalizzati sulla base di un progetto specifico. In tal caso, egli dovrà tenere conto di una serie di elementi importanti da soddisfare per il buon esito dell'operazione, come il genere di programma – se di intrattenimento, politico, di informazione o di approfondimento – la fascia oraria, il target a cui è destinato, se esso si svolge in studio e se prevede collegamenti esterni. Il tutto di concerto con l'autore e il regista di quel programma, cui alla fine spetta la scelta della sigla o del brano più adatto. In ogni altro caso che non sia quello di comporre su commissione, per convergere verso un risultato finale che soddisfi le esigenze qualitative della library, ai musicisti viene lasciata ampia libertà creativa. Al massimo può accadere che venga suggerito loro di seguire un'intuizione, oppure di approfondire una vena ispiratrice, senza mai forzare i tempi di realizzazione di un'opera. Tutto avviene in un mutuo scambio di capacità e idee.

"Devo ammettere che abbiamo creato buone intese", spiega Pietro Ferri. "L'importante è saper cogliere le idee e il gusto di ogni compositore, fare in modo che lavori a ciò che trova più congeniale e interessante, in piena autonomia. Alla fine, ogni brano diventa un punto di vista, o meglio, d'ascolto, del suo mondo, e possiede una propria originalità che prima o poi potrebbe essere valorizzata con un attento lavoro di promozione. Sono fermamente convinto che adempiendo a questi semplici postulati è possibile dare ai musicisti il piacere di collaborare ad un progetto serio e la sensazione dell'utilità di un simile lavoro, che non è affatto restrittivo rispetto al comporre musica per il grande schermo". Ed è soltanto a queste condizioni, si potrebbe aggiungere, che è possibile alzare ancora di più il livello medio della produzione di musica per immagini, restituendo pari dignità ad un linguaggio "altro" che non sia prettamente cinematografico, considerato ancora da molti come il figlio di un Dio minore.

Interviste ai professionisti della sonorizzazione

- 1) Comporre musica per sonorizzazioni è stata da subito una scelta o una tappa obbligata per entrare nel mondo della musica per immagini?
- 2) Come è nata la collaborazione con Rai Trade?
- 3) Quali sono le differenze che si incontrano lavorando per le sonorizzazioni o per il cinema?
- 4) Quali e quanti sono stati fino ad oggi gli esperimenti con il cinema?
- 5) Relativamente al mondo delle sonorizzazioni, è restrittivo per un compositore dover lavorare su commissione a dei brani che non hanno una sceneggiatura come invece accade nel cinema, e lasciarsi trasportare soltanto da un'idea che evochi un'atmosfera o un'emozione, o più semplicemente realizzare un fondo sonoro che faccia solo da riempitivo alle immagini per cui è stato scelto?
- 6) Sonorizzazioni e cinema: quale tipo di lavoro è preferibile fra i due generi e perché?
- 7) Come cambia l'impegno per un compositore se si dedica alla soundtrack di un film o alla realizzazione del commento musicale di un "serial" televisivo, oppure ad una pubblicità?
- 8) Qual è il suo metodo di lavoro?
- 9) Quante volte le capita di scrivere ciò che veramente desidera?

Daniele Cestana



Brevi note biografiche

Compositore e arrangiatore, Daniele Cestana ha collaborato in qualità di pianista in numerose registrazioni di colonne sonore cinematografiche e teatrali con E. Morricone, N. Rota, A. Piazzolla, F. Carpi, R. Ortolani, B. Goodman, L. Bacalov, A. Trovajoli. Pianista con l'Orchestra Sinfonica di Roma e con quelle di musica leggera della RAI, è stato direttore d'orchestra in molti programmi di RaiUno. È anche compositore di musiche per jingles pubblicitari (Alfa Romeo, Pepsi Cola, Fiat, Ford, Parlamento Europeo, Oil of Olaz, Air One, Ferrarelle, BNL). Ha composto numerosi score per il cinema, teatro, fiction, documentari e reportages. Per la *music library* di Rai Trade ha inciso alcuni CD tra i quali *Reportage*, *Xpression*, *Behind the Ball*.

- 1) È stata da subito una scelta che mi ha dato la possibilità di fare esperienza nel campo della musica per immagini. Ho iniziato molti anni fa con la Fonit Cetra producendo una *library* di una decina di LP, pur continuando a lavorare come pianista con le varie orchestre della RAI e nella registrazione di colonne sonore.
- 2) Rai Trade ha editato molti dei miei lavori di fiction e documentari, è stato quasi naturale continuare a produrre CD per la *library*.
- 3) Quando si lavora per il cinema o per la fiction la colonna sonora è totalmente al servizio delle immagini o delle atmosfere che il regista vuole sottolineare. I temi musicali, poi, devono avere la stessa durata delle scene. Quando invece si lavora a un brano destinato alla *library* il compositore è libero di scegliere il genere e l'arrangiamento che preferisce.
- 4) Ho realizzato la colonna sonora del film *Giustizia nel tempo di guerra*, una coproduzione RAI-BBC-ZDF con la regia di Fabrizio Lazzaretti, in cui ho lavorato con sonorità elettroniche, archi e rumori. Per gli altri film ho realizzato score tradizionali.

5) Personalmente non credo sia penalizzante per un musicista lavorare senza una sceneggiatura. Si tratta di usare la fantasia, la memoria visiva, che a un compositore non dovrebbero mancare.

6) Sinceramente non saprei davvero rispondere a questa domanda. Ho scritto musiche per il teatro, il cinema, per bambini, il balletto, per molte soap-opere italiane e argentine, documentari, per la pubblicità. Insomma, mi manca il circo. Se me lo proponessero mi impegnerei con l'entusiasmo di sempre e cercherei di fare bene il mio lavoro di musicista perché è quello che amo fare di più al mondo.

7) Per quanto mi riguarda, l'impegno è assolutamente lo stesso. Quella che viene comunemente chiamata "sonorizzazione" un po' di anni fa era considerata musica di serie "C". Oggi, invece, ci sono CD di sonorizzazione molto belli e curati in ogni particolare che non hanno nulla da invidiare agli altri dischi di musica. Personalmente, quando decido di fare un CD per la sonorizzazione, e dal momento che sono libero da ogni tipo di schema, mi diverto tantissimo. E poi mi piace lavorare con musicisti di grande caratura come Dino Piana, Sandro Deidda, Franco Piana e Amore Prisca, i solisti che eseguono i miei brani.

8) Il mio approccio alla composizione cambia di volta in volta. Quando devo scrivere brani molto ritmici parto da un groove e da un riff di basso, e se la cosa funziona allora imposto il tema. Se invece devo lavorare ad un pezzo che accompagni una scena d'amore, scrivo prima il tema e poi curo l'arrangiamento, per passare infine all'orchestrazione e alla stesura della partitura.

9) È una bella domanda. Diciamo che non accade di frequente, vengono sempre prima le esigenze del committente. Se si tratta di uno spot pubblicitario, solitamente presento tre provini, quasi sempre viene scelto quello che a me piace di meno! Nel cinema e nella fiction sottopongo al regista una serie di temi, lui li ascolta, li discute, li esalta o li scarta, e si va avanti così. Credo che non sia cambiato molto dall'avvento del sonoro. Ho lavorato con Nino Rota e anche a lui toccava fare la stessa cosa con Fellini! Basterebbe leggere la biografia di Leonard Bernstein per rendersene conto. Il Maestro ha composto colonne sonore per pochi film come *Fronte del porto* di Elia Kazan, e nel libro lui si domanda: "Ma cosa mi hanno chiamato a fare?"

Daniel Bacalov



Brevi note biografiche

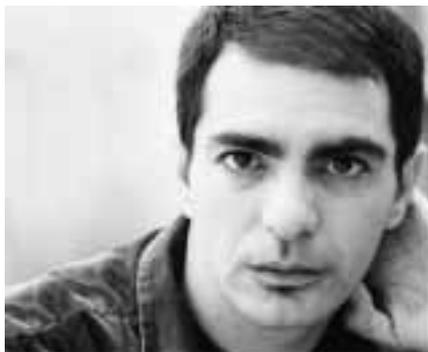
Compositore di musiche per teatro, danza, cinema e TV. Ha lavorato per molti anni con il regista teatrale Giorgio Barberio Corsetti, e in TV per i programmi di Michele Santoro. Collabora con il progetto Mus-e per le arti nelle scuole elementari. Suona come percussionista nel quartetto di suo padre, Luis Enriquez Bacalov, premio Oscar 1995. Ha pubblicato dischi di colonne sonore per il teatro e la TV. Per la *music library* di Rai Trade ha realizzato il CD *Romantica*.

- 1) Ho lavorato molto per la TV e il cinema prima di realizzare compilation di musiche per sonorizzazioni. Creando musica applicata è venuto naturale scrivere pezzi da poter utilizzare in diverse situazioni di commento
- 2) Dopo aver lavorato con Michele Santoro, molto del mio materiale musicale è stato riutilizzato in un disco per sonorizzazioni
- 3) Nel cinema si è molto legati al rapporto con le immagini, la storia, i personaggi. Nelle sonorizzazioni è il contrario. Si è molto più liberi di comporre seguendo soltanto le proprie intuizioni.
- 4) Non ho lavorato molto per il cinema, ma tutte le volte che mi è capitato di farlo ho avuto l'opportunità di sperimentare con il regista idee nuove e soluzioni musicali originali.
- 5) No, non credo. Si usa sempre la libertà di creare partendo dalle proprie emozioni.
- 6) Direi che il cinema è più interessante. Ritengo molto importante il rapporto con il regista poiché può essere di grande stimolo nel trovare soluzioni diverse.
- 7) Il cinema è molto più impegnativo in termini di tempo e di energie creative. Certamente anche fare buona musica per un serial o una pubblicità richiede impegno, ma più concentrato e con più velocità nelle soluzioni.



- 8) Non ho un metodo prefissato. Cerco di usare tutta la mia immaginazione e metterla al servizio delle immagini. Se sto lavorando a un film, una buona intesa con il regista mi permette di comporre bene anche "al buio" e a volte con risultati sorprendenti.
- 9) Quasi sempre, soprattutto quando si crea un buon feeling con il committente.

Rosario Di Bella



Brevi note biografiche

Ha studiato pianoforte e recitazione all'Arsenale di Milano. Vive e lavora tra Milano, Roma e Catania. Ha vinto il Festival di Castrocaro e ha partecipato due volte al Festival di Sanremo. Ha pubblicato cinque album da cantautore e due da compositore. Come autore ha scritto canzoni per Patty Pravo, Godiva e Paolo Meneguzzi. Compone musiche per il cinema e la televisione.

- 1) Ho iniziato come cantautore, ma le mie radici si sono sempre nutrite di musica orchestrale. Quando ho avuto l'occasione di scrivere per le immagini ho ripreso e approfondito la mia grande passione per l'armonia e la composizione.
- 2) E' stata Stefania La Fauci a propormi di scrivere le musiche della trasmissione *Voyager*. Da lì sono nati un disco destinato al pubblico e la collaborazione con Rai Trade.
- 3) Nel cinema si lavora con una sceneggiatura. A volte si ha più tempo e quindi la possibilità di curare anche il più piccolo particolare. Per la televisione, invece, occorre rispettare tempi di consegna che a volte sono settimanali.
- 4) Non ho grande esperienza nel cinema. Ho scritto la colonna sonora di due cortometraggi di giovani registi.
- 5) Non lo è affatto. Sia nel cinema che nel caso di un documentario è interessante seguire il percorso che la mente fa per cercare un'atmosfera e trovare le note giuste.
- 6) Mi piacerebbe fare entrambe le cose, l'importante è la qualità del progetto.
- 7) L'impegno non cambia, ma la quantità di tempo che si ha a disposizione sì. E conseguentemente la possibilità di fare un lavoro più accurato.
- 8) Prima compongo al pianoforte, poi al computer. Una volta ultimate le composizioni mi dedico

alla trascrizione delle parti strumentali, infine passo alla registrazione definitiva e al missaggio in studio.

- 9) Questa è una bella domanda. Non sempre la musica che scrivo si avvicina ai miei gusti, però è importante che sia scritta bene. Nonostante questo, ho la possibilità di sperimentare nuovi percorsi sonori e superare i limiti rappresentati da abitudini che si costruiscono col tempo. E' una questione di evoluzione.

Franco Micalizzi



Brevi note biografiche

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra, compie gli studi musicali ed inizia l'attività professionale a Roma. Nel 1970 scrive la sua prima colonna sonora, *Lo chiamavano Trinità*, che riscuote un successo strepitoso sia in Italia che all'estero inaugurando una nuova serie di film western all'italiana. Ha inoltre composto le partiture di film come *L'ultima neve di primavera*, *Il piatto piange*, *Alla mia cara mamma*, *Roma a mano armata*, *Delitto a Porta Romana*, *Giovannino*, *Napoli violenta*, *Da Corleone a Brooklyn*, *Il ficcanaso*. Nel 1975 e nel 1978 Micalizzi è negli USA dove compone e registra le colonne sonore di *Behind the Door* e *The Visitor*. Ha inoltre scritto gli score di *Nati con la camicia*, *Non c'è due senza quattro*, *The Curse*. La sua attività comprende anche diverse collaborazioni con la RAI. Per la *music library* di Rai Trade ha inciso numerosi CD tra i quali *Wide-Angle* e *Migratory Bird*.

- 1) Il mio ingresso nel mondo delle colonne sonore è avvenuto nel 1970 grazie alla fortunata opportunità offertami dal produttore Italo Zingarelli di comporre le musiche per un film in cui pochi credevano e quindi perfetto per un debuttante. Si tratta di *Lo chiamavano Trinità* (v. ampio articolo/intervista su Colonne Sonore del Maggio-Agosto 2005-NdR). Il sorprendente successo del film diretto da Enzo Barboni mi permise di entrare con successo nel novero degli autori di colonne sonore. Prima di questa entusiasmante esperienza mi ero dedicato agli arrangiamenti orchestrali nell'ambito della mitica RCA Italiana.
- 2) La collaborazione con Rai Trade è iniziata alcuni anni fa dopo un incontro con la carissima amica Wilma Battigelli (responsabile editoriale Rai Trade - NdR) che mi propose di comporre e realizzare musiche di commento di vario genere per la *music library*.
- 3) Fondamentalmente non credo ci siano forti diffe-

renze poiché nell'uno e nell'altro caso il compositore scrive temi musicali o atmosfere. L'unica differenza è che nel comporre musica per il cinema i vari brani fanno parte di un progetto più ampio.

- 4) La composizione e la realizzazione di colonne sonore mi ha dato l'opportunità di lavorare con molti validi registi, da E. B. Clucher (Enzo Barboni) a Luciano Salce, Umberto Lenzi, Paolo Nuzzi, Bruno Corbucci e molti altri, per un numero di quasi 90 tra film e lavori televisivi.
- 5) Un artista non pensa mai di scrivere della musica che faccia da riempitivo all'immagine, e comunque non è affatto restrittivo comporre seguendo solo la propria ispirazione, senza altre sollecitazioni. Le dirò, forse, che è lo stato ideale per scrivere musica. L'unico vero disagio nel nostro lavoro è rendersi conto di scrivere della brutta musica.
- 6) Naturalmente il cinema, perché offre un orizzonte più ampio. Inoltre c'è il rapporto con il regista, la suggestione delle immagini e il fascino della storia. E se la musica contribuisce al successo del film ci si sente molto gratificati.
- 7) Fondamentalmente cambia poco, specie tra il film e lo sceneggiato televisivo. Per uno spot pubblicitario conta molto la capacità di sintesi musicale.
- 8) Entrare in sintonia con il regista e con la sceneggiatura, fare della musica il tessuto connettivo che lega i personaggi e la storia, rendendone indispensabile la presenza. Questo, ovviamente, richiede duro lavoro e grande passione che, purtroppo, per esigenze di produzione, non vengono mai compensati con il molto poco tempo a disposizione. Si dice sempre che la colonna musicale dovrà essere pronta "ieri".
- 9) Poiché penso di essere fortunato l'unica risposta possibile è sempre.

Qui di seguito una breve lista di alcuni compositori che incidono per la music library di Rai Trade

F. Micalizzi, A. Talocci, M. Lusini, D. Cestana, T. Rinesi, D. Bacalov, P. Montanari, A. Facchini, S. Principini, R. Anselmi, A. Esseno, F. Bonetti Amendola, F. Arezzini, D. Nerattini, S. Brugnolini, L. G. Ceccarelli, R. De Luca, M. Della Valentina, N. Tancredi, R. Di Bella, F.M. Cantini, D. Farace, A. Bochicchio, F. De Luca e A. Forti, M. Longoni, K. Fraser, M. Scocchera, F. Bocchino, F. Gazzarra, A. Tardio, C. Tortora, P. De Asmundis, F. Laterza, F. Consaga, S. Torossi, L. Proietti, P. Innarella, C. Perri, O. Fratini, M. Pace, E. Brenda, P. Carlomè.



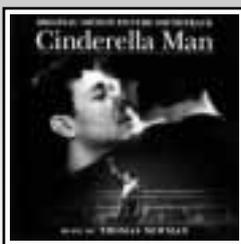
Decca-Universal
988 1413 DH

15 brani
Durata: 61'08"



John Williams
War of the Worlds
(La Guerra dei mondi - 2005)

All'inizio è il "Prologue", in cui la voce narrante di Morgan Freeman introduce la storia del film - l'invasione della Terra da parte degli alieni - con le stesse parole del romanzo di fantascienza di H.G. Wells (1898) a cui si è ispirato liberamente Spielberg. Il resto è la musica del solito John Williams, compositore pluripremiato e richiestissimo dalle grandi produzioni americane, autore di *Star Wars*, la spettacolare e neo-mistica trilogia hollywoodiana. Tuttavia, col passare dei minuti, abituato l'orecchio al suono di Williams, le quotazioni della sua colonna sonora salgono non di poco, in un contesto di sinfonica suspense. Se *La Guerra dei mondi* è stato definito un piccolo film, con il suo score monumentale Williams ha dato invece prova di altissima professionalità e di straordinaria cifra stilistica, e in entrambi i casi con esiti interessanti. Non si pone nemmeno la questione del rapporto fra professionalità e genialità del prolifico compositore newyorkese e bisogna ammettere che dopo aver sonorizzato i più bei film di fantascienza degli ultimi decenni, egli non ha mai ceduto alla tentazione della routine. Al contrario, la partitura orchestrale scritta per *La Guerra dei Mondi* rivela invece un ribollire magmatico di idee sempre nuove e originali, così come lo slancio sferzante degli accenti più drammatici, i ritmi incalzanti, gli spunti evocativi e vigorosi che raccontano all'ascoltatore scene di azione, angoscia e smarrimento, ma anche di ripiegamenti intimistici con ombreggiature dal colore malinconico. Alla fine del disco è l'"Epilogue", ma questa volta la voce narrante di Morgan Freeman annuncia la vittoria contro gli invasori. All'apparenza un lavoro spigoloso che rivela però un alto magistero di scrittura. **MT**



Decca-Universal
988 1410 DH

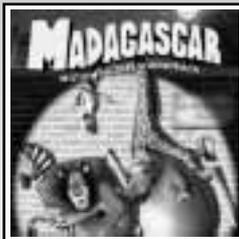
25 brani
(5 canzoni e 20 di commento)
Durata: 47'01"



Thomas Newman
Cinderella Man (id - 2005)

Pur realizzato con la bravura di sempre dal premio Oscar Ron Howard e interpretato da Russel Crowe e Renée Zellweger, finora *Cinderella Man* ha deluso le aspettative del box office americano nonostante fosse dato per vincente dalla stessa casa cinematografica ancora prima dell'uscita sugli schermi. Forse, il pubblico americano non ha apprezzato l'ennesima storia del pugile, vero o improbabile, che sale sul ring per necessità o per riscatto sociale. La storia, infatti, è ispirata al pugile Jim Braddock che, per sfamare la famiglia, passa alla gloria dopo aver battuto in un combattimento epico il detentore del titolo mondiale. Tornando al flop americano, va però detto che il successo di un film non sempre viene decretato alla sua uscita e che una o più nomination all'Oscar possono invertire il trend negativo e incidere favorevolmente sul suo destino e dunque sugli incassi ai botteghini. Lo sapremo presto dall'accoglienza che la platea euro-

pea riserverà al film. Diversamente, si può invece disquisire sulla bella colonna sonora firmata da Thomas Newman, abile manipolatore di suoni, che resta il protagonista indiscusso di questa produzione cinematografica. Il suo stile inconfondibile - alcuni movimenti centrali hanno tratti in comune con *Oscar e Lucinda*, Vi presento *Joe Black* - mette ancora una volta in luce le multiformi sfaccettature di una scrittura musicale in cui convivono momenti di grande pace e lirica con altri di incalzante ritmo e passione. Come sempre, la musica del giovane autore incorpora elementi orchestrali e suoni sintetici, con l'immane grand piano che si presta a preziose delibazioni timbriche. Un eccellente palcoscenico sonoro, incantevole da ascoltare e ricco di meravigliosi momenti musicali. **MT**



Dreamworks
Anim. / Geffen
0602498819753

12 brani
(8 di commento
+ 4 canzoni)
Durata: 31'34"



Hans Zimmer / AA, VV.
Madagascar (id - 2005)

Un turbinio di folgoranti gag, citazioni cinefile a go-go (strepitose quelle da *Il pianeta delle scimmie* e *Cast Away*), doppiaggio italiano scoppiettante, nonché una soundtrack azzeccatissima a commento delle animazioni digitali sempre più all'avanguardia del film. Se *Madagascar* non ha nulla da invidiare all'altro capolavoro della Dreamworks, *Shrek*, la scelta di pubblicare una colonna sonora ricca di celebri canzoni pop del passato ("Stayin' Alive" dei Bee Gees, "Boogie Wonderland" degli Earth, Wind & Fire e "What a Wonderful World" di Louis Armstrong), score sempreverdi (*Nata libera* di John Barry e *Momenti di gloria* di Vangelis), con l'intrusione di un brano dance scatenatissimo (vera scena cult della pellicola), "I Like to Move It", più 5 pezzi originali, anch'essi colmi di citazioni, composti per l'occasione da Zimmer e il suo team di fidati collaboratori (Pereira, Dooley e Levine) rende l'ascolto su CD disomogeneo rispetto al suo notevole apporto al film. Chicca: il pluripremiato tema di Morton Stevens per il telefilm degli anni '60 *Hawaii squadra cinque zero* che commenta l'arrivo della zebra Marty in groppa ai delfini. **MP**



Varèse Sarabande
VSD-6651

14 brani
Durata: 45'06"



James Newton Howard
The Interpreter (id - 2005)

Ecco un esempio del James Newton Howard "distinto gentiluomo", che si accosta col più freddo professionismo al classicismo registico di Pollack. Un commento d'ufficio, asciutto e conciso - nonostante l'evanescente dominante ambient - nella sua precisa volontà di accompagnare con eleganza di maniera le immagini. L'Howard specialista su commissione che ci si immagina distante, rilassato a comporre di fronte al portatile anziché chino sulla partitura, matita e cronometro alla mano, assorto a elevare musicalmente un *The Village* o un *Signs* - ma anche un più movimentato *The Fugitive* (che qui comunque riaffiora nei rampanti assalti ritmici).

Musicista troppo valente per buttarsi completa-

mente via, come dimostrano i contati scampoli melodici per piano e chitarra ("The Phonecall") - passaggi che lo salvaguardano dall'anonimato integrale - Howard è stato però anche uno specialista *action* di prima firma, forte di uno stile che in questo frangente spiace vedere troppo spesso subordinato alla attraente lezione di John Powell. Quella che in fondo sta rapidamente assurgendo a standard del genere, che il trend di confezione del prodotto spionistico hollywoodiano post-moderno reclama e che ha ormai soppiantato l'eleganza jazzistica dei vari Grusin, Schifrin e Barry con la levigatezza del synth-design. In questo caso, malauguratamente. **GT**



Decca Records
988 0778

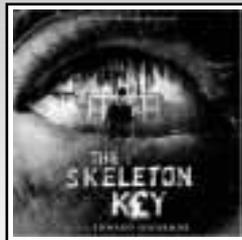
12 brani
Durata: 63'11"



H. Zimmer, H. Lohner, M. Tillman
The Ring / The Ring 2 (id - 2002/05)

Spuntata improvvisamente sulla fitta agenda di Hans Zimmer nel 2002, la colonna sonora dell'efficace remake hollywoodiano di *Ringu* avrebbe dovuto segnare una momentanea sospensione della promettente collaborazione tra Alan Silvestri e il regista Gore Verbinski, ai tempi già generosa di due score come quelli per *Mouse Hunt* e *The Mexican*. Invece questa imprevista digressione zimmeriana nell'horror non ha solo inaspettatamente prodotto uno dei lavori più curiosi dell'autore tedesco, ma gli ha pure favorito l'appalto musicale sul successivo blockbuster del regista, *Pirates of the Caribbean* - una volta saltata l'opzione di Silvestri causa "incomprensioni" artistico-produttive - nonché la firma ai commenti dei prossimi due sequel. E, naturalmente, la partecipazione di diritto al secondo capitolo della saga nipponica.

Buona parte dell'apprezzamento riscosso dallo score è indubbiamente da riferirsi al massiccio intervento del violoncellista Martin Tillmann, accreditato co-autore con Zimmer e Henning Lohner per entrambe le pellicole. Le violente arcate di Tillmann, così come la complessiva scrittura per archi, fanno la differenza all'interno di due commenti che per il resto poggiano con scolastica funzionalità su soluzioni di genere collaudate, pur guadagnando in definizione narrativa rispetto all'abituale approccio zimmeriano. Il tentativo di recuperare la mancata pubblicazione discografica del primo capitolo (tempestivamente colmata da un apprezzato bootleg) accoppiando le due colonne sonore in un unico album è lodevole ma allo stesso tempo rischiosa e diminutiva, visto il discutibile principio di compilazione miscelante estratti dei due film in uniche, lunghe suite spesso insostenibili. **GT**



Varèse Sarabande
302 066 670 2

16 brani
(8 di commento
+ 8 canzoni)
Durata: 52'49"



Edward Shearmur - AA, VV.
The Skeleton Key
(*Skeleton Key* - 2005)

Costruire la paura nei nostri giorni di inaridimento tecnologico è un'impresa difficile. Il film di Softley se la cava bene, fa leva sulla superstizione e sugli incubi ultraterreni che nemmeno le sicurezze informatiche possono cancellare. Ambientata in una



New Orleans che la tecnologia non ha potuto salvare dall'isterismo della natura, la storia si intride di una sinuosa, articolata e seducente partitura di Edward Shearmur, incline a un eclettismo quanto mai appropriato al racconto. Blues, new age, percussioni isteriche, un'orchestra raggelata, pronta a nevrastroniche implosioni dissonanti o ad uno sferagliare percussivo che prende alla gola ("Conjure Room"). Il CD Varèse si implementa di molti brani di *source*, alcuni d'annata ("Come On In My Kitchen") o in presa *live* ("Do Watcha Wanna"). L'alternanza dei brani jazz con le evocazioni infernali affidate alle architetture sinfo-elettroniche di Shearmur spezza la continuità d'ascolto, ma infonde originalità e ricchezza di contenuti al disco. Il cinema horror, quando sfugge ai luoghi comuni, riesce ancora ad ispirare interessanti approcci musicali. Da ascoltare a lume di candela... hoodoo. GB



Varèse Sarabande
VSD-6687

14 canzoni
Durata: 45'31"



**John Ottman
Fantastic Four**

(*I Fantastici Quattro* - 2005)

John Ottman sembra aver raccolto da Danny Elfman l'eredità di compositore deputato al commento musicale dei cosiddetti *comic-book movies*. Dopo *X-Men 2* (e prima di *Superman Returns*), ecco che troviamo Ottman alle prese con le gesta dei celebri personaggi creati da Stan Lee e Jack Kirby. Come ci si può aspettare da questo genere di produzioni, siamo di fronte ad una partitura orchestrale di stampo assolutamente classico: il tema principale ("Main Titles") è un martellante e drammatico inciso di note ribattute dagli ottoni, in perfetto stile "supereroistico". Il compositore non va certo per il sottile, impegnandosi in una scrittura di accordi solenni ("Cosmic Storm"), orchestrazioni pompose ("Superheroes") - firmate dal fido Damon Inrabortolo, che cura anche la direzione - e magniloquenza sonora senza mezze misure ("Battling Doom"). Non manca infine la presenza del coro, che però spesso è usato semplicemente all'unisono con la linea melodica orchestrale. Spicca qualche momento in cui si fa abbastanza evidente l'influenza del Goldsmith d'annata ("Changing"), ma in generale sembra manchi un certo senso della struttura all'intero *score*. Insomma, molto colore e molti "muscoli", ma infine poca anima e nessun guizzo particolarmente interessante: la partitura è pregevole e si ascolta con piacere, ma si dimentica e si archivia con imbarazzante facilità. E dunque, nulla di nuovo sotto il sole della sempre più omologata e poco sorprendente macchina hollywoodiana delle grandi produzioni. MC



Warner Music
9362-49365-2

12 canzoni
Durata: 50'05"



**AA.VV.
House of Wax**

(*La maschera di cera* - 2005)

Girato in Australia, *House of Wax* (remake di *La maschera di cera* del 1953) racconta la storia di sei ragazzi in viaggio che decidono di accamparsi per la

notte in una foresta (decisione che si rivelerà poco saggia). La pellicola, diretta da Jaime Serra, propone una colonna sonora hard rock & heavy metal che contribuisce notevolmente al climax horror. Anche se personalmente ne avrei fatto a meno, la compilation presenta delle vere chicche per gli amanti del genere: da "Sprifire" dei Prodigy (con l'attrice Juliette Lewis al microfono) a Marilyn Manson; dai My Chemical Romance ai Deftones, ecc. Piccola nota di colore: nel cast, composto da giovani attori, c'è anche la plurimiardaria Paris Hilton (ma non vi preoccupate, nel film farà la fine che merita), che proprio con questa pellicola tenta la conquista di Hollywood. JV



Superb Records
Superb720512

24 brani
Durata: 61'52"



**Alexandre Desplat
Hostage (id. - 2005)**

Lo *score* del tipico film d'azione "corri-e-spara" da qualche anno sembra aver poco di nuovo da offrire, imbevuto com'è di stereotipi, di ripetizioni, di percussioni elettroniche. Per fortuna dal cinema francese spira una ventata di novità anche per questo genere di prodotti. Il perfezionista Alexandre Desplat ha già dato prova di fronteggiare con ottimi risultati sequenze senza respiro (in patria ha musicato con foga ansiogena *Nido di vespe*). Scrive, orchestra, dirige le sue musiche, le esegue al pianoforte, programma i sintetizzatori, incide a Parigi le sofisticate parti per strumenti solisti e poi vola a Londra, sul podio della London Symphony, dove registra una fiamana di musica sinfonica corposa, irruente, senza lesinare sfumature timbriche e raffinatezze contrappuntistiche, e per ultimo cura il misaggio delle varie parti agli Abbey Road studios. Risultato finale, da brividi. Il *noir* con Bruce Willis si irrobustisce di un commento sonoro di quelli che si attendono per anni. Temi ammalianti che si inseguono in mezzo a un panorama inesauribile di prodezze orchestrali. Nell'ascolto del magnifico e generoso CD prodotto dalla Superb Records ci si perde e ci vorrebbe molto più spazio per dare conto delle continue sorprese. Desplat propone soluzioni non lontane dagli esempi migliori del genere (*Fury*, *Predator*, *Basic Instinct*), ma non si adagia in comodi riciclaggi, anzi. Le inevitabili piattaforme ritmiche si irrobustiscono di strumentazioni inusuali e di raffinati momenti lirici, la sua orchestra gioca a stupire, e ci riesce splendidamente. GB



Naïve France
NV 802111

12 brani
Durata: 52'51"



**AA.VV.
Clean (id- 2004)**

La colonna sonora di un film sulla vita di una rockstar e della sua compagna è certamente motivo di interesse perché appartiene a quella che viene definita "musica nella musica" o "musica parlante". Olivier Assayas, regista di talento francese che aveva già dato prova di interessarsi al mondo musicale, coinvolgendo per i suoi lavori precedenti artisti come John Cale e Sonic Youth, in *Clean* racconta una storia sporca sostenuta dalle sonorità mistiche di Brian Eno. E' lui il protagonista dello *score* del film. I momenti durissimi, di riflessione, di

dolore sono enfatizzati dalle note plumbee e allo stesso tempo aeree del compositore, presente d'altra parte nel CD con soli tre pezzi ("An Ending", 1983; "Taking Tiger Mountain", 1974; "Spider and I", 1977). Le atmosfere impalpabili, in attesa delle aperture esistenziali, sono alternate alle sonorità soft, chitarra e drumbeat, dei pezzi cantati dalla protagonista (Maggie Cheung, ex moglie del regista), alla ipnotica "Breakaway" di Tricky e alla coinvolgente "Dead Disco" dei Metrics, suonata in doppia versione *live on stage* all'interno del film, che rimane uno degli attimi da ricordare dell'intera soundtrack. *Clean* è una colonna sonora varia, solida, piacevole all'ascolto sia per gli appassionati che per i profani. Non è la solita furba compilation "Various Artists", ma l'anima di un film sofferto, sospeso fra luce e rabbia. MN



Atlantic
7567-83759-2

16 canzoni
Durata: 47'07"



**Harry Gregson-Williams/AA.VV.
Team America: World Police (id - 2005)**

Umore e musica non sempre vanno d'accordo; ne è prova evidente la soundtrack della brillante, seppur discutibile, pellicola made in Parker (*South Park*), che mette una squadra speciale di marionette a stelle e strisce alla difesa del mondo. Purtroppo il feroce cinismo e la verve anarcoide del regista si riflettono ben poco in una colonna sonora che ha sì il pregio di alternare diverse tipologie musicali ed è capace anche di strappare qualche risata, specie con pezzi *politically correct* come "Everyone Has AIDS" o "Mount, Rush, More", ma alla lunga finisce con l'annoiare. Curioso il plagio della celebre marcia jazz di *Guerre Stellari*, qui copiata volutamente in malo modo e proposta come "melodia Nord-Coreana". Dimenticabile. Ach



Warner Sunset
Records
ZGEN/71324

12 brani
Durata: 60'30"



**H. Zimmer e J. Newton Howard
Batman Begins (id. - 2005)**

Vespertilio. Una specie di pipistrello, un signifiante dal suono scuro, evocativo, che scivola nel gioco delle ultime vocali, che sprofonda nel buio cosciente del nostro inconscio, alle radici dell'io. La tensione è alta, lo schema atipico e gli attori in gioco complementari, ma trattenuti saldi alle dure superfici terrene, al vincolo del non osare, non rischiare, forse troppo. Peccato! E' forse la smithiana *mano invisibile* che ispira Zimmer a calcare i tasti delle inconfondibili e sgangherate fanfare? Ma il pipistrello è reale, umano, troppo umano, fortissimamente debole, spaventato. Sorge dal crepuscolo degli dei, soffre nei labirinti degli archi nei registri più estremi, vola con gli arpeggi dei sintetizzatori e sbatte le ali al ritmo delle percussioni. E ricorda e ama e ricorda, negli aligdi e composti fraseggi howardiani, complemento giusto nel giardino dell'istintiva, frizzante e, a quanto sembra, consapevole immaturità zimmeriana che dirompe battente, ossessiva, quasi tribale. Non c'è tema, non c'è lieto motivo. Solo un mare in burrasca, il mare sconosciuto dell'identità e alcune incursioni nella mediocrità, perdonabili, in fondo.

Perché forse siamo davanti alla rappresentazione di un gotico postmoderno, tecnologico e popolare che corre, ricorre e progredisce in tutta la colonna su una successione archetipica di due sole note. Quelle di una terza minore. E ragazzi, che bella quella terza minore. FC



Silva Screen
SILCD 1172

12 canzoni
Durata: 49'55"



AA.VV. Blade Trinity (id - 2005)

Rap, rap e ancora rap per l'ultimo, deludente film di Blade che chiude una trilogia decisamente incoostante sotto il profilo qualitativo. I soliti noti (The Rza, Overseer, Manchil) picchiano più duro del cacciatore di vampiri e permettono alla soundtrack di vivere di vita propria come buona compilation di genere. L'omogeneità sonora, persistente, trova comunque alcune felici interruzioni nella bella "Thirysl" degli Old Dirty Bastard aka Dirt MCGirt and Black Keith (un nome, una garanzia) e nella tambureggiante "This Blood" dei Black Lab. Sonorità oscure e decadenti che potrebbero resistere nel CD-player per un periodo di tempo decisamente maggiore di quanto non persista nella memoria dello spettatore il ricordo della pellicola... ACh



Normal Records
4011760418321

17 canzoni
Durata: 68'33"

AA.VV. La sposa turca (Gegen Die Wand, 2005)

Da annoverare fra i film migliori della scorsa stagione, *La sposa turca* racconta la storia di due vite disperate e autodistruttive, senza più riferimenti e radici, completamente allo sbando. Siamo nella Amburgo degli immigrati turchi: Cahit è un derelitto, ubriaco e drogato, sbandato e solitario, che ha già cercato di ammazzarsi diverse volte. Sibel è una giovane ragazza turca in cerca della sua libertà, che tenta di sottrarsi ad un destino di obbedienza e sacrifici. Si incontrano, si sposano per calcolo, si fanno del male per incoscienza, si innamorano perché è destino, si rovinano la vita e in fondo se la salvano attraverso i reciproci, tragici errori. Per accompagnare una vicenda di grande, a volte squallido realismo ma di altrettanta immensa poesia, è stata assemblata un'eccezionale soundtrack con brani di musica originale turca ("Sezen Askü", "Agir Roman", "Orientation"), e altri, bellissimi, alternati ai Depeche Mode di "I Feel You" e altri di punk rock, hip hop e reggae, più un surreale pezzo in puro stile Bacharach anni '60, per creare una base dura e vera che accompagna la vita senza illusioni dei due protagonisti. Splendida la versione di "Temple of Love" dei Sister of Mercy, "touched by the hands of Ofra Haza", perfetta per disegnare le due diverse, stravolte personalità dei protagonisti, mescolate ed unite nelle diverse culture. Per chiudere una perfetta raccolta, "Life's What You Make It", successo dei Talk Talk, all'epoca cantata da Mark Hollis con la disperata vulnerabilità che gli era propria. Qui la esegue il gruppo amburghese Zinoba con la cupa amarezza dell'ineluttabilità. Giuliana Molteni



Sony Music

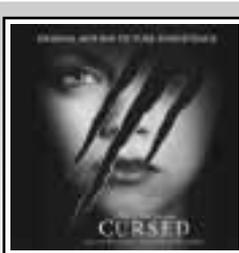
21 brani
(20 canzoni
+ 1 di commento)

Durata: 63'19"



Andrew Lloyd Webber The Phantom of the Opera (Il fantasma dell'opera - 2004)

Il fantasma dell'opera è uno dei musical più noti di Andrew Lloyd Webber che ne ha curato personalmente la trasposizione cinematografica, in modo particolare la colonna sonora, rimessa a nuovo per l'occasione. La regia del film è stata affidata a Joel Schumacher che però non convince e ci propone una rappresentazione che non è né teatrale né cinematografica. Un altro limite del film è la traduzione dei testi nelle lingue dei diversi paesi europei in cui è stato distribuito. E' vero che le ottime voci italiane di Luca Velletri (il fantasma), Renata Fusco (Christine) e Pietro Pignatelli (il visconte innamorato) regalano ulteriore spessore agli interpreti, peccato però per il fuori sinc che distrae e impedisce il totale coinvolgimento dello spettatore. Anche chi non ama particolarmente i musical rimarrà comunque rapito da questo CD, intenso e coinvolgente. Una partitura musicale che riesce a trasmettere tutte le emozioni che i protagonisti vivono e che trova la sua massima espressione in "Learn to be Lonely", canzone scritta da Lloyd Webber apposta per il film e interpretata da Minnie Driver sui titoli di coda. Un CD adatto a chi vuole sognare e commuoversi. JV



Silva Screen
SILCD 1186

16 brani
(12 canzoni
+ 4 di commento)

Durata: 70'52"



Marco Beltrami - AA.VV. Cursed (Cursed, il maleficio - 2005)

Dal più brutto film di Craven di sempre, una delle migliori soundtrack-compilations degli ultimi anni. Capita a volte che la musica riesca a salvare un film dal baratro: è questo il caso di *Cursed*, pessima pellicola di matrice lupo-mannaresca, persino risibile in certi punti, che si riscatta grazie a un mix di splendide ed eterogenee canzoni che spaziano dal rock al pop melodico, dal rap alla techno senza soluzione di continuità. Da segnare con il pennarello rosso "After All" dei Delirium, "Are You Ready" dei Three Days Grace e "Sick" dei Seven Wiser. Sostanzialmente inutili i brani strumentali di Marco Beltrami, troppo "classici" nel loro genere e di scarsa godibilità se separati dalle immagini che accompagnano. ACh



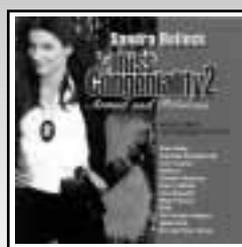
ECM 1923

17 brani
Durata: 34'58"



Andrey Dergatchev The Return (Il Ritorno, 2005)

Seguendo la consuetudine di *Nouvelle Vague* e *Histoire(s) du Cinema* di Godard, la Ecm corona un altro evento cinematografico con il film *The Return*, esordio del giovane regista russo Andrey Zvyagintsev, premiato nei maggiori Festival internazionali tra i quali quello di Venezia 2003. "Una delle principali idee del film è l'eterno ritorno del ciclo naturale della vita, nel quale le cose si ripresentano al punto di partenza" spiega il regista che per la sua opera non nasconde di essersi ispirato ad Antonioni, Bergman, Kurosawa e soprattutto a Tarkowsky. La colonna sonora, affidata al giovane compositore Andrey Dergatchev, combina e oppone suoni elettronici a estratti di matrice folklorica, suoni d'ambiente e dialoghi a scrittura per voci e per pianoforte decisamente evocativi. MT



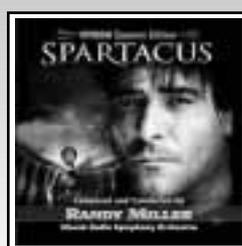
Warner Home
Video
Z19CD/69721

12 canzoni
Durata: 46'08"



AA.VV. Miss Congeniality 2: Armed and Fabulous (Miss F.B.I.: infiltrata speciale - 2005)

Miss Congeniality 2 vede Sandra Bullock vestire di nuovo i panni dell'agente dell'FBI Gracie Hart, nell'inutile seguito del ben più fortunato *Miss Detective*. Un film mediocre che si conclude con la più banale delle battute: "Perché non importa che le persone amano quelle persone che amano se stesse, ciò che più conta è sempre l'amore per la spontaneità e... la pace nel mondo". No comment! Da salvare invece la colonna sonora che propone hit del presente (con le giovani promesse del pop Pink e Natasha Bedingfield, sempre più grintose e trasgressive) e del passato, a partire da Paul Anka (lo stesso di *Diana, You Are My Destiny*), Patti LaBelle (una delle più virtuose cantanti soul degli anni '70) e Tina Turner con il suo successo (datato 1971): "Proud Mary". Il CD, che si chiude con la mitica *Cabaret* di Liza Minelli, è tutto sommato piacevole, se non fosse per il rimando alle immagini del film di John Pasquin. JV



Intrada ISE 1004

14 brani
Durata: 63'00"



Randy Miller Spartacus (inedito, 2004)

Orchestratore e musicista per film indipendenti o televisivi, Randy Miller non ha ancora trovato un posto di rilievo in Hollywood. In questa notevole partitura per la miniserie *Spartacus* esprime un *sound* particolarmente gradito ai produttori contemporanei. Melodie semplici e pomperistiche, velature elettroniche, canti etnici e anacronistiche percussioni a martello. Insomma, siamo nel giardino di Hans Zimmer, il modello più evidente (visto il soggetto dello sceneggiato) è proprio *Il Gladiatore*. Fin qui, poco da esultare. Mentre i brani si susseguono, tuttavia, si ha l'impressione che Miller abbia utilizzato quelle sonorità fin troppo scontate come copertina promozionale al suo lavoro, che in altre parti rivela invece un'inattesa raffinatezza strutturale. Soprattutto nei lunghi episodi battaglieri ("Maximus Battle" è l'esempio più clamoroso) gli sviluppi narrativi meno banali e la poderosa struttura sinfonica (decisamente poco



televisiva) suscitano divertito stupore. Un duplice linguaggio, dunque, che speriamo serva a promuovere le doti e l'inventiva di questo autore. Edizione limitata a 1.000 copie, una delizia per chi ama le atmosfere grandiose e reboanti. **GB**

Tvt Soundtrax



15 brani
Durata: 50'28"



AA.VV.
Open Water (id- 2004)

Alla sua seconda prova dietro la macchina da presa, girato come un film dogma, senza un budget da kolossal ma con le idee chiare sui contenuti, Chris Kentis ha confezionato un cult movie sorprendente in cui l'atmosfera di angoscia pervade ogni fotogramma, dove effetti speciali e rumori sono usati come arma per scuotere il pubblico. Per una trama filmica ambientata nel Pacifico (una giovane coppia abbandonata alla deriva dopo un'immersione) il regista non poteva che orientare la scelta sonora su alcuni bellissimi canti tradizionali fijiani, indonesiani e caraibici, che dapprima guidano l'ascoltatore in un mondo istintivo e ricco di suggestioni e poi l'intrappolano lentamente con effetti e ritmi drammatici, generando una sorta di claustrofobia che, non a caso, è la chiave di volta per la comprensione del film. **MT**

Cinefonia
CFR 010



25 brani
Durata: 74'14"



Philippe Rombi
Il costo della vita
(*Le cout de la vie*, 2003)
Une employée modèle
(inedito, 2003)
Joe Pollox et les mauvais esprits (inedito, 2003)

Philippe Rombi è uno di quei giovani compositori d'oltralpe da tenere d'occhio, perché sa cosa vuol dire fare musica da film, creare melodie originali coinvolgenti, dirigere l'orchestra con grinta, orchestrare con cura; insomma un autore, nonché egregio pianista, dalle notevoli capacità compositive. Dopo tale premessa, non si può che lodare con entusiasmo questo disco edito da Cinefonia, dal fine *packaging* e con un libretto dettagliato e ricco d'informazioni, che compendia le colonne sonore di tre produzioni: la commedia *Il costo della vita*, il dramma esistenziale *Une employée modèle* e il telefilm comico-soprannaturale *Joe Pollox et les mauvais esprits* (questi ultimi due inediti in Italia). Già nelle musiche per il film *Amami se hai coraggio*, era parso evidente l'amore di Rombi per il melodismo delle partiture intimiste di Williams, Goldsmith, Grusin. Non solo i grandi compositori americani infondo ispirazione tematica all'autore francese, anche la scuola di Legrand, Delerue e Lai pervade le sue partiture. Tutto ciò si nota maggiormente nei 6 brani tratti da *Il costo della vita* e nei 13 brani da *Une employée modèle*. Energica la performance dell'Orchestre Symphonique Bel'Arte e delicato il tocco del piano suonato da Rombi stesso. Un acquisto consigliato! **MP**

Warner Music
7567-83766-5



12 canzoni
Durata: 44'03"



AA.VV.
After the Sunset (id- 2004)

After the Sunset è un film senza pretese che ripropone tutti i cliché dell'action-movie (spiagge caraibiche, belle donne, ecc.), con battute esilaranti come: "Dicono che il modo migliore per liberarsi dalla tentazione sia cedere alla tentazione". I protagonisti del film sono Pierce Brosnan e Salma Hayek (che qualcuno ha definito, a ragione, "troppo bassa per essere bella e troppo presuntuosa per essere brava"). La colonna sonora, all'insegna del rap e delle sonorità caraibiche, si affida alle hit del momento proponendo artisti emergenti come Sean Paul e Kevin Little, accanto a nomi consolidati come Dawn Penn e Junior Murvin. Da segnalare la mitica "Boombastic" (nell'edizione remix di Sting e Shaggy) e "Agor so Falta Voce" dell'artista brasiliana Maria Rita. Una score tutto sommato piacevole anche se non se ne sentiva il bisogno. **JV**

Colosseum
Animated
CAS 8504.2



35 brani
Durata: 56'20"



Dale Schacker
Saber Rider and The Star Sheriff - Soundtrack 2
(*Gli sceriffi delle stelle*, 2005)

Ancora? La serie animata *Saber Rider and The Star Sheriff* è una fucina continua di produzioni discografiche! Dopo aver recensito nel numero scorso il primo volume dell'opera di Dale Schacker, non possiamo che riconfermare il giudizio positivo dato all'accompagnamento musicale del cartoon anche per questo secondo CD che ha come unico difetto di essere quasi identico al primo, per sonorità e stile compositivo. Gradevoli, in particolare, risultano alcune riletture dei temi classici del compositore da parte di altri artisti, come "Jazz Version" di Kishimoto Masaki e "Saber Rider 2003" di Dustin Abmuteit. Chi ha il primo volume della raccolta può anche fare a meno di questo, ma l'animo collezionista che è in ogni melomane potrebbe avere il meglio... **Ch**

Warner Chappel
Music
5050467-7169-2-6



16 brani
(15 commento + 1 canzone)
Durata: 30'07"

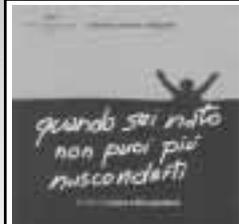


Federico Landini
Lista civica di provocazione (2005)

"Se nella vita le cose vanno bene non c'è un motivo, se vanno male non ci sono scuse" è questo lo slogan di *Lista civica di provocazione*, il film con il quale il regista Pasquale Falcone, tenta di rilanciare la commedia napoletana. La trama è semplice: tre

amici (Orazio, Oreste e Oronzo) e un sogno, per una pellicola carica di umorismo, così come la colonna sonora composta dal musicista romano Federico Landini. Le varie tracce sono tutte accomunate da un ritmo e da una melodia tipicamente mediterranea. A rendere ancora più gustoso lo score è la canzone "Demasiado Corazon" di Willy de Ville, cantata da Rodolfo Guerra y su Sincopa Latina. Un ottimo lavoro da godersi fino all'ultima nota. **JV**

Rca/Bmg
82876692282



10 brani
Durata: 50' 27"



AA.VV.
Quando sei nato non puoi più nasconderti (2005)

Tratto dall'omonimo romanzo di Maria Pace Ottieri, il nuovo score del film di Marco Tullio Giordana affronta stavolta il dramma dell'immigrazione. Da qui nasce la scelta di realizzare un suggestivo collage sonoro duttile ed elastico dove la commistione dei generi è riuscitissima, fatto di canzoni e brani di successo, dunque già conosciuti al grande pubblico, con lo scopo di imprimere capacità comunicativa, forza drammatica alle immagini. Giordana ha quindi provveduto a utilizzare canzoni di artisti quali Geoffrey Oryema, Leonard Cohen, Michael Nyman, Madreus, Eros Ramazzotti, Georges Delerue, Roy Henley, Antonis Remos, Chet Baker e, dulcis in fundo, il "Contrappunto XIV from L'Arte della Fuga" di J.S. Bach. Un disco di piacevolissimo ascolto. **MT**

Warner Chappell
Music Italiana
5050467-5544-2-9



14 brani
Durata: 22'49"



Banda Osiris
Tartarughe sul dorso (2005)

Tutte le rare volte che il folle quartetto della Banda Osiris si è preso una pausa dalle note performance ludico-didattico-cabarettistiche per dedicarsi al cinema, ha lasciato il segno e raccolto premi e consensi. Anche nel caso della pellicola di Stefano Pasetto interpretato dalla sempre più brava Barbora Bobulova viene azzeccato un sound originale ed una melodia accattivante, presentata nella sua completezza nella canzone "Prima che il vento" ben eseguita da Simona Bencini. Peccato che, per brevità e rarefazione degli altri brani, il disco sia poco più che un singolo del brano in questione e non offra molto all'ascolto separato dalle immagini. **PR**

Warner Chappell
Music Italiana
5050467-8562-2-6



16 brani
Durata: 33'38"



Andrea Morricone
Raul - Diritto di uccidere (2005)

Dopo anni di collaborazioni col celeberrimo genitore, il giovane Andrea Morricone sta tentando la stra-

da di una carriera personale e il dramma storico *Raul - Diritto di uccidere* di Andrea Bolognini (altro figlio d'arte, a capo di un notevole cast tecnico e artistico) è un'occasione d'oro, avendo a disposizione tutto lo staff musicale (orchestra, solisti e fonici) "di famiglia". Se da un lato il compositore centra le esigenze della pellicola e fornisce uno score tematicamente e strumentalmente solido, dall'altro mostra ancora un fin troppo evidente debito al cognome, tanto che (difetto o pregio?) pare spesso di sentire la firma del noto padre. Peccato poi che il breve disco soffra di un suono quasi sempre saturo che impasta pesantemente il comunque buon lavoro musicale. **PR**



Warner Chappel Music
5050467-7171-2-1

21 brani
Durata: 32'55"



Paolo Silvestri Tutti all'attacco (2005)

Tutti all'attacco è il film diretto da Lorenzo Vignolo, regista di numerosi videoclip, e interpretato da Massimo Ceccherini accanto a molti comici della banda di Zelig. Un film divertente sul mondo del calcio a metà strada tra *L'allenatore del pallone* e *Shaolin Soccer*. Vignolo affida la colonna sonora a Paolo Silvestri (ligure come lui) che ci propone dei ritmi travolgenti che sottolineano i momenti più divertenti di questa fantasiosa commedia. Una melodia coinvolgente e ironica che trova la sua massima espressione nell'appassionato "Misterioso Tango", proposto in ben tre versioni. **JV**



Rai Trade

21 brani
Durata: 41'06"



Paolo Fresu Te lo leggo negli occhi (2005)

Te lo leggo negli occhi è il film prodotto da Nanni Moretti e Angello Barbagallo per la Sacher Film e diretto da Valia Santella, qui al suo primo lungometraggio. Il titolo è "rubato" da una bella canzone di Sergio Endrigo ("Te lo leggo negli occhi, stai soffrendo per me...") rilanciata da Franco Battiato in *Fleurs* (1999) ed è la canzone che la protagonista del film (interpretata da Stefania Sandrelli), dedica alla figlia finora trascurata, in segno di riconciliazione. La colonna sonora è curata da uno dei migliori jazzisti italiani, Paolo Fresu che, con un sobrio accompagnamento musicale, riesce a riempire gli spazi lasciati vuoti da una sceneggiatura spesso vacillante. Un album intenso e raffinato che trova la sua massima espressione in "Corale Soniante" (proposta in quattro variazioni). **JV**



BMG
82876693082

10 brani
(7 commento + 3 canzoni)
Durata: 30'32"



Enzo Gragnaniello Vieni via con me (2005)

Vieni via con me è la brillante commedia d'esordio del regista Carlo Ventura che ci propone un ritratto insolito della famiglia italo-americana, priva in questo caso dei classici stereotipi del cinema americano. Lo score è affidato al musicista napoletano Enzo Gragnaniello che compone temi trascendenti e poetici dal sapore mediterraneo. Un commento musicale fantasioso e variegato, come nel caso di "Marialuna" proposta in ben quattro versioni (alla chitarra, cantata dallo stesso Gragnaniello, solo strumentale e al pianoforte). Ma la vera ciliegina sulla torta è "Come Away" cantata dal cantautore insieme al mitico Nunzio Gallo. Si consiglia l'ascolto sorseggiando un buon caffè... naturalmente napoletano. **JV**



EMI MUSIC
07243 873494 2 1

21 brani
(17 commento + 4 canzoni)
Durata: 40'00"



Fabio Barovero Provincia meccanica (2005)

Pessimismo e fastidio è il filo conduttore dello score firmato da Fabio Barovero per il film d'esordio di Stefano Mordini: *Provincia Meccanica*. Presentato all'ultimo Festival di Berlino, ci propone la tristezza e la desolazione della vita di una provincia non meglio identificata, attraverso la dignitosa interpretazione di Stefano Accorsi e Valentina Cervi. Alla fine però il film non convince perché la sceneggiatura (che perde continuamente il filo della narrazione) non vale la regia. Perfino la musica, pur toccando le corde giuste, si perde tra ritmo e sentimento. Le canzoni sono tutte state scritte e arrangiate da Barovero, tranne i brani "Beautiful Strength", "Arthur", "Take Care" dei Comaneci, e "Helicon 1" dei Mogway. **JV**



GDM 2052

19 brani
(18 di commento + 1 canzone)
Durata: 48'18"



Ennio Morricone Western Trio (2005)

L'eroica cavalcata verso la grande frontiera americana di questa raccolta morriconiana ha inizio con la pellicola del 1964 *Le pistole non discutono*, per poi proseguire tra polvere e spari di Colt con la commedia western del 1972 *La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?* e il suo sequel del 1973 *Ci risiamo, vero Provvidenza?*.

Tre film poco noti, tre soundtracks di buona fattura di Ennio Morricone (a dire il vero, le musiche per il sequel di *Provvidenza* sono firmate anche da Bruno Nicolai). Dai sei brani di *Le pistole non discutono* viene fuori tutta la furia orchestrale - con tema eroico accluso e canzone interpretata da Peter Tevis - del tocco morriconiano per i western di Leone.

Per le due pellicole western comiche con Tomas Milian (sei brani per il primo film e sette per il secondo) il Maestro romano mette in mostra un leitmotiv scanzonato, con tanto di campane stonate, coretto dissacrante e angelico al contempo, e un pizzico di bluegrass ("La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?", pt. 1 e 6), per poi tramutarlo, con l'apporto di Nicolai, in qualcosa di ancor più demenziale nel sequel ("Ci risiamo, vero Provvidenza?",

pt. 1, 3 e 5). Ariosi temi romantici in entrambe le OST, troppo belli per film del genere ("Bocca a bocca" e "La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza? # 5"). **MP**



GDM 2053

22 brani
(20 commento + 2 canzoni)
Durata: 34'57"

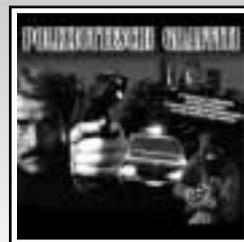


Nino Oliviero Ringo nel Nebraska (1966)

Il nome di Nino Oliviero (pseudonimo di Gaetano Oliviero) è noto ai fan della musica da film perché è stato il coautore, insieme al grande Riz Ortolani, della celebre canzone "More" tratta dal film *Mondo cane*.

Per questo spaghetti western non memorabile il compositore napoletano, scomparso nel 1980 a Roma, è andato di mestiere senza particolari guizzi di originalità, creando un tema deguelliano (reiterato più volte nelle 20 sequenze dell'album), che appare nella canzone dei titoli di testa e di coda, "Quando se muere el sol", interpretata da M. Brezzi.

La sensazione che si ricava ascoltando l'intero CD è quella di aver già udito in tanti film del medesimo genere le stesse musiche, il che lo rende abbastanza anonimo. **MP**



GDM 2054

19 brani
Durata: 58'19"



AA.VV. Poliziotteschi Graffiti (2005)

"Poliziotteschi" venivano chiamati, in senso dispregiativo, i film italiani che ricalcavano le orme dei polizieschi americani con i vari ispettori Callaghan, Parker, Brannigan e via elencando. Le gesta dei nostri eroi metropolitani (Nero, Merli, Merenda, Spencer, Milian, ecc.) venivano commentate musicalmente dal fior fiore dei nostri compositori, citando a piene mani - ma sempre in maniera originale - gli score di Schifrin per i film con il granitico Dirty-Eastwood-Harry, che hanno creato un genere musicale a sé stante. Alla guida di note che, urlando giustizia e vendetta, sfrecciano per le città inseguendo malviventi di ogni genere, ci sono i fratelli De Angelis, Bacalov, i Goblin, Trovajoli, Micalizzi, Cipriani, Bixio-Frizzi-Tempera, Campanino e Mariano. Una compilation al cardiopalma con quattro brani inediti. **MP**



GDM 2055

18 brani
Durata: 59'13"



AA.VV. CineJazz (2005)

Il Jazz, il grande Jazz! Caldo, robusto, avvolgente, suadente, intrigante, onirico, cattivo! Gli



aggettivi sarebbero infiniti, ed è forse per questa sua poliedrica ed eclettica malleabilità sonora che quasi tutti i musicisti del mondo lo hanno prima o poi sfiorato o abbracciato. Non da meno sono stati gli autori di musica applicata che lo hanno fatto proprio in parecchie occasioni per commentare commedie, gialli, drammi, film d'azione e persino horror e western.

Questa raccolta della GDM annovera i migliori compositori italiani che hanno saputo dare un notevole contributo all'universo musicale del Jazz nel Cinema: Trovajoli, Bacalov, Piccioni, Umiliani, Piovani, Savina, Gaslini, Alessandrini, Pisano, De Sica, Nicolai, Dell'Orso, Buongusto, con la presenza di uno straniero d'eccezione, Legrand. Su tutti, l'inarrivabile Gato Barbieri di *Ultimo tango a Parigi*. Ben cinque i brani inediti! **MP**



Beat Records
Company
CDX 1001

CD 1: 20 brani
Durata: 56'33"

CD 2: 3 brani
Durata: 21'42"



AA.VV.

Cincocktail (2004)

Avete voglia di gustarvi, comodamente seduti sul divano di casa vostra in compagnia di cari amici, un ottimo cocktail a base di easy listening, beat, jazz, bossanova, funky e lounge anni '60 & '70? Allora non potete perdervi questa raccolta traboccante di motivetti frizzanti, solari e null'affatto intaccati dal passare del tempo! Dodici compositori tra i più famosi della nostra Golden Age, e tuttora in fremente attività (tranne nel caso del compianto Piero Piccioni), che hanno creato temi freschi, gioiosi, dai vocalizzi spensierati, tipici di quegli anni, per film quali *Papaya dei Carabi* (Cipriani), *Si può fare molto con 7 donne* (De Gemini), *La gatta in calore* (Plenizio), *Il mostro* (Morricone), *Marcia trionfale* (Piovani), *Una sull'altra* (Ortolani), e ancora De Masi, Pregadio, Alessandrini e Umiliani. Il secondo CD, in realtà un disco bonus, contiene i remix in stile "house" di tre temi da *Il medico...la studentessa* di Pregadio. Ben fatto il libretto interno, ricco di foto, commenti e interviste ai compositori. **MP**



GDM 2057

14 brani
Durata: 40'45"



Ennio Morricone

Sacco e Vanzetti (2004)

La stilizzata copertina, ripresa dalla locandina originale di Symeonis racchiude un'altra perla preziosa della discografia morriconiana recuperata con cura dalla GDM e da Claudio Fuiano. Ci viene così restituito, nella versione ad oggi più completa e acusticamente nitida, il doloroso commento musicale per la pellicola diretta nel 1971 da Giuliano Montaldo e magistralmente interpretata da Gian Maria Volontè e Riccardo Cucciolla nel ruolo dei due anarchici ingiustamente condannati a morte. L'ispirazione di Morricone si appoggia magistralmente alla forza interpretativa di Joan Baez in quel monumento che è "La ballata di Sacco e Vanzetti", alternata ai lirismi delle "Speranze di libertà" fino al giustamente noto ritornello di "Here's to You", assurda poi ad inno generazionale. Un capolavoro! **PR**



Varèse Sarabande
VSD-6654

10 brani
Durata: 31'37"



Jerry Goldsmith

Hour of the Gun (L'ora delle pistole - Vendetta all'O.K. Corral - 1967)

La Varèse Sarabande ristampa questo interessante titolo goldsmithiano (precedentemente edito da Intrada) per il film di John Sturges che racconta l'ennesima versione del celeberrimo duello western entrato ormai nella leggenda. Il compositore fu all'epoca uno dei cantori prediletti di questo genere cinematografico e la sua penna rispose sempre con partiture prodighe di invenzioni musicali e incredibile personalità (cfr. *Bandolero!*, *Solo sotto le stelle*, *Rio Conchos*) e la presente *Hour of the Gun* non è da meno. Goldsmith rifugge sapientemente da colori e stilemi di coplandiana memoria: il commento è infatti laconico e introspettivo, dominato da un unico tema principale ("Main Title") crepuscolare e drammatico, spesso cadenzato su un ritmo da marcia funebre ("Ballot Box"), e da soluzioni timbriche e armoniche tutt'altro che scontate ("Doc's Message"). Le parentesi western più classiche ("Ambush", "Painted Desert") sono invece caratterizzate da una scrittura sublime e da una perizia orchestrale di cui Goldsmith è sempre stato principe. E' presente inoltre in alcune pagine ("Whose Cattle", "The Search") un colore messicano che sembra anticipare di quasi vent'anni le escursioni latine di *Sotto tiro*. Un ascolto di grande interesse, che testimonia una volta di più l'arte di questo mai troppo lodato autore. **MC**



Film Score
Monthly
FSM Vol. 8 No. 6

22 brani
Durata: 79'55"



J. Williams, J. Goldsmith, L. Schifrin Jericho/The Ghostbreaker (Codice Jericho - 1966 / Serie inedita - 1965)

Sono pochi i CD che vantano un contenuto tanto vario e importante: composizioni inedite di due tra i più leggendari compositori della *film music*, John Williams e Jerry Goldsmith, e non solo. Questa volta gli archeologi di FSM sottraggono ai polverosi archivi delle *major* hollywoodiane una raccolta di *suites* sinfoniche composte per due serie TV di quasi 40 anni fa, rare a vedersi in USA, del tutto inedita quella curata da Williams, vista di sfuggita quella di Goldsmith in Italia. *Codice Jericho* segue le peripezie di tre militari alleati in azione nell'Europa nazista. Nel *pilot* un'intera orchestra sinfonica deve essere portata in salvo fuori dalla Francia occupata. Lalo Schifrin, alla guida di 48 musicisti (quasi un record, per un prodotto televisivo) sfodera pulsazioni ritmiche che precorrono le ansie di *Mission: Impossible*. Ma i produttori non gradiscono i suoi temi, e così il motivo conduttore della serie viene affidato al vulcanico Goldsmith. L'inusuale tempo di 3/4 adottato dal compositore è anche l'ossatura delle musiche di uno degli episodi successivi, imbevuto di elaborate strutture dinamiche, caratteristiche dei lavori televisivi dell'autore. Il disco propone anche *suites* musicate da Gerald Fried, Morton Stevens e Richard Shores. Nella seconda parte, 25 minuti di un Williams glaciale e (se si eccettua il tema introduttivo) poco melodico, con echi ultraterreni percorsi come brividi dalle timbriche di clavicembalo, organo, vibraphone e

voce solista, il tutto per raccontare di fantasmi, percezioni "e.s.p." e omicidi, in una serie che non è mai andata oltre il *pilot*. Il marchio del genio si intuisce già e questo reperto si ascolta con l'entusiasmo con cui si assapora una rarità. **GB**



Film Score
Monthly
FSM Vol. 8 No. 4

CD1: 13 brani
Durata: 46'36"

CD2: 19 brani
Durata: 51'04"



Ron Goodwin

633 Squadron / Submarine X-1

(Squadriglia 633 / Sfida negli abissi - 1964/1969)

Gli amici di FSM pubblicano un doppio CD che contiene due classiche partiture belle firmate da Ron Goodwin. *Squadriglia 633*, presentato nel primo disco, s'inserisce nel filone sinfonico/militaristico tipico di questo genere di film; a farla da padrone è un robusto ed avvincente tema principale ("Main Title-633 Squadron"), affidato ad ottoni squillanti ed archi in gran spolvero. Le sequenze sono dominate soprattutto da efficaci ed entusiasmanti momenti d'azione ("The Attack Begins", "Murder Mission"), dove si fa viva una pulsante scrittura per ottoni e percussioni, ma c'è anche spazio per oasi liriche che alternano melodie ariose ("Love Theme") e parentesi impressionistiche ("Memories of Norway", "Peace and War"). *Sfida negli abissi* è quasi un "seguito" della precedente partitura: le risorse sono sempre quelle della grande orchestra e del lessico sinfonico; il tema principale ("Main Title") è un inno fiero e altisonante per ottoni, colorato da disegni "nautici" di archi e legni. Tuttavia, la partitura è caratterizzata maggiormente da tessiture impressionistiche "subacquee" per arpe e archi, nonché da momenti di pura suspense, dove si apprezza soprattutto l'abilità compositiva di Goodwin. Grande cura e dedizione, come sempre da FSM, nel packaging e nelle note di copertina. **MC**



Film Score
Monthly
FSM Vol. 8 No. 8

13 brani
Durata: 42'30"



John Barry

King Kong (id. - 1976)

A distanza di anni ci si accorge che la colonna sonora scritta da John Barry è probabilmente l'unica componente del remake di *King Kong*, prodotto nel '76 da De Laurentiis e diretto da John Guillermin, a infondere vitalità e passione in una pellicola altrimenti smarrita dietro al meccanicismo dei costosi (e sopravvalutati) effetti speciali e alla necessità di recuperare la folle quantità di danaro spesa nella realizzazione. Con il suo inimitabile stile, imbevuto di compostezza e autocontrollo tipicamente britannici, Barry poteva sembrare l'autore meno adatto ad un commento epico, avventuroso ed esotico come quello richiesto dall'ambizioso progetto della Paramount. E invece la scelta di enfatizzare gli inefabili contenuti erotici del racconto, con un accostamento seducente e passionale, con il lirismo malinconico e fatalista che affiora nelle numerose idee melodiche, soprattutto nel trasognato, ingenuo e bellissimo tema di Dwan ("Maybe My Luck Is Changed"), risultano una scelta vincente e molto appropriata, che spande un'aura mistica e onirica sulle immagini del film. Dal cupo esordio di "The



Opening" all'abile fusione di canti tribali e drammatiche perorazioni orchestrali in "The Sacrifice", dal suadente romanticismo di "Arthusa" (la pagina più ispirata dell'opera) al cupo sipario funebre intonato dagli ottoni nell'ossessivo "Climb to Skull Island", mentre il gigante scala le Torri Gemelle di New York, il viaggio interiore di Barry emoziona e coinvolge e si riascolta con affetto in questa accurata ristampa digitale, che purtroppo, per questioni di diritti, non può ampliare il programma essenziale, ma non generoso, dell'LP originale. GB



Varèse
Sarabande Club
VCL 0505 1037

18 brani
Durata: 33'58"



Basil Poledouris Making the Grade

(Al college tutto può accadere - 1984)

Questo è il CD che ogni appassionato dovrebbe possedere. 1.000 sole copie sparse per il mondo, già rinserrate nel *sancta sanctorum* dei più sfegatati, un frammento di quella storia artistica che si ama e si ripensa col groppo in gola. Cosa lo rende prezioso per il cultore non è solo la breve e deliziosa composizione per piccola orchestra di un compositore innamorato della vita e del mare, che infonde una spiritualità tangibile nei suoi temi solari, semplici, cullanti. Di sicuro non è l'associazione con l'incolore commediola prodotta dalla defunta Cannon a metà degli anni '80. Il segreto di questo disco lo si scopre leggendo le magnifiche parole del *producer* Richard Kraft, che nel libretto racconta la storia avventurosa della produzione della partitura, scritta in soli 10 giorni, su una tastiera di piano inondata dalla cenere della sigaretta del suo autore, incisa a Roma sotto la direzione di Francesco De Masi, in gran parte scartata nel montaggio finale della pellicola... Aneddoti divertenti, con personaggi eccezionali. Ma soprattutto l'amore e la memoria per tanti amati protagonisti di quegli anni, Bernstein e Goldsmith in testa, divenuti memoria... E un istante di affetto per il fratello David, un collezionista di *film music* come tanti di noi, prematuramente scomparso, le cui ceneri sono state affidate al vento dell'oceano dalla barca di Poledouris, mentre risuonavano le note di *Il fantasma e la signora Muir* di Herrmann... Passione per la musica scritta per il cinema. Anche per quella più piccola e artigianale. GB



Cinéfonia
Records
CFH 001

18 brani
Durata: 56'10"

Non valutabile

Basil Poledouris Testament (id - 1983)

La tanto agognata partitura di James Horner per questo dimenticato film di Lynne Littman viene pubblicata da Cinéfonia in questa discutibile edizione. Qui Horner è nel suo "mode" commovente, tutto teso al melodismo sfrenato e ai temi ariosi e cantabili, sebbene l'orchestrazione si concentri su un ensemble cameristico di archi, corno, clarinetto, flauto, celesta e arpa, talora accompagnati da un etereo e sognante coro femminile. La tipologia del film costringe Horner ad un commento in sordina, ma spesso ripetitivo e poco vario: il tema principale è una creazione melodica sincera, ma forse abusata sin troppo nel corso della partitura. Dicevamo di una discutibile edizione: questa colonna sonora è stata infatti reperibile per anni solamente in bootleg clandestini, ma questo CD di Cinéfonia ("approvato" dal compositore e dalla Paramount Pictures, stando a quel che militano i credits nel libretto) non è altro che una replica esatta di quelle pubblicazioni pirata, compresa la scadente qualità del suono. I collezionisti non si facciano infatti trarre in inganno: questa pubblicazione è pirata e non ufficiale quanto le precedenti. Ci sembra doveroso segnalarlo, innanzitutto per rispetto di tutte quelle etichette (FSM, Intrada, Varèse) che invece svolgono correttamente e con dedizione il loro mestiere, realizzando sempre ottimi prodotti e che soprattutto non speculano clandestinamente sulla pelle e sul portafoglio degli ascoltatori e degli appassionati. E allora, *parbleu*, Cinéfonia... MC



Silva Screen
SILCD 1170

14 - 15 - 13 - 14
brani

Durate:
76'16" - 73'24"
74'03" - 68'31"



AA.VV.

Epics: The History of the World According to Hollywood (4CD Box)

La Silva Screen è un'etichetta encomiabile, molto dedicata al proprio lavoro e responsabile in passato di edizioni discografiche imprescindibili di alcune importantissime colonne sonore (un esempio su tutti: l'integrale di *Legend* di Goldsmith). Ma, come tutte le case discografiche, deve fare i conti con la realtà di un mercato sempre più in crisi e forse anche assai meno "reattivo" di quello di un tempo. Ecco allora che nasce la necessità da parte dell'etichetta di Camden Town di produrre copiose compilation "a tema" che cerchino di attrarre soprattutto l'ascoltatore casuale. E' questo il caso del presente cofanetto, che raccoglie sotto un ombrello quanto mai vasto, la quasi totalità dei titoli del cinema epico hollywoodiano dagli anni '30 sino ai giorni nostri, rieseguiti dalla City of Prague Philharmonic e dal Crouch End Festival Chorus. Suddivisa per "epoche storiche" - che spaziano dalla Preistoria (!) all'Inghilterra Coloniale di fine '800, passando per la Roma Imperiale e l'Europa Medievale - la compilation si snoda lungo i quattro CD presentando pagine assortite dalle partiture più celebri e ovvie dei grandi classici (*I dieci comandamenti*, *Ben-Hur*, *Quo Vadis?*, *Cleopatra*), senza dimenticare le produzioni più recenti (l'immane *Gladiatore*, *Troy*, *Alexander*, *La Passione di Cristo*). L'interesse maggiore di compilation del genere risiede soprattutto

nella possibilità di ascoltare estratti da colonne sonore mai pubblicate oppure assai rare (ad es. *Un milione di anni fa* e *I vichinghi* del nostro Nascimbene, *Il calice d'argento* di Waxman, *L'amore e il sangue* di Poledouris). La qualità delle esecuzioni spazia da alcune molto eccellenti ad alcune decisamente fuori tono, come ormai questa orchestra ci ha abituati. Un acquisto che consigliamo solamente ai neofiti o agli amanti acritici dei centoni. MC



Silva Screen
FILMCD 727

14 brani
Durata: 56'49"



John Williams

Music from the Star Wars Saga (2004)

Con il solito tempismo ecco una compilation con cui la Silva anticipa l'attesa uscita dell'ultimo episodio dell'esaloga lucasiana. Ora che il film e la relativa soundtrack hanno invaso i mercati questa raccolta (che presenta in ordine sparso estratti dai primi cinque film) risulta già datata e incompleta, ancorché pregevole sotto il lato strettamente musicale (la City of Prague Philharmonic si districa egregiamente sotto la bacchetta di Bateman nelle vorticose partiture williamsiane) e, anche se risulta impossibile un confronto con le straordinarie edizioni originali, può essere un buon viatico introduttivo alla conoscenza dell'immensa epopea musicale di *Guerre Stellari*. PR



Silva Screen
SILCD 1182

CD1: 14 brani
Durata: 76'20"
CD2: 14 brani
Durata: 71'25"



AA.VV.

Music from the Films of Steven Spielberg (2005)

Forte di un immenso archivio in continua espansione, la Silva Screen snocciola compilation low-price sfruttando il traino commerciale di ogni pellicola degna di interesse. Ecco quindi l'esplorazione dell'universo musicale del geniale regista americano, almeno fino a *The Terminal* (tanto Williams e le note parentesi con Goldsmith e Jones). Come altre volte l'alternarsi di direttori d'orchestra e tecnici causa un'evidente discontinuità qualitativa sia nelle esecuzioni (dall'eccellente all'imbarazzante) che nella ripresa del suono, soprattutto in rapporto alle smaglianti edizioni originali rintracciabili sul mercato. Il doppio disco, in parte, vince ai punti per durata e completezza, oltre che per qualche chicca azzeccata come la prima release ufficiale di una suite da *Duel* di Billy Goldenberg e di brani di raro ascolto o non ancora ri-editi in CD (come *Il colore viola* o *Sugarland Express*). PR

LE RECENSIONI DEI LETTORI

Vi piace da morire la musica da film?

Volete diventare per una volta giornalisti di soundtracks?

Inviare le vostre recensioni: le migliori verranno pubblicate sulla rivista!
Regolamento e contatti sul sito internet www.colonnesonore.net

CONCORSO
A PREMI



Prometheus
PCD 158

12 brani
Durata: 31'26"



Jerry Goldsmith The Chairman

(La lunga ombra gialla – 1969)

L'estate del primo anniversario dalla scomparsa di Jerry Goldsmith vede arricchire la sua discografia di tre nuove edizioni in CD, ghiotto bottino per gli integralisti della sua musica, avidi collezionisti della sua leggendaria creatività. Tre opere che scaturiscono da altrettanti distinti periodi della sua carriera artistica, lavori di qualità profondamente diversa. Una sola di esse veste i connotati del capolavoro.

Prometheus ristampa la musica del thriller fantapolitico *La lunga ombra gialla*: la paura dell'Occidente per la potenza della Cina comunista, alla fine degli anni '60, in piena guerra fredda, è lo spunto di un intrigo internazionale con un Gregory Peck un po' fuori forma a fare da sballottato protagonista. Goldsmith è come sempre insensibile alla piccolezza delle trame. La partitura, edita anni fa su CD dalla Silva Screen che riscriveva pari pari il vinile (con tanto di fruscii statici) e poi nella *suite* del prestigioso *box set* della Varèse Club l'anno scorso, ottiene finalmente una sua dignitosa edizione discografica, in cui si apprezza in pieno l'ammaliante potenza espressiva del suo ricercato *sound* orientale. Un esempio eccellente dell'eclettismo sinfo-folcloristico di Goldsmith, in cui si miscelano strumenti originali etnici e furore epico. La musica inneggia ad un popolo in lotta, simile, in questo, al successivo capolavoro *Sotto tiro*: il tema principale, con la crescita emotiva del-



Intrada Special
Collection
Vol. 21

26 brani
Durata: 56'32"



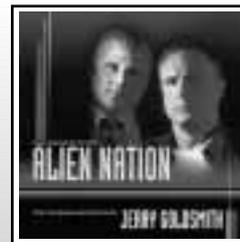
Jerry Goldsmith Capricorn One

(id. – 1978)

l'esposizione, esalta la storia e l'orgoglio di un'intera nazione. Molte complesse pagine d'azione, come sempre intarsiate nei più piccoli dettagli, e l'avvolgente tema d'amore che lo stesso Goldsmith esegue al pianoforte.

Anche per l'inedita partitura respinta di *Alien Nation*, fantapoliziesco anti-razzista del 1988, l'autore esegue personalmente le sue composizioni: in questo caso si tratta di un lavoro interamente elettronico, dove Goldsmith sembra divertirsi a progettare suoni e timbriche anomale, che sfrutterà spesso nei lavori successivi. Uno dei temi, già scritto e non usato per *Wall Street*, verrà infine elaborato per sax e orchestra in *La casa Russia*, divenendo una delle più belle melodie dell'ultimo Goldsmith. *Alien Nation* non è un disco irrinunciabile, ma testimonia la sagacia creativa di un compositore che riesce ad affascinare e convincere anche con le timbriche metalliche e claustrofobiche dei *synth*. Sarebbe curioso se qualche pazzoide si prendesse la briga di strumentare e rieseguire la partitura, pronta com'è a dar voce ad un'orchestra tradizionale: il risultato, nel corpus sono sinfonico, sarebbe certamente di altro livello.

Il colpo migliore lo mette a segno la *Intrada*, con un'edizione a tiratura limitata (esaurita in soli due mesi) di grande impatto. Il film, *Capricorn One*, è ancora una volta un fantathriller, un caposaldo del cinema del sospetto e della



Varèse
Sarabande Club
VCL 0505 1035

18 brani
Durata: 46'50"



Jerry Goldsmith Music inspired by the film Alien Nation (Alien Nation – 1988)

paranoia, così in voga negli sfiduciati anni '70. La musica di Goldsmith, conosciuta fino ad oggi in una versione rieseguita a Londra, per la quale l'autore ha abilmente riscritto e accorciato la partitura in segmenti di maggior fruibilità, acquista ora una profondità e uno spessore sorprendenti, in questa angosciosa, singhiozzante e ruvida versione integrale, strappata delle sequenze del film di Hyams.

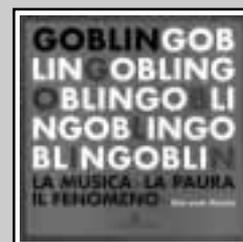
Ritmi ansimanti, brutali dissonanze, un colore orchestrale inimitabile, che tratteggia in filigrana la violenza della febbrile caccia all'uomo al centro della storia. L'opera è la quintessenza dell'arte goldsmithiana, emblema del suo cinismo (gli accordi plumbei che contrastano con l'ipocrisia degli stentorei discorsi ufficiali), della sua commossa partecipazione al dramma umano (l'ossessiva e malinconica cantilena che accompagna l'infinita e vana scalata di Sam Waterston), della sua asciutta violenza narrativa (le martellanti e rabbiose tematiche che danno voce agli elicotteri predatori). Piacevole e divertente trovata degli editori, quella di riassemble in sala di missaggio il celeberrimo brano "Breakout", scritto da Goldsmith per l'uscita in vinile raccogliendo frammenti d'azione sparsi in tutto il film: uno dei più limpidi esempi della miglior *action music* di sempre, qualcosa che nella sua ostinante comunicativa si ascolta solo nella miglior musica per cinema. GB

Vera e propria mosca bianca della musica da film internazionale (accomunabili forse solo ai tedeschi Tangerine Dream), i Goblin, data la peculiarità dell'operato e il particolare riscontro suscitato nel loro massimo picco carrieristico sul finire degli anni '70, meritavano chiaramente un approfondimento monografico. L'interessante libro di Giovanni Aloisio appare allora talmente necessario da risultare quasi in ritardo rispetto alle aspettative, piuttosto che semplicemente sfizioso per gli appassionati in generale e immane per i molti irriducibili del gruppo progressive italiano.

Dalla nascita per mano dei fondatori Simonetti, Pignatelli, Morante e Martino fino alla *reentrée* di *Non ho sonno* voluta dal già patrocinatore e pigmalione Dario Argento, Aloisio restituisce la figura problematica e spesso indefinibile della formazione responsabile di commenti come *Profondo Rosso* e *Suspiria*, tra dissidi artistico-personali e alterni riscontri di pubblico, successi insperati e disfatte cocenti. Un quadro complesso, ancor più completato e dettagliato dalle essenziali interviste ai diretti interessati, "folletti" ancora attivi e votati alla causa di un gruppo che, tra alti e bassi qualitativi, ha senza dubbio segnato, con rilevante protagonismo, il thrilling italiano di genere finanche rimanendo confinato all'ombra della leggenda. E alle molte domande lasciate irrisolte ad alimentare il mito, Aloisio dedica un'appendice autonoma indirizzata soprattutto ai fan più accaniti; un'attenzione a soddisfare l'aspetto più stuzzicante del gruppo che attesta la predilezione del testo per il "fenomeno" Goblin piuttosto che per i retroscena artistici più specifici (sfuma, ancora una volta, la possibilità di un esauriente chiarimento sulla "collaborazione" tra la formazione e Giorgio Gaslini per lo *scoring* di *Profondo Rosso*, poco più che accennata), così come uno sguardo analitico al misurarsi della musica gobliniana con le immagini cede spesso il passo alle recensioni dei dischi editi dall'innominata Cinevox. Aloisio guadagna però in scorrevolezza e freschezza espositiva, rendendo il libro tanto accessibile ai neofiti del gruppo quanto complementare per gli ascoltatori già navigati.

Plauso dunque alla Unmondoaparte, per il coraggio di una scelta editoriale che contribuisce nel suo piccolo a riempire quel vuoto smisurato che è la letteratura sulla musica da film in Italia. GT

Libri



Giovanni Aloisio
**Goblin: la musica,
la paura, il
fenomeno (2005)**

232 pagine
Unmondoaparte

www.colonnesonore.net

Il portale italiano della musica da film

News, Concerti, Reportage, Corsi & Concorsi,
Contenuti extra alla rivista, Archivio,
Filmografie, CD da collezione...

...e tanto altro ancora!





Filmografia essenziale di Pino Donaggio

Compositore, arrangiatore, musicista, cantautore. Nato a Burano (Venezia) il 24 Novembre 1941

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista	
1974	A Venezia...un Dicembre rosso shocking (<i>Don't Look Now</i>)	Nicholas Roeg	
1974	Corruzione al palazzo di giustizia	Marcello Aliprandi	
1976	Un sussurro nel buio	Marcello Aliprandi	
1976	Carrie, lo sguardo di Satana (<i>Carrie</i>)	Brian De Palma	
1978	Nero veneziano	Ugo Liberatore	
1978	Amore, piombo e furore (<i>China 9, Liberty 37</i>)	Antonio Brandt & Monte Hellman	
1978	Pirana (<i>Piranha</i>)	Joe Dante	
1980	Home movies – vizietti familiari (<i>Home Movies</i>)	Brian De Palma	
1980	L'ululato (<i>The Howling</i>)	Joe Dante	
1980	Vestito per uccidere (<i>Dressed to Kill</i>)	Brian De Palma	
1981	Il gatto nero (<i>Black Cat</i>)	Lucio Fulci	
1981	Blow out (<i>Id.</i>)	Brian De Palma	
1982	Oltre la porta	Liliana Cavani	
1983	Hercules	Luigi Cozzi	
1984	Don Camillo (<i>The World of Don Camillo</i>)	Terence Hill	
1985	Non ci resta che piangere	Massimo Troisi & Roberto Benigni	
1985	Omicidio a luci rosse (<i>Body Double</i>)	Brian De Palma	
1985	Interno berlinese	Liliana Cavani	
1985	Sotto il vestito niente	Carlo Vanzina	
1986	Il caso Moro	Giuseppe Ferrara	
1986	Hotel Colonial	Cinzia Th. Torrini	
1986	La monaca di Monza – eccessi, misfatti e delitti	Luciano Odorisio	
1986	Sette chili in sette giorni	Luca Verdone	
1987	The Barbarians & Co.	Ruggero Deodato	
1987	Dancers	Herbert Ross	
1987	Africa adventure (<i>Going Bananas</i>)	Boaz Davidson	
1987	Scirocco	Aldo Lado	
1987	Un delitto poco comune	Ruggero Deodato	
1987	Appuntamento con la morte (<i>Appointment with Death</i>)	Michael Winner	
1987	Zelly ed io (<i>Zelly and Me</i>)	Tina Rathborne	
1988	La partita	Carlo Vanzina	
1989	Indio	Antonio Margheriti (A.M. Dawson)	
1989	Due occhi diabolici	Dario Argento & G.A. Romero	
1990	I misteri della giungla nera (<i>The Mysteries of the Dark Jungle - TV</i>)	Kevin Connor	
1990	Cin Cin (<i>A Fine Romance</i>)	Gene Saks	
1990	Indio II	Antonio Margheriti (A.M. Dawson)	
1991	La setta	Michele Soavi	
1992	Così fan tutte	Tinto Brass	
1992	Doppia personalità (<i>Raising Cain</i>)	Brian De Palma	
1993	Trauma	Dario Argento	
1993	Dove siete? Io sono qui	Liliana Cavani	
1993	Giovanni Falcone	Giuseppe Ferrara	
1994	Botte di Natale (<i>Die Troublemaker</i>)	Terence Hill	
1994	Un eroe borghese	Michele Placido	
1995	Palermo Milano solo andata – GLOBO D'ORO	Claudio Fragasso	
1995	Mai con uno sconosciuto (<i>Never Talk to Strangers</i>)	Peter Hall	
1996	L'arcano incantatore	Pupi Avati	
1996	Squillo	Carlo Vanzina	
1996	Festival	Pupi Avati	
1998	Monella	Tinto Brass	
1998	Il mio west	Giovanni Veronesi	
1999	Don Matteo (TV)	Enrico Oldoini	
1999	Operazione Odissea (film TV)	Claudio Fragasso	
1999	Una notte per decidere (<i>Up at the Villa</i>)	Philip Haas	
1999	Un uomo perbene	Maurizio Zaccaro	
1999	Tra(sgre)dire	Tinto Brass	
2001	The order	Sheldon Lettich	
2001	I banchieri di Dio – Il caso Calvi	Giuseppe Ferrara	
2002	L'anima gemella	Sergio Rubini	
2003	Pontormo	Giovanni Fago	
2005	Il seme di Chucky (<i>Seed of Chucky</i>)	Don Mancini	
2005	Il grande Torino (film TV)	Claudio Bonivento	

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

Gli 8 rari titoli da collezione già disponibili:



HCD-17
SEXY
Armando Sciascia e la Sua Orchestra



HCD-12
MONDO CALDO DI NOTTE
Armando Sciascia e la Sua Orchestra



HCD-03
TRINITY GOES EAST
Alessandro Alessandroni



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



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 a M.Privitera • Via Wildt n.5 - 20131 MILANO specificando titoli e quantità CD in causale o utilizzare l'area di acquisti on-line del sito www.colonnesonore.net con sistema sicuro PayPal

Hexacord

www.hexacord.com

AUDIOGLOBE
NUOVI CD