

la rivista italiana sul mondo della musica da film



COLONNE SONORE

immagini tra le note

Anno III - n. II

Marzo/Aprile 05

€ 5,00

ISSN 1824 1085
9 771824 108005

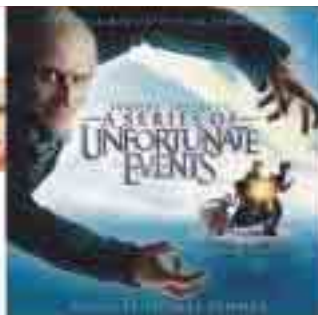
Poste Italiane Sped. in A.P. - DL 353/2003
(C.I.L. 27/02/04 n° 46) art.1 c.1 DCB - Milano

© Lucasfilm Ltd. & TM. Tutti i diritti riservati.



STAR WARS
EPISODIO III
LA VENDETTA DEI SITH

**John Williams
chiude il cerchio
della Forza**



Riz Ortolani

*Il cuore al cinema:
un lungo incontro con il
grande Maestro pesarese*

Thomas Newman

*Le fantastiche
avventure soniche*

Miyazaki & Hisaishi

*coppia vincente
in oriente*

Moulin Rouge!

*verità, bellezza,
libertà, amore*



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.

12€

I primi due titoli disponibili:



GDM 2042 • IL MEDICO DELLA MUTUA
PIERO PICCIONI

Note: tracks 1-11 from the movie
IL MEDICO DELLA MUTUA
tracks 12-23 from the movie
IL PROF. DOTT. GUIDO TERSILLI...



GDM 4002 • HORROR GRAFFITI
AUTORI VARI

Note: Sulla scia del successo ottenuto con
WESTERN GRAFFITI, continua la
fortunata serie con la raccolta delle migliori
colonne sonore dei film horror/thriller.

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



Il "GDM Digital Music Club" è il nuovo servizio offerto dalla GDM Music sul proprio sito web e dedicato a tutti gli appassionati della musica da film. Sottoscrivendo l'abbonamento al servizio, avrai accesso ad un vasto catalogo di musica in formato Mp3 di alta qualità e potrai scaricare illimitatamente tutti i brani che desideri per tutta la durata del tuo abbonamento. Sono già presenti nel Club oltre 120 colonne sonore originali e il catalogo è continuamente aggiornato.

www.gdmmusic.com



Anno III
n. II
Marzo /
Aprile
2005



In questo numero

- **E se non ci fossimo più?** 4
di Anna Maria Asero
- **Novità dal mondo della musica da film: news, case discografiche ed eventi** 5
di Fabio D'Italia, Andrea Chirichelli, Luca Cirillo, Pietro Rustichelli, & Massimo Privitera
- **Il cuore al Cinema: incontro con il grande Maestro Riz Ortolani** 8
di Giuliano Tomassacci & Massimo Privitera e Pietro Rustichelli
- **Jedidämmerung: recensione approfondita del CD di "Star Wars: episodio 3 – La vendetta dei Sith" e del bonus DVD** 16
di Maurizio Caschetto, Gianni Bergamino & Massimo Privitera
- **Le fantastiche avventure soniche di Thomas Newman: viaggio intorno all'arte compositiva di una delle voci più talentuose dell'Ottava Arte** 20
di Maurizio Caschetto
- **The score designer: intervista ad Angelo Talocci, compositore della fiction "La stagione dei delitti"** 26
di Giuliano Tomassacci
- **Quando la passione diventa lavoro e rimane Passione: intervista esclusiva al discografico Roberto Zamori** 28
di Massimo Privitera
- **Extra DVD: Viaggio nei contenuti cinem musicali della Extended edition de "Il signore degli anelli – Il ritorno del re" & Reportage premiazione della seconda edizione degli Italian DVD Awards** 32
di Maurizio Caschetto & Giuliano Tomassacci
- **FictionNote: recensioni produzioni televisive** 33
- **Myiazaki e Hisaishi: quando musica e cinema vanno a braccetto** 34
di Andrea Chirichelli
- **Musical evergreen: Analisi dei due CD di Moulin Rouge!** 38
di Barbara Zorzoli
- **Recensioni di CD vecchi e nuovi:** 40
- **Filmografie: filmografie essenziali di Riz Ortolani & Thomas Newman** 50

Le altre recensioni discografiche

- | | | |
|--|---|---|
| • Casanova & Company e La vergine di Norimberga ... 13
<i>di Massimo Privitera</i> | • Il volo della Fenice 40
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Vincere insieme 45
<i>di Giuliano Tomassacci</i> |
| • Primo amore & Il giorno del furore 13
<i>di Massimo Privitera</i> | • Shrek 2 (score) 41
<i>di Giuliano Tomassacci</i> | • Elektra (song album) 45
<i>di Andrea Chirichelli</i> |
| • Ma quando arrivano le ragazze? 14
<i>di Maurizio Torretti</i> | • Shrek 2 (song album) 41
<i>di Jacqueline Valenti</i> | • Se devo essere sincera 45
<i>di Fabrizio Campanelli</i> |
| • The genius of Riz Ortolani .. 15
<i>di Maurizio Torretti</i> | • The final cut 41
<i>di Giuliano Tomassacci</i> | • Il pilota del Mississippi 46
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • Lemony Snicket: una serie di sfortunati eventi 22
<i>di Maurizio Caschetto</i> | • Mercenaries 41
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Piangerò domani 46
<i>di Maurizio Caschetto</i> |
| • Vi presento Joe Black 23
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Les choristes 42
<i>di Alessio Coatto</i> | • Gli ammutinati del Bounty .. 46
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • In the bedroom 24
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Due fratelli 42
<i>di Alessio Coatto</i> | • A qualcuno piace caldo 47
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • American beauty 25
<i>di Maurizio Caschetto</i> | • Sideways 42
<i>di Massimo Privitera</i> | • Lo sperone insanguinato 47
<i>di Gianni Bergamino</i> |
| • The best of Riz Ortolani 33
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • Being Julia 42
<i>di Maurizio Torretti</i> | • Penelope, la magnifica ladra & Uno scapolo in Paradiso . 47
<i>di Massimo Privitera</i> |
| • The best of Ennio Morricone . 33
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • Neverland – Un sogno per la vita 43
<i>di Maurizio Torretti</i> | • 3 film indimenticabili di Vittorio De Sica 48
<i>di Massimo Privitera</i> |
| • The best of Nicola Piovani 33
<i>di Massimo Privitera</i> | • Natale in affitto 43
<i>di Jacqueline Valenti</i> | • Ok Connery 48
<i>di Andrea Chirichelli</i> |
| • La stagione dei delitti 33
<i>di Giuliano Tomassacci</i> | • La fiera delle vanità 43
<i>di Maurizio Torretti</i> | • La cosa buffa 48
<i>di Massimo Privitera</i> |
| • Princess Mononoke 37
<i>di Andrea Chirichelli</i> | • Alla luce del sole 44
<i>di Luca Bandirali</i> | • Il mio nome è nessuno 48
<i>di Andrea Chirichelli</i> |
| • Alexander 40
<i>di Maurizio Caschetto</i> | • L'amore ritrovato 44
<i>di Gabrielle Lucantonio</i> | • Good morning Babilonia 49
<i>di Gabrielle Lucantonio</i> |
| • Man on fire 40
<i>di Maurizio Caschetto</i> | • Le chiavi di casa 44
<i>di Gabrielle Lucantonio</i> | • Palermo-Milano solo andata .. 49
<i>di Andrea Chirichelli</i> |
| • The forgotten 40
<i>di Gianni Bergamino</i> | • La vita che vorrei 44
<i>di Fabrizio Campanelli</i> | • Il servo ungherese 49
<i>di Fabrizio Campanelli</i> |
| | • Ricercati: ufficialmente morti 45
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Horror graffiti 49
<i>di Pietro Rustichelli</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.



E se non ci fossimo più?

Per una volta, con questo redazionale, voglio soffermarmi su una riflessione che abbiamo fatto noi della redazione e che vorremmo girare anche a voi lettori. Il quesito nasce da una scelta che ha coinvolto i nostri colleghi d'oltreoceano, la redazione di FSM (Film Score Montly), che con una decisione non del tutto facile (almeno a nostro modestissimo avviso) ha deciso di optare per l'uscita bimestrale, abbandonando così quella mensile.

Allora ci chiediamo: perché le iniziative editoriali (e non) degne di attenzione devono avere una vita così difficile? Certo il momento economico non è dei più facili, e capisco bene che il carovita spesso porta a privarsi delle cose superflue, forse anche di una rivista curata e interessante come la nostra, ma è anche vero che il prezzo del nostro giornale è paragonabile ad un pacchetto di sigarette o a meno di otto litri di benzina (che non ti portano certo molto lontano!).

Al contrario, la lettura ci porta lontano e forse sarebbe proprio il caso di avviare una campagna pro lettura e non solo di "Colonne sonore- immagini tra le note",

ma di tutto ciò che viene stampato (libri, quotidiani, pubblicazioni), rimpiazzando così inutili programmi televisivi. Leggiamo di più, per nutrire il nostro cervello e il nostro sapere.

E voglio essere ancora più provocatoria... e se un giorno la nostra rivista non ci fosse più, cosa succederebbe? Certo, grazie al cielo, continueremo a vivere, ma mancherebbe qualcosa di prezioso per la nostra conoscenza. Insomma fate anche voi le vostre riflessioni e arrivate ad una conclusione.

Per la prossima volta, una sorpresa! Un doppio numero estivo, ottanta pagine di recensioni e articoli. La perla del dodicesimo numero sarà il monografico, più esauriente mai scritto, sul compositore Miklos Rozsa. Festeggeremo gli ottanta anni del fischio più famoso del west, Alessandro Alessandrini, pubblicheremo la prima parte di un'accattivante intervista al Maestro Ennio Morricone, un'analisi musicale dettagliata - dai primi corti a *Spartacus* - dei film di Kubrick, e gli approfondimenti delle pellicole *Via col vento* (cd e dvd) e *Il Buono, il brutto, il cattivo*. Anna Maria Asero

ATTENZIONE: i previsti due numeri di *maggio-giugno* e *luglio-agosto* verranno sostituiti da uno **SPECIALE NUMERO DOPPIO** di 80 pagine agli inizi di luglio, per una estate di lettura. Per gli abbonati verrà considerato come cumulativo dei due numeri singoli.

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

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 €

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



Anno Terzo, Numero 11
Marzo / Aprile 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:

Luca Bandirali, Gianni Bergamino,
Susanna Buffa, Fabrizio Campanelli,
Piero Campanino, Andrea Chirichelli,
Luca Cirillo, Chiara Commerci, Gabrielle
Lucantonio, Roberto Pugliese,
Stefano Sorice, Marco Spagnoli, Chiara
Tafner, Maurizio Torretti, Stefano Tosi,
Jaqueline Valenti, Barbara Zorzoli

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

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

Antonio Alesci di Cineclick

Daniela Zacconi di Film TV

Roberto Zamori di Hexacord

Remigio Trucchio, Marco Spagnoli

Elia Parisi e Gesualdo Privitera

Lions Club di Priolo (SR)

Stampa:

Grafiche Sala - Novi di Modena

Distribuzione:



Red Distribuzione - Modena
059.212792 - info@redonline.it

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

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

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

Crediti immagini in copertina:

© Sony Classical - © BMG / RCA
© Decca - © RaiTrade / SetteOttavi

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

• Aleph Records

E' atteso per il 7 giugno il CD con lo score originale di Lalo Schifrin per *Caveman* (Il cavernicolo, 1981, di C. Gottlieb), una *prehistoric comedy* passata alla storia del cinema più per la love story nata sul set tra l'interprete principale Ringo Starr (il mitico "brutto" dei Beatles) e la sensuale comprimaria Barbara Bach (ex Bond Girl in *La spia che mi amava*), che non per il suo valore artistico.

www.schifrin.com

• Beat

E' già disponibile il CD con le musiche di Roberto Pregadio per la commedia sexy *Il medico... la studentessa* (1976) di Silvio Amadio, con Gloria Guida e Jacques Dufilho.

www.beatrecords.it

• Chandos

Diretta da Barry Wodsworth (per una volta al posto del solito Rumon Gamba), l'inappuntabile orchestra sinfonica della BBC torna a deliziare gli appassionati della Golden Age cinemusicale britannica con la compilation *The Film Music of Stanley Black*, contenente temi e suite da sette pellicole tra cui *Battle of the Sexes* (La battaglia dei sessi, 1960, di C. Crichton, con Peter Sellers) e *Jack the Ripper* (Jack lo squartatore, 1960, di R. S. Baker e M. Berman).

www.chandos.net

• Decca

E' atteso per il 28 giugno il CD con lo score di John Williams per il kolossal fantascientifico *War of the Worlds* (La guerra dei mondi), riletta spielberghiana del classico di H. G. Wells già portato con grande successo sullo schermo nel 1953 dal produttore George Pal.

www.deccaclassics.com

• Digitmovies

E' già disponibile, in un'edizione estesa (24 brani contro i 10 incisi nel vecchio 33 giri in vinile), lo splendido score "epico-caraibico" di Guido & Maurizio De Angelis per *Il Corsaro Nero* (1976) di Sergio Sollima, *pirate movie* girato con larghezza di mezzi sull'onda dell'enorme successo internazionale ottenuto dallo stesso regista con lo sceneggiato televisivo *Sandokan*.

www.digitmovies.com

• East Side Digital

Due CD, attesi rispettivamente per maggio e giugno, porteranno alla luce tutta la musica "perduta" (da qui il titolo dato agli album in questione) scritta per il cinema (e non solo) dalla *lady-composer* Wendy Carlos (ex Walter). *Rediscovering Lost Scores Vol. 1*

offrirà 21 brani inediti dal cult-horror *Shining* di Stanley Kubrick (la versione finale del film contiene solo pochi minuti della musica di Carlos), tre da *Aranzia meccanica* e sette pezzi composti per i film prodotti dall'UNICEF. *Rediscovering Lost Scores Vol. 2* chiuderà il discorso con altra musica inedita da *Shining*, sei pezzi scritti per il "videoludico" *Tron* della Disney, due tracce dallo score per il thriller fantascientifico *Split Second* (Detective Stone, 1992, di T. Maylam, con l'ex Replicante Rutger Hauer: un lavoro abbandonato prematuramente dalla Carlos) e dieci da *Woundings* o *Brave New World* (1998).

www.noside.com

• Film Score Monthly (FSM)

Sono già disponibili lo score di Dimitri Tiomkin per il classico di fantascienza *The Thing From Another World* (La "Cosa" da un altro mondo, 1951, di C. Nyby), *Take the High Ground* (Femmina contesa, 1953 - ancora Tiomkin, e incorporato proprio nel CD della "Cosa" come seconda portata), *Green Mansions* (Verdi dimore, 1959 - Bronislau Kaper e Heitor Villa-Lobos; da un classico del cinema sentimentale interpretato da Anthony Perkins e Audrey Hepburn) e un CD doppio con le musiche di Ron Goodwin per i film di guerra *633 Squadron* (Squadriglia 633) e *Submarine X-1* (Sfida negli abissi, 1968, di W. A. Graham), quest'ultimo con un James Caan (il rissoso Sonny Corleone nel primo *Padrino* di Coppola) alle prime armi.

www.filmscoremonthly.com

• Intrada

E' già disponibile, in un'edizione limitata a 1.000 copie, lo score di Randy Miller per la miniserie televisiva *Spartacus* (id., 2004), con Goran Visnjic nel ruolo che, nella ben più nota e sontuosa versione cinematografica realizzata da Stanley Kubrick nel 1960, fu di Kirk Douglas.

www.intrada.com

• La-La Land Records

Sono di prossima pubblicazione: *Battlestar Galactica: Season One* (Bear McCreary), *The Big Empty* (Brian Tyler), *Farscape Classics Vol. 2* (Guy Gross), *Hitman / Hitman 2* (Jesper Kyd), *Mirromask* (Iain Bellamy), *Book of Stars* (Richard Gibbs) e, *dulcis in fundo*, lo score di Pino Donaggio per il classico di Joe Dante *The Howling* (L'ululato, 1981).

www.lalalandrecords.com

• Perseverance

Sono attesi: per il 21 giugno *Loch Ness* (id., 1995 - Trevor Jones; dal fantasy-avventuroso

con Ted Danson e un dinosauro animatronico fornito alla produzione dalla premiata bottega del compianto Jim Henson, il "papà" dei Muppets); per il 23 agosto *The Punisher* (Dennis Dreith; dal primo fallimentare tentativo di portare sullo schermo, con l'ausilio del marmoreo Dolph "lo-ti-spiezzo-in-due" Lundgren, le gesta del super-eroe targato Marvel Comics). www.perseverancerecords.com

• Screen Archives

Diverse fonti danno per imminenti: *The Foxes of Harrow* (La superba creola, 1947 - David Buttolph; edizione integrale in stereo dello score originale), *Son of Fury* (Il figlio della furia, 1942 - Alfred Newman), e *Marjorie Morningstar* (Vertigine, 1958 - Max Steiner).

www.screenarchives.com

• Silva Screen

E' già disponibile il CD doppio *The Essential Elmer Bernstein Film Music Collection*, una compilation che celebra la lunga e fortunata carriera del compositore noto per classici come *I magnifici sette*, *La grande fuga* e *I Dieci Comandamenti*. Sui due dischi, oltre a questi e ad altri storici titoli che non possono mancare in una raccolta celebrativa (*Il buio oltre la siepe*, *L'uomo dal braccio d'oro* e i vari lavori per gli ultimi western di John Wayne), trovano spazio anche selezioni meno prevedibili come *Zulu Dawn* e gli ultimi "hit" del compositore (*L'età dell'innocenza* e *Lontano dal Paradiso*), nonché due chicche tanto inedite quanto a lungo desiderate dai collezionisti, quali la suite da *L'aereo più pazzo del mondo* (Airplane, 1980) e quella da *Un lupo mannaro americano a Londra* (An American Werewolf in London, 1981), per un totale di 110 minuti di ottima *re-recorded music*. Sempre a proposito di golose rarità, la compilation su CD doppio *Music From the Films of Steven Spielberg*, dedicata alla carriera ormai trentennale dell'eterno *enfant prodige* del cinema hollywoodiano, presenta in prima assoluta, in una suite, le musiche di Billy Goldenberg per il cult *Duel* (1971).

www.silvascreen.co.uk

• Varèse Sarabande

Sono attesi: per il 10 maggio *Carrie* (Carrie - Lo sguardo di Satana, 1976 - Pino Donaggio; ristampa a prezzo ridotto del CD Rykodisc uscito alcuni anni fa) e *House of Wax* (John Ottman); per il 17 maggio *Hour of the Gun* (L'ora delle pistole / Vendetta all'O.K. Corral, 1967 - Jerry Goldsmith; ristampa a prezzo ridotto del CD Intrada ormai introvabile).

www.varesesarabande.com

Premi

a cura di Massimo Privitera

• Premio David di Donatello 2005 a Riz Ortolani

I candidati per la miglior colonna sonora italiana all'ultimo David di Donatello erano Paolo Buonvino per *Manuale d'amore* di Giovanni Veronesi, Pasquale Catalano per *Le conseguenze dell'amore* di Paolo Sorrentino, Andrea Guerra per *Cuore sacro* di Ferzan Ozpetek, Franco Piersanti per *Le chiavi di casa* di Gianni Amelio e Riz Ortolani per *Ma quando arrivano le ragazze?* di Pupi Avati. Il Maestro pesarese, autore di tutte le più belle colonne sonore dei film di Avati, si è aggiudicato l'ambito premio consegnatogli lo scorso 29 aprile dall'illustre collega Ennio Morricone. Per la categoria miglior canzone ha vinto Tony Renis per "Christmas in love" dall'omonimo film.





RAVELLO FESTIVAL 2005

98 eventi
dal 1 luglio al 18 settembre

**Musica, Danza, Cinema,
Arti Visive, Formazione**

IL CONTRASTO

Domenica 31 luglio
Incontro con
Abbas Kiarostami
a seguire **Tickets** (2005)
di A. Kiarostami, K. Loach,
E. Olmi

Martedì 2 agosto
*Zingari dell'Est, zingari
del Mediterraneo*
Contrabbanda in concerto
Un progetto di Luciano Russo
a seguire
La vita è un miracolo (2004)
di Emir Kusturica

**Mercoledì 3 e giovedì 4
agosto**
Retrospectiva
Abbas Kiarostami:
per un cinema di contrasto
Dieci (2002) e
Il sapore della ciliegia (1997)

**Da venerdì 5
a martedì 9 agosto**
ClipMusic, rassegna

di videoclip in collaborazione
con Tirrenia

Venerdì 5 agosto
Simposio sulla colonna sonora
Fiction o Cinema?
Intervengono i compositori
Paolo Buonvino, Pino
Donaggio, Pivio, Marco
Frisina, Riccardo Giagni,
Andrea Guerra, Stefano
Mainetti, Franco Piersanti,
Carlo Siliotto
Moderano: Pietro Rustichelli e
Giuliano Tomassacci
in collaborazione con la
rivista *Colonne Sonore*

Venerdì 5 agosto
Consegna dei Premi Ravello
CineMusic 2005 e **Ravello
ClipMusic 2005**
Giuria sezione Cinema: Nicola
Piovani (presidente), Valerio
Caprara, Lukas Kendall,
Riccardo Milani, Massimo
Privitera, Lina Wertmuller

Giuria sezione Fiction:
Fabrizio Costa (presidente),
Maurizio Abeni, Anna Maria
Asero, Ermanno Comuzio,
Pino Insegno, Marco
Streccioni
a seguire proiezione dei film
e dei videoclip vincitori

Sabato 6 agosto
Speciale **Hiroshima**
60 anni dopo
La guerra dei mondi (2005)
di Steven Spielberg,
a seguire
La guerra dei mondi (1953)
di Byron Haskin

**Sabato 6, domenica 7
e lunedì 8 agosto**
Retrospectiva - Spike Lee:
cinecontrasti
Fa' la cosa giusta (1989),
La venticinquesima ora
(2002), **Jungle Fever** (1991)

**Domenica 7, lunedì 8
e martedì 9 agosto**
Premio Ravello CineMusic
2005: proiezione dei film
vincitori

Martedì 9 agosto
Incontro con il compositore
Nicola Piovani

Martedì 9 agosto
Concerto **Fotogramma 2005**
Pianista e Direttore:
Nicola Piovani

Musiche di Nicola Piovani,
testi di Vincenzo Cerami

CineMusic Ragazzi
**Eroi di carta, eroi
di cartone...**
Giovedì 4 agosto
Spiderman 2 di Sam Raimi

Venerdì 5 agosto
Gli incredibili di Braid Bird

Sabato 6 agosto
Batman begins di
Christopher Nolan

Domenica 7 agosto
Concerto dei Solisti
dell'Orchestra dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia
a seguire **Shark Tale**
di V. Jenson, B. Bergeron,
R. Letterman

Lunedì 8 agosto
Concerto dei Solisti
dell'Orchestra dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia
a seguire **I fantastici 4**
di Tim Story

Martedì 9 agosto
Robots di C. Wedge e C.
Saldanha

▼ Per informazioni e biglietti:
www.ravellofestival.com
info@ravellofestival.com
tel. 089 858 360



Mondo Soundtrack

a cura di Luca Cirillo

• NAPOLI CHE CANTA – GIUNI RUSSO

“NAPOLI CHE CANTA” è un incantevole e commovente “documento muto”, girato nel 1926 da Roberto Roberti (il padre di Sergio Leone), che mostra con realismo la condizione di chi era costretto ad emigrare per cercare una vita migliore.

Paolo Cherchi Usai, direttore della cineteca americana “George Eastman House”, entrato in possesso della pellicola solo pochi anni fa (il film infatti, negli anni del fascismo, sparì dalla circolazione perché, si suppone, “non propagandistico”...) e, dopo averla restaurata, ne propose la sonorizzazione a Giuni Russo, artista che stimava da tempo. Lusingata dalla proposta, Giuni (scomparsa prematuramente lo scorso settembre), lavorò con entusiasmo al progetto eseguendo, con il suo inconfondibile stile, una ventina di brani del repertorio classico napoletano, aiutata dal Maestro Aurelio Fierro per la ricerca delle partiture originali. Così, agli standard della tradizione partenopea (da “Funiculi Funiculà” a “O sole mio” fino a “Tu ca nun chagne” e “Torna a Surriento”), l’artista siciliana aggiunse una chicca personale: dopo aver letto una poesia di Totò, intitolata “A’ cchiù bella”, decise di musicarla insieme a Maria Antonietta Sisini e inserirla nel film: il brano è un piccolo capolavoro...

Il magnifico DVD, edito da Sony Music – Columbia, raccoglie: il film completo di colonna sonora (uscita, separatamente, anche in CD), le prove in studio, il concerto che Giuni ha tenuto in occasione del Festival Internazionale del Cinema Muto al Teatro Zancanaro di Sacile (Pordenone) la sera del 18 ottobre 2003, più la bonus track “Mediterranea”, un classico del suo repertorio eseguito con un’imprevedibile ironia, quasi a voler stemperare i suoi immensi e naturali virtuosismi, le sue indimenticabili “note da gabbiano”...



Ecco un breve ricordo rilasciatoci dalla cara Maria Antonietta Sisini, produttrice di “Napoli che canta” e che di Giuni Russo è stata amica e fedele collaboratrice di tutta una vita.

Quale fu l’approccio di Giuni a “Napoli che canta”?

“Giuni aveva molto rispetto per i brani tradizionali napoletani e, proprio per questo, inizialmente era scettica sull’intera operazione; per troppo amore e umiltà, si faceva scrupolo di andare a toccare qualcosa di già ampiamente “detto” dai più grandi tenori del mondo. Si convinse del tutto solo quando, visionando il film, notò una coincidenza quasi magica tra il finale del film, in cui si vede una donna, su una nave, che intona “Santa Lucia luntana” e la storia della mamma di Giuni (a cui è dedicato il film – NdR.) che, durante un festino di Santa Rosalia a Palermo, fu accompagnata dal marito sulla barca di un pescatore per vedere meglio le luci della festa. In quel momento, passò una nave diretta verso Napoli e che da lì avrebbe preso il largo per l’America e la mamma di Giuni salutò il bastimento cantando proprio “Santa Lucia luntana”: una incredibile analogia con le immagini del film...

Il concerto-sonorizzazione presente nel DVD fu l’unica data della tournée che Giuni riuscì a fare e quindi non abbiamo avuto la possibilità di scegliere tra più *live*; una sorta di “buona la prima”, ma comunque il risultato fu più che soddisfacente. Alcuni colleghi le consigliarono di tornare in sala per dare qualche ritocco al lavoro, ma Giuni decise che ciò che andava inserito era proprio quell’unico concerto, ricco di quell’emozionalità che altrimenti si sarebbe persa. Giuni diceva spesso che questa pubblicazione era un vero e proprio miracolo.

Era appassionata di colonne sonore?

Giuni amava la musica quando era bella, indipendentemente dai generi... comunque aveva un debole per le colonne sonore. Abbiamo trovato un vecchio articolo del 1977 in cui diceva: “Vorrei scrivere una colonna sonora per un regista di gran nome, prima o poi ci riuscirò”... e davvero c’è riuscita! Giuni era una grande estimatrice di Leonard Bernstein, specialmente per la colonna sonora di *West Side Story* e il brano “Maria” che cantava spesso.

In passato, se non sbaglio, Giuni lavorò ad altre colonne sonore e jingle pubblicitari...

Si è vero. A vent’anni lavorammo alle musiche di un film grazie alla prima moglie di Teddy Reno che si occupava di distribuzione cinematografica (Vania Protti Traxler, presidente di “Academy Pictures” – NdR), ma ora purtroppo non ricordo che film fosse! Sono quei lavori che si fanno ad inizio carriera... il famoso “gavettone”! Di Giuni è anche la voce del celebre spot “Colore sempre vivo Philips”, che dal 1979 fino alla metà degli anni ’80, fu un vero tormentone televisivo... lo cantò anche in portoghese per il mercato straniero! Pensa che l’accordo per lo spot scadeva nel 1981, ma l’anno successivo, dopo il grosso successo popolare di Giuni con “Un’estate al mare”, ci chiesero di poter riproporre nuovamente la pubblicità e ovviamente accettammo, dopo aver firmato un nuovo contratto! Infine nel 1991, Giuni scrisse e cantò “Black Image”, sigla del telefilm “Detective Extralarge” diretto da Enzo G. Castellari e interpretato da Bud Spencer...

Un doveroso ringraziamento a Yuri Malizia (e ai siti web www.giunirusso.it e www.webalice.it/giunirusso), Antonio Mocchiola e naturalmente a Maria Antonietta Sisini, Artista e Amica, per l’affettuosa collaborazione.

Concerti

a cura di Pletro Rustichelli

• Roma: The Passion Concert - John Debney a S. Cecilia

Mercoledì 6 luglio • ore 21.00

S.Cecilia - Stagione Estiva 2005 - Auditorium Parco della Musica: La Cavea

John Debney • The Passion Concert - Prima esecuzione assoluta

Suite sinfonica nata dalla colonna sonora del superpremiato film che Mel Gibson ha dedicato alla Passione di Cristo.

Orchestra e Coro dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia

direttore: John Debney



La cavea

‘NERIDA CORRIGE’

“Una lettura affrettata delle poche informazioni reperite sul conto di **Nerida Tyson-Chew**, autrice della colonna sonora di *Anacondas*, mi ha tratto in inganno, inducendomi a parlarne, nella recensione che è stata pubblicata nel nr. 10 di CS, pag. 36, come se si trattasse di un compositore di sesso maschile. Mi scuso pertanto con la musicista in questione e con i lettori della rivista per l’evitabile equivoco, sottolineando come l’impegno mio e di tutti coloro che operano per la pubblicazione di CS sia sempre, in primo luogo, finalizzato a fornire informazioni e valutazioni accurate e ponderate, consapevoli tuttavia che incidenti di questo genere, sempre possibili seppur imbarazzanti, non intaccano minimamente il nostro proposito di rendere il miglior servizio a chi apprezza e studia con dedizione la musica realizzata per il cinema.” **Gianni Bergamino**



Il cuore al cinema

Incontro con Riz Ortolani

a cura di Giuliano Tomassacci

intervista preparata da Massimo Privitera e Pietro Rustichelli

Finalmente la vastissima opera di Riz Ortolani sta godendo un periodo di meritata riscoperta, che in molti, da tempo, aspettavano con trepidazione. Ben più di un rinato interesse nei confronti dell'autore, si tratta di uno sguardo maggiormente concentrato al lavoro di un compositore che in fondo – dopo averla caratterizzata con classe e personalità nella fiorente stagione del miglior cinema italiano – non ha mai smesso di contribuire alla cultura musicale italiana. Quel tipo di contributo, talmente sentito, valido e passionalmente offerto, in grado di prescindere le talvolta costringenti barriere artistiche della musica da film per influire direttamente nel costume nazionale, arrivando con spontaneità ad incidere sul panorama estero fino a farsi emblema della qualità cinematografica italiana in tutto il mondo. “Si tratta di amare il proprio lavoro”, si lascia sfuggire candidamente l'artista marchigiano mentre rivive per **Colonne Sonore** i fasti professionali e le avventure private di una vita offerta alla musica. Distrattamente, quasi involontariamente. Come se la devozione al proprio mestiere fosse presupposto talmente insindacabile, scontato nel muovere l'artista verso le proprie opere da renderne accessorio anche il solo accenno. Un modo di intendere la musica da film che proietta nuova luce sulle sue partiture e favorisce sguardi ancor più illuminanti a pagine come *Fratello Sole*, *Sorella Luna*, *Il Cuore Altrove*, *Una Gita Scolastica* o, ancora, a *La Primavera di Michelangelo*.

Traino primario della recente 'rilettera' ortolaniana è stato il commento per l'ultimo film di Pupi Avati, con il quale Ortolani collabora da oltre vent'anni, *Ma Quando Arrivano Le Ragazze?*, impreziosito da un raffinato tema conduttore, cui si sono aggiunti, a breve distanza, due CD antologici colmanti lacune discografiche imperdonabili. E in parte il compositore si fa carico delle responsabilità di tali mancanze: “Sono sempre stato molto riservato, non ho mai voluto pubblicizzarmi. Ho cercato di non buttarmi mai avanti...forse anche per durare di più. Devo ringraziare la Bmg, che ha insistito talmente tanto; da molto tempo mi chiedevano di realizzare una mia collezione antologica e devo dire che hanno fatto un grosso lavoro. So bene che era un disco molto atteso. Ma forse troppi doppi cd servirebbero ancora per raccogliere tutto quello che ho fatto!”.

E ha di che ben dire, Ortolani. Oltre trecento film, sparsi tra l'Italia, l'Europa e una fervidissima collaborazione con gli Stati Uniti (che gli valse la qualifica di “pendolare a lungometraggio” dal presidente della United Artists, Mike Stewart). Non meno proficua la sua significativa attività televisiva, dai gloriosi teleromanzi RAI di Anton Giulio Majano – quasi un padre artistico che aveva avuto fiducia nel giovane e timido musicista pesarese – alle celebrate serie storiografiche. Così come la sua musica – sempre raffinatissima e ricercata nelle soluzioni orchestrali, orgogliosa del retaggio classico americano

(“sono innamorato della scuola cinematografica americana, della loro stagione rachmaninoviana, di quella mahleriana...”) e ricca del melodismo italiano tanto quanto protesa ai richiami moderni del jazz e del sinfonismo del '900 – Riziero Ortolani è un fuoriclasse assolutamente non databile e ancor meno circosccrivibile al preciso tratto italiano: “Mi sento di dire che il mio stile non è italiano, è musica. All'estero, la paternità di molti miei pezzi è ancora una sorpresa, c'è chi pensa che sia stato un americano a scriverli, per loro io sono un italo-americano. Senza saperlo mi sono creato un gusto internazionale”.

Sebbene abbia iniziato negli ultimi anni a scremare gli impegni, selezionando un numero sempre più ristretto di progetti ai quali dedicarsi, all'età di settantaquattro anni il compositore non nasconde quanto sia importante allenare la mano: “Bisogna scrivere, anche a vuoto”, confermandoci un'attività compositiva che non ha bisogno di troppe lusinghe per attivarsi. Quando lo incontriamo, infatti, il Maestro è seduto a comporre, assorto, forse, nella preparazione di un lavoro concertistico di cui preferisce non parlare. Tutt'intorno la stanza parla di un trascorso professionale fittissimo e l'ampio curriculum del musicista si cristallizza nelle foto appese ai muri: Fellini, Mastroianni, Henry Mancini, Robert Redford, Walter Matthau colgono subito il colpo d'occhio, ritratti al fianco del musicista e della compagna, la grande cantante toscana Katyna Ranieri.



Di fronte ad un pianoforte che profuma di capolavori, emblematicamente, un ampio schermo televisivo. E vicino, videocassette e DVD con copertine bianche: sono i film scelti dall'Academy per le votazioni dell'Oscar 2005. "Sono membro dell'Academy e devo dare il voto a tutti. E' una delle poche occasioni per vedere qualche nuovo film. A dire il vero, al cinema non ci vado quasi mai, preferisco vedere i film in privato, ma sono interessato alle nuove generazioni di musicisti, anche se non sento molti lavori. Forse non c'è ancora nell'aria qualcosa di significativo e poi la nuova generazione sta venendo fuori troppo tardi; quelli che sono venuti subito dopo di noi hanno già 50 anni e non è che abbiamo proprio sfondato. Io con *Mondo Cane* ho cambiato lo stile cinematografico, rispetto a quello che si faceva prima. E' stato un inizio molto diverso."

Quest'inizio risale al 1962, anno in cui Ortolani esordisce in ambito cinematografico musicando ben quattro film e aggiudicandosi istantaneamente il successo planetario con la sua composizione "More", inserita nel film di Jacopetti-Cavara-Prosperi *Mondo Cane*. Ma al suo ingresso nell'Ottava Arte, il compositore, inconsapevolmente, è già un musicista fatto, fine arrangiatore e rinomato direttore dell'orchestra jazz-sinfonica della RAI. I primi passi del suo cammino musicale sono mossi infatti già in tenera età, attorniato da una famiglia di musicisti nella città della musica, Pesaro. "Sì, sono pesarese, puro - e ci tengo. Nella mia casa, al centro della città, vivevamo della passione per la musica che mio padre ci aveva trasmesso. Voleva assolutamente che studiassi musica; e così anche i miei fratelli. In casa si sentiva suonare dalla mattina alla sera: mio fratello, che ora è generale, era diplomato in violino e mia sorella in violino e pianoforte. Io che ero il più piccolo, ancora prima di iscrivermi al conservatorio Gioacchino Rossini avevo precocemente incamerato tutti gli studi del settimo ed ottavo anno - mi trovavo in grande vantaggio. Già all'età di quattro anni, quando andavo all'asilo, mi chiamavano prodigio perché suonavo il violino. Lo suonavo leggendo la musica, non ad orecchio. Gli altri giocavano con gli aereoplanini e io con in mano il violino! I giochi per me non esistevano." Non si parli di talento: Ortolani preferisce chiamarlo "lavoro fatto professionalmente", senza però negare la fortuna di aver sentito il bisogno "di tirare fuori qualcosa che sentivo dentro di me, che era già lì; come il marmo di Michelangelo!". Il sacrificio della gavetta diventa quindi fondamentale, soprattutto perché l'ambiente accademico non soddisfa tutte le tensioni del musicista. "Mentre studiavo al conservatorio,



Katyna Ranieri sulla Rolls-Royce Gialla

ario, all'età di 14-15 anni, andavo a fare le serate a Rimini e a Riccione. Lavoravo come pianista per la stagione estiva nei locali più in voga, ritornavo con il treno degli operai delle 5 e alle 8 ero di nuovo in conservatorio. Mi è servito moltissimo, sono entrato in contatto con un ambiente che non trovavo tra le mura del conservatorio: l'ambiente dei gruppi, delle 'orchestrette', di questo 'jazzetto' che si faceva un po' così, casalingo. Una vita musicale differente e anche un gusto musicale diverso."

"La mia preoccupazione, sebbene fossi ancora un ragazzo, era il mio futuro. A Pesaro, nel corso e nei bar dove ci incontravamo noi ragazzi, conoscevo molte persone che avevano studiato, bravissimi esecutori, diplomati che avevano dovuto ripiegare su altre attività con un posto fisso, sicuro. Studi sacrificati e spezzati perché non avevano avuto la possibilità di realizzarsi, di evadere. Cosa avrei fatto io senza la musica? A me è andata meglio."

"Appena diplomato in flauto, dopo aver studiato armonia e contrappunto, ho avuto la fortuna di potermi trasferire a Roma. Mia sorella si era sposata lì e quindi avevo un appoggio. Avevo circa 19 anni e ho trovato un lavoro come pianista nelle serate 'danzanti'. Grazie ad alcuni contatti di quest'orchestra, sono entrato come primo flauto nell'orchestra ritmo-sinfonica della Rai, dove ho cominciato a fare i primi arrangiamenti - non avevo idea di cosa fosse l'orchestrazione (è un errore non inse-

gnare ai giovani ad orchestrare, in conservatorio). Piano piano c'era chi cominciava a dirmi 'Ehi Riz, perché non ci fai una cosetta per quattro...?' I primi arrangiamenti mi portavano via delle ore. Un giorno mi chiesero di fare un arrangiamento su Gillespie per un'orchestra jazz della Rai. Impazzivo perché non conoscevo bene la sua tecnica e allora andavo a svegliare una tromba alle sette del mattino per chiedere consigli...Tutte queste cose mi hanno arricchito, perché il nostro mestiere è fatto di tanti stili e generi: un regista può chiedere una musica dodecafonica, oppure una cosa cinquecentesca, e in tutti i casi bisogna avere un'infarinatura, certo sostenuta poi da una capacità di scrittura."

Il contatto con il cinema, a Roma, è dietro l'angolo. Quel cinema che al Maestro, fino a poco tempo prima, si era presentato come entità leggendaria, avvolta nel mistero e quasi irraggiungibile. "Al conservatorio non conoscevamo affatto la musica da film. Il mio ricordo più vivo è legato al mio insegnante di armonia principale, Piero Giorgi, una persona straordinaria. Era molto malato e un giorno mi chiese di ricompagnarlo a casa. Mi disse che doveva andare a Roma per fare un film. 'Un film? Maestro lei va a fare un FILM??'; per me era commovente... Ho pensato moltissimo a questo mio insegnante quando anch'io ho cominciato a fare il cinema vero. In Francia, in Germania, ogni volta che viaggiavo per l'Europa, e



poi in tutta l'America, ripensare alle sue parole mi faceva sentire eccitato!"

Nel 1962, la grande esperienza di *Mondo Cane*, su cui Ortolani interviene dopo aver collaborato anche a vari documentari. "Era un film in cui c'era spazio, se avevi voglia di uscire ne avevi la possibilità. E poi avevo trovato una mia maniera, studiando il film, stando con i registi dalla mattina alla sera e in montaggio già dalle prime ore di lavorazione: ho pensato al contrasto musicale, ad addolcire la violenza e ad aggredire il docile."

A proposito del cardine della partitura, il tema "More", Ortolani risponderà il racconto di una genesi a dir poco inimmaginabile: "Il regista Gualtiero Jacopetti aveva avuto un incidente automobilistico e veniva a casa mia sull'Appia Antica, tutto ingessato, accompagnato da una crocerossina di cui ricordo ancora la grande bellezza. Voleva sentire qualcosa per il film e mi chiese cosa avrei composto per i pulcini pasquali – quei pulcini che venivano

lealmente: un milione *More*, un milione *Yesterday*, fino agli attuali sei milioni – e andiamo per i sette. E' un tema ancora modernissimo, funziona così bene che è diventato uno standard; la figlia di Nixon lo ha voluto come sottofondo durante il suo matrimonio alla Casa Bianca. Ma non solo in America: addirittura in Africa, in Australia, Giappone, in Cina e in Russia, dove lo suonano con le balalaiche. Se si va' in un albergo dove c'è un pianista che suona, dopo non più di mezz'ora sicuramente si sentirà *More*. Neanch'io in verità so quante versioni siano state incise. Una settimana dopo l'uscita americana, quando Katyna l'ha interpretata al Plaza di New York, c'erano già sette versioni! Se avessi saputo che sarebbe diventato così importante non sarei riuscito a scriverlo: una cosa del genere mi avrebbe spaventato."

Parlando ancora di composizione, chiediamo al musicista del suo discorso con le immagini in fase di concettualizzazione dello score: se si senta più vici-

ne a lui. Noi siamo dei collaboratori. Per lui è un figlio: sbagliare un film è come ammazzare un figlio. Bisogna entrarci dentro bene, l'orchestrazione è una grande responsabilità. E' importantissima la prima volta che il regista sente la musica in sala d'incisione. Anche se si preparano delle anteprime al pianoforte, quando si arriva in sala, con l'orchestra, cambia tutto." Fondamentale, per Ortolani, anche la direzione d'orchestra delle proprie partiture cinematografiche, prassi cui il compositore ha sempre tenuto moltissimo e che, scusandosi per la necessaria presunzione, non nasconde di saper praticare molto bene: "E' una cosa che mi affascina. In realtà, terminato il conservatorio, avrei voluto iscrivermi all'Accademia Chigiana per perfezionarmi in direzione, ma poi ho perso prematuramente mio padre e non ho avuto la possibilità. Credo che dirigere personalmente le proprie musiche è tutta un'altra cosa. Principalmente per l'interpretazione: chi riceve una partitura da dirigere, non sempre riesce a vedere tutto quello che il compositore ha messo dentro, non può entrarci completamente. L'orchestra è il mio mondo: mi piace, la sento. Lo dimostra il fatto che ho diretto tantissime orchestre nel mondo e non ho avuto mai uno scontro - e non è facile avere un feeling con orchestre di settanta, ottanta, anche novanta elementi. Non è una cosa semplice, bisogna avere polso perché i professori d'orchestra fanno il fatto loro." Viene da chiedere, saggiando la passione del Maestro per la direzione d'orchestra su schermo, se in fondo il compositore cinematografico, data la specificità del suo dirigere ai sincroni, non stia ancora 'scrivendo' nel momento in cui guida l'orchestra alle immagini? "Certamente. E non è facile, ci vuole grande mestiere. L'esperienza con il cronometro mi permette di prendere sempre il synch, di accelerare e rallentare senza correre rischi, magari tenendo una nota, magari facendo una corona corta, ma arrivando sempre al sincrono con perfezione. Per le cose più importanti, poi, utilizzo il click. Io ho sempre seguito la scuola americana. Ero affascinato dai cartoni animati di Walt Disney: mi chiedevo come facessero ad essere così precisi, a far corrispondere un colpo di coda con un colpo d'orchestra, oppure una caduta dalle scale con l'orchestra che va giù... Dei veri capolavori musicali. Poi un montatore mi disse che era semplicissimo: si prendeva un foglio di riferimento, che rappresentava il fotogramma, e si divideva in otto parti per avere i tempi esatti'. Tutto *Africa Addio* l'ho fatto così! Quando incidevamo la



Ortolani con Pupi Avati

colorati in forno, a bassa temperatura, per le feste pasquali – una scena che avevo già visionato e che mi aveva colpito per le tenerezze di questi piccolissimi pulcini tutti colorati che uscivano dal forno svolazzando allegri. Non sapevo cosa fare e improvvisai al pianoforte la cosa più ovvia che mi veniva in mente, una frase di poche misure nello stile di un carillon, logico, no? E lui mi dice di scriverlo, 'Con questo ci facciamo tutto il film!'. In effetti, se si presta attenzione, il tema, con tutti quei voli d'orchestrazione ha una spaziosità che ricorda molto gli uccelli...".

"More", infatti, interpretato internazionalmente dalla Ranieri, vola altissimo e diventa un successo inarrestabile. "In Italia si ignora", ci conferma il musicista, "ma *More* oggi esiste ancora e sta andando di pari passo con *Yesterday*. Sono anni che in fatto di esecuzioni radio e tv avanziamo paral-

no alla scuola williamsiana che gradisce partire dalla sceneggiatura prima che il film sia completato, per godere dell'impatto emozionale del testo, o se invece opti per un approccio a posteriori, iniziando a comporre solo dopo aver visto il film montato. Argomento su cui non sembra avere indecisioni di sorta: "A me interessano anche i giornalieri. Seguendo il regista che sceglie un pezzo di film piuttosto che un altro, si comincia ad entrare nel clima dello stesso. La sceneggiatura non è il film, è molto diversa dal girato. Certo poi l'immagine aiuta moltissimo, non c'è niente da fare." Altrettanto metodico lo sviluppo dei materiali tematici, sul quale il compositore investe direttamente il pensiero orchestrale: "Parto da un tema che è già orchestrato e arrivo a svilupparlo. Poi è importante parlare con il regista, avere un dialogo, cercare di capire il più possibile cosa vuole, perché il film appartie-

1) Ortolani fa riferimento alla divisione in ottavi del fotogramma, praticata dai montatori delle musiche prima dell'avvento del metronomo digitale. "Anelli" di pellicola venivano forati sulla banda ottica sonora ad intervalli regolari così da produrre 'click' durante la proiezione in sessione di registrazione, per orientare il direttore d'orchestra nella sincronizzazione. La soluzione ottimale, e di maggior precisione, era appunto quella di frazionare il frame in otto parti (da 0 a 7/8) usando come guida di allineamento le quattro perforazioni per fotogramma del positivo 35 mm (NdR).



parte dell'elefante, lascio una pausa per lo sparo e poi riprendo con l'orchestra: quel colpo diventava parte musicale, entrava nella partitura. Preso come lavoro cinematografico era una cosa interessantissima. Sfruttare i click in quel modo permetteva di lavorare con gran precisione, anche senza provare, perché una volta che io e il primo violino avevamo il click in cuffia, si partiva con l'orchestra e tutti i sincroni erano perfetti."

Non stupisce che il regista Gualtiero Jacopetti e la produzione rimasero di stucco di fronte al lavoro di sincronizzazione di Ortolani, come lui stesso ricorda, rilevando però anche la difficoltà del metodo: "Poi non l'ho più fatto; perché lavorare in questo modo è sfiante. Durante la composizione, ogni mezz'ora dovevo sdraiarmi sul divano per riprendere una respirazione normale, tanta era l'ansia e la concentrazione".

Facile capire, dunque, perché l'importanza e la professionalità del lavoro di Ortolani non siano mai passati inosservati alla critica internazionale. In pochi sanno infatti che fu lui il primo compositore italiano ad essere stato candidato all'Oscar per "More", brano che ricevette anche il Grammy Award come Best Instrumental Theme. Anche lo score di *Una Rolls-Royce Gialla* guadagnò due nomination e vinse il Golden Globe con "Forget Domani", Best Film Song, cantata nel film da Katyna in persona. "I riconoscimenti mi fanno certo molto piacere, ma non è che impazzisca. Come collaboratore, mi fa molto piacere per il film. *Una Rolls-Royce Gialla*, poi, era una pellicola straordinaria, con un cast altrettanto stupendo. Seguire la 'vita' di questa macchina mi portò a scrivere in diversi stili: quando eravamo a Londra c'era un tono majestic, in Italia avevamo uno stile italiano, e così via... E poi ho avuto delle bellissime incisioni: forse non molti sanno che la Fitzgerald, i Tiquana Brass e Frank Sinatra hanno cantato i temi della Rolls-Royce."

Nel 1962 Ortolani compone anche le musiche de *Il Sorpasso*, famosissima pellicola di Dino Risi che porta il compositore a scontrarsi con i rutilanti meccanismi produttivi del Bel Paese e la conseguente sottovalutazione del processo di scoring.

"Ho visto molto poco il film, perché quando Mario Cecchi Gori mi chiamò per musicarlo erano vicinissimi all'uscita nelle sale e avevano pochi giorni per le musiche. Dovetti registrare in pochissimo tempo. Scrisi una cosa jazzistica, dissonante, per seguire la corsa di Gassman, quest'uomo alla ricerca disperata di qualcosa che neanche lui conosce e che coinvolge un poverino nelle sue peripezie. Vedendoli attraversare questa Roma vuota, proprio il 15 di Agosto, con questa Spider velocissima,

ho pensato di incastrare le progressioni di trombe e tromboni, sax e ritmica, proprio per esasperare la corsa della macchina, le curve spericolate ed il terrore negli occhi del povero predestinato". Ma il jazz, per Ortolani, assurgerà ben presto a linguaggio prediletto, espresso attraverso una vena brillantissima e inesauribile. Forse perché, così flessuoso e insinuante, si adatta particolarmente bene al racconto cinematografico? "Come no! E non è sfruttato come si dovrebbe, perché non abbiamo gli elementi. Io ho provato di tutto: ho fatto delle incisioni per 4 trombe, 4 mellophone, 4 tromboni e 5 sax. Ecco il mellophone ad esempio (una tromba con il suono del corno, un po' più grande del flicorno e suonato dai trombetti) ad esempio, non lo usa più nessuno. La ricerca mi ha sempre affascinato. Ero un patito di Stan Kenton, di cui poi sono diventato grande amico. Mi chiese di fargli da arrangiatore ma ho detto di no, perché lo stimavo troppo. Ho avuto delle offerte anche da Sinatra,

folle. Mi sono messo al pianoforte, ho suonato i temi e lui ha tirato fuori il clarinetto, segno che i temi gli erano piaciuti! Abbiamo passato mezza giornata a suonare. 'Ci vediamo a Roma, vengo all'incisione'. Non scorderò mai la serietà di quell'uomo: alle 8 in punto era già fuori dallo Studio Forum di Piazza Euclide, a Roma... e dovevano ancora aprirlo! Lui era lì che aspettava, era venuto prima per fare le note lunghe. Quello delle registrazioni, poi, è un ricordo bellissimo: l'ho messo in mezzo all'orchestra d'archi e abbiamo inciso. Per fortuna il figlio di Dino Risi, Marco, era lì con una videocamera e ha ripreso tutto! Benny Goodman ha fatto un'epoca e ho avuto la fortuna e la possibilità di averlo.

Lavorare con artisti del genere è sempre un piacere. Come con Johnny Mathis, che ho avuto a Londra, a New York, a Los Angeles. Mi ricordo di averlo inserito in un'orchestra immensa e mi guardava con grande interesse e curiosità come se fosse un bambino, fu



Dino Risi, Riz Ortolani, Benny Goodman e Marcello Mastroianni

ma sento di voler fare solo la mia musica per il cinema, e fare lì le mie ricerche sugli arrangiamenti. Anche se poi ho fatto interessanti arrangiamenti per Katyna: cose importanti, con quartetto d'archi e voce solista."

L'amore per il jazz ha portato il Maestro anche ad un'altra, eccellente collaborazione artistica, quella con Benny Goodman, che nel 1981 prende parte alla colonna sonora di *Fantasma D'Amore*, ancora una volta per la regia di Dino Risi. "Benny Goodman l'ho voluto io. Il film di Risi era molto bello. Parliamo di musica - parliamo, parliamo - e non so come mi viene fuori quest'idea di Goodman. Mi dicono: 'Se ci riesci a contattarlo per noi va bene'. Allora mi butto, con l'edizione che mi dava una mano. Chiamano New York e mi dicono che Goodman mi aspetta e che vuole ascoltare i miei temi. Così sono andato a casa sua, a Park Avenue, in un bell'appartamento. Sono andato con molta timidezza, perché sapevo di avere a che fare con un uomo che aveva fatto impazzire le

bravissimo, grande professionista. E poi Plácido Domingo. Con lui ho inciso il *Cristoforo Colombo* e *Fratello Sole Sorella Luna* - un uomo straordinario."

Guarda caso, l'ultimo lungometraggio di Avati è incentrato proprio intorno alla vita di due giovani aspiranti jazzisti, e la musica diventa così il vero protagonista del film. Un elemento di sceneggiatura che ha stimolato Ortolani nella composizione di un tema che lo stesso Avati ha definito il più bel tema che il musicista abbia mai scritto per un suo film. "Per *Ma Quando Arrivano Le Ragazze?* mi ha chiesto 'qualcosa per tromba e orchestra, struggente ma con un certo stile' - sono parole che mettono in crisi - mica storie! Allora sono partito da un minore che poi diventa maggiore. Quando lo ha sentito, lo ha capito subito e si è alzato di scatto: 'E' questo!'"

"Se si studia attentamente l'orchestrazione del pezzo", spiega il musicista, "si troverà un'armonizzazione modernissima, con tutti gli archi divisi che abbracciano la tromba, tanto che Boltro [Flavio, trombettista solista dello

Riz Ortolani e Claudio Santamaria in una scena di *Ma quando arrivano le ragazze?*

score, NdR], durante le registrazioni, non smetteva mai di ripetermi quanto fosse bello l'arrangiamento." Il Maestro compare anche nel film, in un cameo che si inserisce in quel raro elenco di musicisti per lo schermo prestati alle immagini, come l'Herrmann de *L'uomo che sapeva troppo* e il futuro Shore di *King Kong*: "Abbiamo registrato in diretta un pezzo classico mentre dirigo l'orchestra. Per l'occasione ho voluto la prima tromba del Maggio Fiorentino, che suona in modo straordinario, Andrea Dellira".

Per quanto veramente ragguardevole, è certo difficile pensare al tema de *Le Ragazze* come al migliore di tutta la collaborazione tra Avati e il musicista pesarese. Il medesimo Ortolani cita allo stesso livello le partiture per *Una Gita Scolastica*, *Festa di Laurea*, *I Cavalieri Che Fecero L'Impresa* e *Aiutami a Sognare*. Quest'ultima merita senz'altro un posto di rilievo, primo incontro tra i due artisti.

"Pupi mi chiamò per questo film. C'erano dei balletti, tutti ideati dal coreografo di Fred Astaire, Hermes Pan. Un film arioso, solare. Ci incontrammo alla Fono Roma e mentre mi raccontava il film, a quanto mi dice, capì che i miei occhi esprimevano quanto fossi già preso dalla cosa. Dalle mie espressioni capì che ero già dentro al film. E' una cosa che mi è successa anche con altri registi; con Lizzani ad esempio, per *Banditi A Milano*. Così facemmo il film e anche in quell'occasione prestai molta attenzione ai synch per musicare i balletti. Tutti indovinatissimi tra l'altro."

"Di solito con Pupi parliamo molto del film. Lui mi manda il copione e poi vuole sapere cosa ne penso. Comunque non abbiamo mai avuto problemi, ha sempre approvato tutti i miei temi senza discutere. C'è una bella intesa, anche perché sappiamo cosa vuole l'uno dall'altro."

Avati è stato inoltre l'unico regista ad aver impegnato Ortolani nello scoring di un sequel, *La Rivincita di Natale*, film

del 2004 sul poker e sulla vita che ritrovava gli stessi protagonisti di *Regalo di Natale* ancora seduti intorno al tavolo verde. Per il primo capitolo, datato 1987, il musicista fu insignito del David di Donatello per il Best Instrumental Theme ed è interessante apprendere come si sia mosso approcciando questa nuova 'partita': "Ho dimenticato tutto quello che era stato l'altro film. Pupi voleva che riutilzassi il tema originale, visto che nel film ci sono anche dei flashback. Ma io il primo film non l'ho neanche rivisto e ho cercato di aggiornare l'ambientazione. Mi sono circondato di ottimi musicisti e ho scritto per sax, archi, batteria e pianoforte."

"Cerco sempre di dimenticare i film precedenti e di non ripetermi. La paura di ogni compositore è di rifare le stesse armonizzazioni, le stesse cose, cambiando magari solo il tema. Penso sia la mia onestà che mi fa dimenticare tutte le pellicole passate. I miei temi non sono uguali, magari la personalità dell'orchestrazione, i colori, ma non i temi, che sviluppo sempre studiandoli con accuratezza. E' un lavoro di cesellatura."

Ripercorendo la saga artistica di Ortolani non si può tacere dell'altro grande sodalizio, quello con Damiano Damiani, solido regista dei film 'inchiesta' anni '70, pellicole contro il potere mafioso e la corruzione come *Confessione Di Un Commissario Di Polizia Al Procuratore Della Repubblica* e creatore della prima, storica serie dello sceneggiato *La Piovra* (l'unica con le musiche di Ortolani poiché, malgrado l'enorme successo, il regista Damiani rifiutò di ripetersi con altre serie e il compositore fu solidale). Il musicista specifica il differente rapporto lavorativo rispetto all'altro collaboratore. "Con Damiano ero io a dover cercare di più. Ricordo un film bellissimo, *L'Inchiesta*. Me ne parlò, dicendomi: 'Vorrei una musica che non è musica, una musica che si sente ma non si afferra, che è nell'aria...'. Ero in crisi, non sapevo cosa fare. Allora ho com-

posto questi titoli di testa cercando di accontentarlo ed è successo che durante una proiezione, il suo prete confessore – che lo aiutava come consulente durante la lavorazione – proprio sui titoli dice: 'E' una musica strana, una musica che ti avvolge ma non l'afferra...', e Damiano, soddisfatto, 'proprio quello che volevo io!'"

"Devo dire la verità, ho lavorato con tanti registi, ma con tutti ho sempre avuto un grande feeling, sempre un'enorme amicizia. Ma c'è da dire che questo accade finché la musica va bene. Se sbaglia un film, è dura. Il film, come dicevo, è la loro creatura e bisogna immedesimarsi. Forse, a dire il vero, avrei potuto continuare con molti altri autori, forse avrei potuto fare più film con Dino Risi, grande regista. Ma lavoravo molto all'estero e non avevo la capacità di mantenere un rapporto continuato con i registi, come avrei voluto, è un'abilità di cui non sono capace, e non telefonavo mai, sono troppo riservato."

Riservatezza a parte, il talento di Ortolani ha comunque incontrato i favori di una nutritissima lista di autori italiani, su cui spiccano, oltre ai già menzionati, anche i nomi di De Sica, Lattuada, Fulci e Di Palma (il grande direttore della fotografica che nel 1974 volle il musicista per il suo esordio registico *Teresa La Ladra*). Importantissimo anche il suo incontro con Franco Zeffirelli per *Fratello Sole Sorella Luna* (1972), risultante in uno score ormai entrato di diritto nel repertorio nazionale popolare e liturgico. "Quello che mi ha ispirato maggiormente è stato il monte che si vede inizialmente, nella sequenza dei titoli. Sono partito da lì, lavorando ad una sonorità trasparente con la sezione d'archi divisa per ottave. Poi, pian piano, su questa trasparenza ho aggiunto un corno lontanissimo con eco. Quando si riesce ad impostare la partitura in questo modo è già una grande cosa."

Ortolani ricorda poi le esperienze d'oltreoceano che più gli hanno dato piaceri e soddisfazioni: giustamente, visto che la sua filmografia estera include collaborazioni con Edward Dmytryk, Terence Young, Robert Siodamk, Melvin Frank, Lewis Gilbert e Antony Asquith.

"La prima volta che ho varcato la cancellata Cecil De Mille degli studi Paramount, per lavorare ad un film della United Artist, sono andato in questa grandissima sala d'incisione e ho accarezzato il podio, pensando a quanti eccellenti musicisti lo avevano calcato prima di me: Tiomkin, Steiner, Young."

"In America non ci sono differenze d'intendere la musica da film. Quello che è diverso è la collaborazione. Massima collaborazione. Il primo film



che ho fatto me lo sono orchestrato, come sempre, da solo. E i produttori mi chiedevano perché non usavo gli orchestratori: 'Faccia orchestrare!'. E' una questione di mentalità differente. Se si guardano i titoli di coda di un film con le musiche di un musicista come John Williams, si leggono almeno 4-5 orchestratori. Lì ci sono i veri orchestratori, i professionisti, che sanno fare il loro mestiere. Guai a non dar loro il lavoro! Alcuni potrebbero fare anche i compositori, ma non lo pensano nemmeno. Qui da noi, invece, molte volte gli arrangiatori diventano anche compositori ma non sempre riescono, perché si può essere ottimi musicisti e orchestratori, grandi tecnici ma freddi compositori per il cinema. Se sei freddo non arrivi sullo schermo, non sfondi. Non che a Hollywood sia più facile. Per esempio ero amico di Henry Mancini e di Pete Rugolo, un fortissimo arrangiatore italo-americano. Un giorno sono andato a conoscerlo perché mi interessava molto il suo modo di fare musica, e ricordo che si lamentava perché non riusciva a comporre per il cinema. Un grandissimo arrangiatore che non è mai riuscito a fare un film e si è dovuto accontentare di piccole cose televisive."

"Gli americani lavorano bene, seriamente - e si sente. A proposito della loro professionalità: un giorno mi chiamano alla Paramount. Vado negli studi e mi ritrovo a sentirmi dire che si scusavano perché erano stati costretti a tagliare un fotogramma del film su cui stavo lavorando. Roba da matti! In Italia mi tagliano 50 metri senza neanche dir niente e qui addirittura si scusano per un fotogramma! Questo perché sapevano che per un musicista non era cosa da poco. Quando succedeva da noi, eravamo costretti a rifare subito il conto delle battute, perché cambiava

tutta la parte cronometrica. E c'era gente come Donato [Salone, storico e attivissimo copista del panorama cinematografico italiano, NdR] che oramai faceva i calcoli a mente (ma Donato era uno con l'esperienza di 3000 film alle spalle, uno che per dare i synch al grande direttore d'orchestra Franco Ferrara gli tirava la giacca mentre dirigeva...era straordinario!)."

"Comunque mi piacerebbe che anche i giovani lavorassero con la serietà degli americani."

Parlando del panorama americano, spunta fuori il nome di Bernard Herrmann e il Maestro si sofferma a ripeterlo, come per celebrarne la grandezza. Cogliamo l'occasione e chiediamo se uno score come *Zeder* (1983), con quel frastagliato d'archi nei titoli di testa, non nasconda una citazione hermanniana. "Ricordo una costruzione tutta in contrappunto, con orchestra d'archi. Si può essere anche influenzati, certo, tutti i musicisti lo hanno fatto. E poi Herrmann è stato veramente un grande compositore..."

Zeder si inserisce in quella lunga schiera di film di genere italiani che hanno contribuito ulteriormente alla risonanza del nome di Ortolani in tutto il mondo, data la loro grande esportabilità. Così come l'horror-thriller (da ricordare anche *Passi Di Morte Perduti Nel Buio*), la cifra ortolaniana ha investito anche lo spaghetti western e il boccaccesco anni '70, ma senza mai svendersi allo stile più in voga: "Non avevo problemi ad usare il chitarrone per il western e il lounge per le commedie. Ma è anche vero che ho trattato in chiave modernissima un western come *I Giorni Dell'Ira*, di Tonino Valerii - un brano è stato utilizzato da Tarantino in entrambi i film di *Kill Bill*. Sinceramente però non capisco questa distinzione tra film di serie A e B, come questi ultimi

vengono spesso etichettati. Questi sono film che magari hanno avuto meno fortuna, ma non vuol dire che siano stati meno impegnativi. Per *Il Merlo Maschio* [1970, di P.F. Campanile, NdR] ho fatto venire addirittura il bravissimo violoncellista Selmi, per la storia di Lando Buzzanca che, nel film, era proprio un violoncellista".

Un altro esempio di qualità aggiunta al cinema di genere sono le musiche per il cult *Cannibal Holocaust*, brutale film di Ruggero Deodato caratterizzato da un approccio musicale in contrappunto, con il dolce e romantico score di Ortolani a contrastare l'efferezza delle immagini. Il musicista dichiara di essere impressionato dal successo del film: "Ho delle grosse richieste dagli Stati Uniti e dal Giappone. La colonna sonora è richiestissima, e francamente non ne vedo il motivo. Devo riconoscere che quando Deodato mi chiamò apprezzai molto le immagini, tutte girate con la cinepresa a mano e tutte di grande drammaticità. Per contrasto musicale le ho commentate con un adagio; ho inciso con l'orchestra anche un ritmo con dei veri sassi, per dare questo senso un po' selvaggio, anche per dare un'anima a queste persone che venivano massacrate. Molti registi mi hanno detto che nella mia musica c'è sempre un gran tristezza. Quando scrivo un pezzo in maggiore, per trasmettere tristezza non ho bisogno di passare al minore, come di solito si fa."

"Mi piacerebbe vedere questo film musicato da altri, un film con questo stile... Sono sicuro che potrei sentire delle cose molto interessanti. Sarebbe bello capire in quante maniere diverse ognuno di noi vede una pellicola."

L'episodio in questione porta a necessarie osservazioni sul rischio di superare con la musica le immagini di un film. Esempi di soluzioni musicali

La CAM, prestigiosa etichetta discografica italiana della migliore musica da film di ieri e di oggi, tra le sue pubblicazioni può annoverare due delle più famose e belle colonne sonore del Maestro Riz Ortolani, *Mondo cane* e *Fantasma d'amore* con l'intramontabile Benny Goodman al clarinetto. Di queste due soundtrack s'è detto tanto, giustamente, ma ciò che ci preme in questo caso è portare alla vostra attenzione due CD contenenti le musiche per quattro film meno noti, ai quali il compositore pesarese ha donato il suo inconfondibile tocco musicale: *Casanova & Company* nello stesso album con *La vergine di Norimberga* e *Primo amore* insieme con *Il giorno del furore*. In tutte e quattro le partiture l'elemento che risalta maggiormente è la grandeur melodica ortolaniana: sia che si tratti di una pittoresca parodia con Tony Curtis del più grande amatore di tutti i tempi (*Casanova & Company*) che di un horror non eccelso alla Margheriti (*La vergine di Norimberga*), sia di una commedia amara di Dino Risi con Tognazzi e la Muti (*Primo amore*) o di un dramma familiare russo con la Cardinale (*Il giorno del furore*), Ortolani riesce a dar vita a dei temi sentimentali, sottoposti a differenti variazioni nei CD, di stupefacente carica emozionale, che rimangono impressi per la loro immediata cantabilità. Si ascoltino "Il dubbio di Mary" e "Atroci sospetti" da *La vergine di Norimberga*, "Casanova e Francesca" e "Beauties at the castle" da *Casanova & Company*, "First love" e "Dreams mode of love" da *Primo amore* e "Il ritorno di Yuri" e "Un uomo solo" da *Il giorno del furore*. Non soltanto temi ricchi di pathos, anche balalaïke, motivetti popolari tanto vicini a quelli composti da Rustichelli e Trovajoli, barocchismi e *disco music*, a testimonianza della poliedrica genialità di un Maestro in splendida forma. Due acquisti vivamente consigliati a chi voglia scoprire dei titoli di un Ortolani meno conosciuto, ma altrettanto notevole. MP



Riz Ortolani
Casanova & Company (1976)
La vergine di Norimberga (1964)
 CAM CSE 109
 10 brani (Casanova...) + 13 brani (La vergine...)
 Durata: 61'23"



Riz Ortolani
Primo Amore (1978)
Il giorno del furore (1973)
 CAM CSE 114
 8 brani (Primo...) + 10 brani (Il giorno...)
 Durata: 60'03"



Katyna Ranieri e Riz Ortolani

particolarmente capaci di spiccare autonomamente sul girato si rintracciano, nell'opera di Ortolani, soprattutto nei maestosi lavori televisivi per la Rai. Ricordiamo l'incipit da *La Primavera di Michelangelo*, dove il colpo di scalpello diventa metafora e sottolineatura "della scintilla di genio", o la grandiosa scena del trasporto del David, sempre dallo stesso sceneggiato.

"Alle volte c'è questo pericolo, soprattutto se c'è lo spazio giusto. Però bisogna stare attenti a non andare sopra le righe, a non essere invadenti; anche questo è un modo di scrivere. Bisogna stare attenti alle punte musicali, alla logica di dialogo e capire se e quando è il momento di uscire fuori. Anche questo è mestiere."

"Lavorare agli sceneggiati è stato molto impegnativo. Avevo a disposizione l'orchestra sinfonica della Rai. Uno scrive e ha sempre questa massa di gente che deve cercare di accontenta-

re. Non si possono mica scrivere i 'pataconi' e togliersi il pensiero con le note lunghe. E allora insieme al tema devi trovare sempre un contrappunto, riuscire a far diventare le parti secondarie più interessanti del tema stesso. Si trattava di lavori sempre molto costruiti. Ho inciso all'Auditorium della Farnesina di Roma, con questa stupenda orchestra più un coro di circa 80 persone. Erano colonne costosissime."

Prima ancora degli sceneggiati storici, c'erano le esperienze televisive dei teleromanzi: titoli come *La Cittadella*, *David Copperfield* e *La Freccia Nera*. Progetti che per la loro natura di messa in onda, impegnarono il musicista in una pianificazione del lavoro ancora diversa: "Le trasmissioni andavano in diretta e il carissimo regista Majano mandava in diretta anche le mie musiche. In preparazione, lui mi proponeva di scrivere alcuni temi: magari un tema romantico per la Guarnieri, uno per

Giannini oppure un tema drammatico, o uno particolarmente allegro. Majano, poi, era convinto che gli attori lavorassero meglio ascoltando la musica mentre recitavano, ed aveva ragione."

Spunta un dietro le quinte del *David Copperfield*: "Durante quel periodo dovetti partire per Los Angeles per lavorare ad un film, ma visto che i tempi negli Stati Uniti erano sempre molto larghi, dai 5 ai 6 mesi (e c'era anche il tempo per andare a giocare a Las Vegas!), scrissi lì tutta la musica. Purtroppo però fui costretto a mandare le partiture in Italia, perché non potevo dirigerle io, e fu un po' diverso."

"Con il tempo abbandonai, avevo iniziato a lavorare per il cinema e cominciavo a sentire troppa pressione. Mi dispiacque soprattutto per Majano, con il quale ho avuto l'opportunità di fare tutto il pacchetto dei migliori teleromanzi e che, purtroppo, finì bersagliato dalla cattiveria dell'ambiente, da certi registi



Riz Ortolani Ma quando arrivano le ragazze? (2004)

Rai Trade CRT 304

14 brani - Durata: 47'46"



Da esperto di musica, soprattutto del jazz puro, e clarinetista mancato (proprio come ama definirsi anche Woody Allen), il regista bolognese ha sempre affermato che il jazz è una malattia contagiosa da cui non si guarisce più. Per dirla tutta, e per nostra fortuna, Pupi Avati dal jazz non ha mai voluto guarire, anzi, ha continuato e continua ad essere il linguaggio musicale prediletto delle sue storie, quello che ha arricchito, di volta in volta, il suo stile cinematografico e che meglio di tutti è riuscito a tratteggiare sentimenti e modi dei suoi personaggi. Per questo si è sempre lasciato sedurre dal jazz. Anche nel suo trentaquattresimo film *Ma quando arrivano le ragazze?*, pellicola dai forti segnali autobiografici, nello scegliere l'universale tema della giovinezza con i suoi desideri e passioni, aspettative e disillusioni, Pupi Avati ha posto proprio al centro del racconto la musica. Garantita ancora una volta dalla inesauribile vena creativa e dalla cifra stilistica di Riz Ortolani, che per il regista emiliano ha già firmato altre bellissime colonne sonore, la partitura del film presenta un approccio più moderno e distaccato dal jazz classico senza peraltro perdere forza, convinzione e intensità. Il risultato complessivo è interessante, in un gioco di riflessi e di rimandi evocativi, che legano l'uno all'altro i brani. Anche stavolta, Riz Ortolani, che si è avvalso della collaborazione di alcuni talentuosi nomi del jazz italiano - Flavio Boltrò (tromba solista), Danilo Rea e Luca Mannuzzo (pianoforte), Daniele Scannapieco e Javier Girotto (sax), Dino Piana (trombone), Giovanni Tommaso (c. basso) autore dei brani jazz, Massimo Manzi e Roberto Gatto (batteria) - non è venuto meno alla sua figura di compositore d'eccezione, tessendo trame melodiche di indubbia efficacia. **MT**



intellettuali e troppo sofisticati che non vedevano qualità e stile in quello che faceva. E invece ha saputo dirigere delle cose bellissime, grandi successi popolari, ricordati ancora oggi con molto affetto dal pubblico di quegli anni.”

Tra i tanti ricordi fotografici che ci circondano, notiamo una locandina della prima Sinfonia del Maestro, intitolata alla Memoria ed eseguita nel 2001 al Teatro Rossini della nativa Pesaro dalla Symphony Orchestra of Bratislava. “Quando sono venuto a Roma, da ragazzo, la prima cosa che ho fatto è stata quella di visitare i posti che da sempre volevo vedere: Piazza Venezia, le Fosse Ardeatine, Cinecittà. Avevo un foglietto dove, camminando, appuntavo tutte le date storiche importanti, come la dichiarazione di guerra, l'Olocausto, la Liberazione... Questo foglietto l'ho tenuto sempre dentro un cassetto ed ogni volta che lo aprivo, durante gli anni, spuntava fuori. Mentre ero impegnato in qualche film, questo foglietto me lo ritrovavo sempre davanti. Fino a quando, nel 2000, ho deciso di non fare più altre colonne sonore e di dedicarmi a questi appunti, a questa Sinfonia. E' un lavoro completamente politonale, diviso in quattro tempi e della durata complessiva di un'ora – con un adagio che dura 27 minuti. E' stato per me un grande piacere perché si trattava di una cosa che avevo sempre voluto fare: non volevo più vedere quel fogliettino! Non l'ho diretto io, volevo la mano di qualcun altro, volevo che il direttore d'orchestra [Niels Muus, NdR] ci trovasse qualcosa che io ancora non avevo visto.”

Il desiderio di un concerto riepilogativo dell'opera ortolaniana, sulla scia dei tributi recentemente pubblicati e del crescente interesse concertistico per la musica da film, ci esorta a chiedere al compositore se magari qualcosa sta bollendo in pentola. “Di concerti ne ho fatti tantissimi, ma 'senza gran cassa'. Ho portato la Sinfonica di Vienna in giro per il mondo suonando musica cinematografica. Poi in Messico, in Brasile, a Padova, a Palermo, Trento... Mi sono dedicato anche al balletto, che mi piace molto. Ultimamente a Firenze, il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino ha presentato il balletto dedicato al genio di Michelangelo, “In Una Parte Di Cielo”, con mie musiche e coreografie di Giorgio Mancini.”

Poi Ortolani, incapace di sorvolare su quello che inizialmente preferiva tacere per scaramanzia, ci mostra il suo attuale lavoro, quello da cui l'avevamo distolto: “Sto trasformando le mie colonne sonore in suite della durata di circa 13-15 minuti. Tutte queste nuove orchestrazioni sono senza ritmica, perché la ritmica ad un certo punto cambia lo stile: l'orchestra con le chitarre non so a cosa possa servire. Questo è un discorso diverso, una mentalità differente.”

Rincuorati dalla possibilità che questi spartiti autografi riempiano presto un nuovo concerto del Maestro, scopriamo anche il suo impegno filologico per la musica da film. “Non è molto risaputo, ma ho omaggiato i fratelli Rossellini ricostruendo le partiture cinematografiche di Renzo Rossellini, fra-

tello del ben più celebre regista Roberto, di cui ha musicato tutti i film. Colonne sonore come *Roma Città Aperta* e *Paisà* sono andate completamente perse. Io ne ho fatto una suite con cui apro sempre tutti i miei concerti. E' un modo di ridare vita alla musica di Rossellini, un musicista preparatissimo ed anche un ottimo giornalista”.

Nel salutare il grande compositore, ancora immersi nel fluire di storie cinematografiche e frammenti personali di una carriera così vasta e multiforme, quasi a voler suggellare l'essenza del tema dell'incontro, formuliamo la domanda più banale e complessa: cos'è la musica da film per Ortolani?

“La musica da film è un'espressione che se compresa e apprezzata può permettere ogni cosa, non importa quale sia il genere su cui si lavora. Spero che ci sia anche per i giovani la possibilità di avere il loro merito, di esprimere nel miglior modo possibile quello che ora sono costretti a fare con piccoli mezzi.”

Si aggiunge il commento sentito di Katyna Ranieri che, partecipe e appassionata, ha rivissuto accanto al compagno d'arte e di vita questi emozionanti ricordi:

“Per il Cinema, si può fare della musica straordinaria”.

E non c'è dubbio che la moglie di Riz Ortolani ne sappia qualcosa.

Un sentito ringraziamento a Riz, Katyna e Rizia Ortolani per la disponibilità e la cortese concessione del materiale fotografico.

Riascoltare le bellissime composizioni di Riz Ortolani: per questo ambizioso scopo molto opportunamente è stata pubblicata da Bmg una doppia raccolta di 36 brani tra i più rappresentativi di uno dei maggiori compositori per il cinema italiano e internazionale. Una raccolta che con il suo approccio “trasversale” riesce ad andare molto oltre le solite biografie musicali – da *Il sorpasso* (1962) a *Ma quando arrivano le ragazze?* (2005), tema dell'omonimo ultimo film di Pupi Avati – portandoci direttamente al cuore della musica di Riz Ortolani e permettendo di fare il punto su alcune autentiche icone del suo repertorio, tra cui *Mondo Cane*, *Il sorpasso*, *Africa Addio*, *Una Rolls-Royce gialla*, *Girolimoni*, *Confessioni di un commissario...*, *Ultimo minuto*, *La piovra*, *Fratello Sole Sorella Luna*, *La Primavera di Michelangelo*, fino alle recenti fatiche di *Una gita scolastica*, *Il cuore altrove*, *La rivincita di Natale*. In tutte, ciò che colpisce di più nel lavoro del compositore pesarese è la curiosità artistica, l'attività creativa sempre in moto e l'incessante rinnovamento. La sua filmografia è fittissima di titoli di tutti i generi, e la sua caratteristica è la duttilità e l'abilità di fornire sfondi tra i più variegati, atmosfere polivalenti suggerite da un linguaggio

armonico e timbrico efficace, ricco di effetti suggestivi. Come ha scritto alcuni anni fa su di lui Ermanno Comuzio, noto critico musicale: “*Abbondano, nel lungo inventario dei suoi film, i crolli di Roma, le cinture di castità, i colpi grossi, le calde notti, i lunghi fucili, i merli maschi, gli atti impuri, le orchidee macchiate di rosso, i figli di cane, gli uomini della vendetta, le guerriere dal seno nudo, la morte negli occhi del gatto e i corpi delle ragazze*”. Ma ci sono anche le soundtrack funzionali e scattanti, che occorre estrarre dalla massa pittoresca. Per esempio *Mondo Cane* (1962), il cui splendido motivo conduttore, “More”, è qui riproposto in una nuova versione strumentale arricchita con archi e ritmica, inserendo una voce di soprano che richiama l'effetto vocale già usato nella colonna sonora originale.

Il cofanetto *The Genius of Riz Ortolani*, della durata complessiva di oltre due ore, raccoglie dunque 36 pezzi molto eloquenti dell'ammirevole carriera del Maestro pesarese e ha il pregio di contribuire a ridestare ricordi, immagini e sentimenti che hanno segnato la storia del cinema italiano. L'antologia è già in sé godibilissima, curata nei dettagli e nelle delibazioni coloristiche, per quanto non manchino riflessioni dal carattere lirico

(“Fratello Sole e Sorella Luna”) e prestazioni orchestrali di grande incisività (orgiastica e inebriante l'avventura sonora di “Mondo Cane Suite and More”, eseguita dalla sublime voce di Katyna Ranieri). Irreprensibile è anche la qualità delle esecuzioni e della registrazione, ma può darsi che la bellezza di alcuni brani in particolare invogli a procurarsi le incisioni complete. L'opera viene proposta in una elegante veste editoriale corredata da un libretto di 32 pagine con rare foto d'archivio e, dulcis in fundo, una chicca per fans e collezionisti: un doppio poster pieghevole. Maurizio Torretti



Riz Ortolani
The genius of Riz Ortolani (2004)
BMG / RCA 82876664332
CD 1: 20 brani – Durata 66'36”
CD 2: 16 brani – Durata 67'55”



La vendetta dei Sith conclude la Saga musicale "stellare" di John Williams.

© Lucasfilm Ltd. & TM. Tutti i diritti riservati.

Jedidämmerung

di Maurizio Caschetto e Gianni Bergamino

Maggio 2005: la conclusione è arrivata.

La sensazione che domina è quella del compimento, della realizzazione finale o, per dirla con una citazione amata dai fan, del "cerchio finalmente completo". Dopo 28 anni le guerre stellari di George Lucas arrivano alla resa dei conti, alla stretta conclusiva: *La vendetta dei Sith*, terzo episodio in ordine cronologico, sesto in ordine produttivo.

Pur con i limiti che i detrattori non mancheranno di evidenziare, va riconosciuto che questa operazione cinematografica ormai trentennale è stata il tentativo più esplicito e consapevole (e forse anche il più riuscito) di forgiare una nuova mitologia di massa, la prima a memoria d'uomo che abbia davvero un respiro mondiale, capace di riscrivere e lasciare il segno nell'immaginario collettivo, un pregevole esperimento per dare alle menti giovani di tutte le generazioni una colorata e divertente mappa con cui orientarsi e baloccarsi negli infiniti e ricchissimi territori del Mito e della Fantasia. La creazione lucasiana, pur con il suo corollario più sfacciatamente "mercantile", è un prodotto dei nostri tempi, un distillato fedele di luci ed ombre di questi ultimi trent'anni. La patina fiammante dei sempre sbalorditivi effetti speciali

nasconde un cuore narrativo che più classico e archetipico non si può, anche se lo sviluppo narrativo tradisce l'incertezza e le ansie di un pianeta che si riscopre rimpicciolito dalla comunicazione globale e con un rimescolato senso dell'etica.

Se le avventure dei Jedi, del loro culto per un misticismo esoterico ed ambientalista contrapposto al Lato Oscuro delle passioni istintive, feroci e irrazionali, sono state raccontate in ordine sfalsato, il procedere dei film rispetta in compenso un cammino psicologico terribilmente cupo e fatalista. Sembrano così lontane ormai la spensieratezza, la ribalda voglia di avventura e le smargiasse scorribande a lieto fine di Luke Skywalker e Han Solo.

Morte, vendetta, rancore, disperazione, omicidio, sterminio sono le nuove coordinate dell'epopea. Ma soprattutto paranoia, sospetto, sfiducia. L'eroe è negativo, è votato alla perdizione, il suo destino è segnato da una *hubris* dissennata contro l'invincibile barriera della morte, e per questo la sua saga precipita senza appello nella tragedia annunciata, avvicinando la sua figura a quella di un altro mito moderno: il Faust.

Proprio queste tempestose correnti introspettive sospingono anche l'immortale opera musicale

di John Williams verso il suo scoraggiato approdo di perdizione, perfetto e fedele controcanto delle fantasie di Lucas.

Su queste pagine ci siamo recentemente occupati di questa immensa opera "stellare" (vedi CS n°9, Settembre/Ottobre 2004). Le ormai sei colonne sonore per la Saga sono un corpo unico nella storia della musica da film, un imponente traguardo di questa disciplina e della sua dirompente forza espressiva multimediale. Una valutazione consolidata dall'agognato ascolto di tutte sei le partiture, finalmente davanti a noi come un granitico e venerato monolito cinemusicale.

Negli ultimi mesi l'attesa per questo epilogo williamsiano ha raggiunto livelli di spasmodica eccitazione, ha suscitato negli estimatori un'aspettativa di portata storica, superiore a quella riservata a qualsiasi altra opera di ogni autore di musica per film del passato. La consapevolezza che il sipario sarebbe calato con una presagita cortina di cupezza e drammaticità senza precedenti nell'intera esaloga non ha che aumentato la fibrillazione della vigilia.

Fin dai primi ascolti, dunque, si è ansiosi di scoprire come sia stata



affrontata da Williams la discesa agli inferi e la conversione al Lato Oscuro del giovane Eletto, il campione Jedi Anakin Skywalker, futuro padre di Luke e Leia ed imminente tiranno della Galassia altrimenti noto con il nome di Darth Vader, uno dei più amati "villain" della storia del cinema.

Le partiture de *La minaccia fantasma* e *L'attacco dei cloni* ci hanno presentato un Williams sontuoso e brillante, prodigo di invenzioni tematiche e musicali, attento e mai banale nel riprendere e variare i temi dei precedenti episodi e assolutamente padrone di una perizia di scrittura e orchestrazione che nessun autore di *film music* può vantare. Tuttavia queste ricche e mature composizioni, ineccepibili nella loro raffinatezza formale, sono sembrate carenti del vigore espressivo e dell'eloquenza emotiva che impregnavano le partiture della precedente Trilogia. Proprio come i controversi due episodi filmici, anche la musica è parsa priva di quell'aura magica, di quello stupore meravigliato, di quell'energia giocosa il cui dissolvimento è stato percepito soprattutto dagli spettatori che erano ragazzi ai tempi ingenui in cui la saga sorgeva.

Per fortuna, con un vero colpo di scena, la partitura de *La vendetta dei Sith* spazza via i timori della vigilia e offre un vigore imprevedibile e "spiazzante" per la passionalità dei contenuti, per la scelta di un trattamento più introspettivo, coerente con la drammaticità della trama.

Ciò che sorprende è piuttosto la scelta del musicista di premere fino in fondo, senza esitazioni, sul pedale del *pathos*, arrivando a vette emotive degne di un compositore lirico. Siamo al cospetto della partitura stellare più matura, cupa e complessa mai prodotta dalla penna del Maestro, pur senza dover rinunciare alla ricchezza ed alle cesellature del suono già dimostrate nelle altre partiture *prequel*, un'inconfondibile traccia stilistica del Williams più recente (*Minority Report*, *Harry Potter* e *il prigioniero di Azkaban*).

Ne emerge un lavoro granitico, travolgente, velato da un consapevole senso di disperazione e di ineluttabilità. I motivi familiari si inturgidiscono, si fanno perentori. Non si è mai ascoltato, ad esempio, un tema della Forza così rabbioso e determinato. Le pagine intrise di tragicità non si contano, i colori sono accesi



La principessa Padme (Natalie Portman)

da sensazioni di rivalsa, di odio, di confronto ostile.

Alla libreria melodica della saga Williams aveva aggiunto in *La minaccia fantasma* due idee tematiche maggiori: l'orffiano "Duel of the Fates" e il grazioso movimento per Anakin bambino. In *L'attacco dei Cloni* veniva introdotto il malinconico e struggente *love theme* di Anakin e Padmè, "Across the Stars". La principale *new entry* tematica che ci viene offerta in *La vendetta dei Sith* è "Battle of the Heroes", che fin dalla struttura espositiva mostra di essere un'evoluzione estrema del duello del primo episodio: su un ostinato ritmico di celli e viole, i corni enunciano una melodia, che riecheggia - non a sproposito - il "Dies Irae" gregoriano. Una figura melodica di perentoria linearità, subito ripresa dall'orchestra intera e da una poderosa compagine corale. La pagina si sviluppa attraverso cadenze e accenti tipici della musica da balletto, dove la *performance* della sempre formidabile London Symphony Orchestra convoglia tutta la combattiva frenesia del brano verso il poderoso *climax* emozionale, in cui la punteggiatura ritmica richiama i momenti che precedono l'esplosione della Morte Nera nel primissimo *Star Wars*. Nuovo tema che viene ripreso con entusiasmo in "Anakin Vs. Obi-Wan", epocale duello di spade laser per cui Williams integra una disperata lettura del tema della Forza e una ripresa *ante litteram* della musica che commentava il duello tra Luke e Vader ne *L'impero colpisce ancora*, creando un'interessante e indovinata rima musicale tra le due Trilogie.

Tuttavia non è l'arcana e battagliera melodia di "Battle of the Heroes" che esaurisce la ricchezza inventiva della partitura, rappresentata questa volta non tanto da temi nuovi, quanto piuttosto da complesse figurazioni, da architetture emotive abilmente costruite, da elettriche pagine d'azione e da repentini ed imprevedibili mutamenti d'umore.

Trovano spazio istanti di profonda partecipazione come "Anakin's Betrayal", un dolente adagio per coro e orchestra di mahleriana intensità, quasi un "lamento" musicale che dipinge con uno scoraggiato cordoglio l'ineluttabile destino della Repubblica, dell'Ordine dei Jedi e dello stesso Anakin. La raffinata tessitura della pagina ci riporta ai momenti più intensi della Prima Trilogia, come lo scontro estremo tra Luke e Vader ne *Il ritorno dello Jedi*. Non meno densa di emozioni tragiche è "The Immolation Scene", magistrale pagina per archi di grande rigore formale (gli estimatori di Williams non mancheranno di percepire in questo brano echi della bellissima partitura di *The Fury*, una colonna sonora che stilisticamente ha più di un punto in comune con *Revenge of the Sith*).

Alcuni temi minori dei due film precedenti assumono a sorpresa ruoli impreveduti. In "Birth of the Twins and Padme's Destiny" torna il wagneriano coro funebre per il rogo del maestro Jedi Qui-Gon Jinn; il motivo della madre, quando il suo ricordo turba i sonni di Anakin nel secondo episodio, ricompare trasfigurato dalle sfumature livide che illuminano la timbrica dell'opera intera. E torna naturalmente il tema d'amore "Across the Stars", in una



Anakin Skywalker (Hayden Christensen) e Obi-Wan Kenobi (Ewan McGregor)

rilettura raccolta e meditata, come nell'incipit di "Anakin's Dream" dove il tema è esposto con un bellissimo controcanto della viola, che testimonia l'affievolirsi del sentimento che lega i due giovani sposi.

I settanta minuti del CD, su oltre due ore di partitura, escludono una messe di materiale senza il quale è impossibile offrire una valutazione globale dello sforzo creativo di Williams (si vocifera dell'uscita, nel 2006, di un cofanetto con le tre partiture *prequel* in versione integrale). Nonostante l'ascolto del disco sia ricco ed appagante, si sente la mancanza di temi fondamentali come quello di Yoda, quello di Anakin e di "Duel of the Fates" (che le fonti ufficiali assicurano essere presenti nella partitura).

Non mancano i vibranti colossi

marziali che hanno caratterizzato tanti momenti passati della Saga: ostinati martellati, veloci inseguimenti dei settori dell'orchestra, percussioni militaresche, su cui si innestano sia il tema di Darth Vader sia l'eroica melodia dei Jedi, nella sua inedita corazza di risentimento e furia. Meglio di altre pagine, gli episodi d'azione denotano la vistosa maturità del magistero di scrittura williamsiano: sono lontani i celebri e prokofieviani "scherzi" tipo "Asteroid Field" o "TIE Fighter Attack". La penna del Maestro oggi – in coerenza con l'evoluzione della sua musa – rinuncia a colorare di un leggero senso di *divertissement* simili pagine, e sprofonda piuttosto in frenetiche e furibonde scorribande ritmiche, in cui ribolle un sangue stravinskiano/bartokiano sempre più pronunciato. In tal senso,

"General Grievous" è forse uno dei vertici della partitura, un gioiello di perizia e complessità in cui la sorprendente vivacità poliritmica e i tempi dispari sembrano omaggiare lo stile secco e sperimentale di Jerry Goldsmith, ma riecheggiano anche un'ambita ed inedita partitura dello stesso Williams, quella scritta nel 1977 per *Black Sunday*.

Come si diceva, ci sono momenti che paiono uscire dritti dall'opera lirica. "Anakin's Dark Deeds" è uno di questi, in cui si evitano mere riletture dei temi noti, ma ci si innalza verso un climax di dolorosa emozione mediante un calibrato dosaggio dei tempi drammaturgici, scagliando con prepotenza sulla tela ampie pennellate di cupi e violenti colori orchestrali e corali.

Inaspettate anche le parentesi "ambient" di alcuni brani come "Padme's Ruminations" (dove in mezzo a un cupo tappeto elettronico fa capolino un vocalizzo femminile "à la" Lisa Gerrard) e "Palpatine's Teachings" (introdotta da uno scuro e minaccioso coro tibetano), in cui i momenti di secondo piano fanno pensare anche alle nere tessiture ed ai tormentati tratti timbrici di Bernard Herrmann.

"A New Hope and End Credits" conclude l'appassionante galoppata musicale. Williams si congeda da questa relazione artistica lunga come un'intera carriera con un bellissimo omaggio finale. Il brano si apre su una ripresa del tema di Leia seguita da una struggente variazione per archi del tema di Luke. Ma è al crepuscolare e quanto mai nostalgico tema della Forza che è

Un viaggio musicale senza precedenti: il DVD 'A musical journey'

Da una galassia lontana lontana giunge a noi un DVD senza precedenti, accompagnato dall'immenso potere della "forza" musicale del Maestro Jedi John Williams che, tra un duello all'ultimo sangue con la spada laser, grandiose battaglie stellari, amori impossibili, alieni pericolosi e amichevoli, l'eterna lotta tra Repubblica, Federazione e Alleanza, ci trasporta verso la conclusione dell'opera spaziale di *Star Wars*. 70 minuti di puro godimento sonoro e visivo per i fan della saga di fantascienza più famosa della storia del cinema! Un bonus DVD da collezione, pubblicato insieme alla soundtrack dell'episodio 3, suddiviso in 16 capitoli nei quali si racconta, con una notevole veste audio (musica remixata e rimasterizzata in 5.1 surround dall'impatto sonoro davvero straordinario) e visiva (uno spettacolare montaggio di immagini da tutti e sei i film,

con estratti di dialoghi ed effetti sonori, in perfetto sincrono con i vari passaggi musicali williamsiani), la leggendaria storia di Anakin Skywalker- Darth Vader, Padme Amidala, Obi-Wan Kenobi, Luke Skywalker e la sorella gemella Leia Organa, Han Solo, Chewbacca, i droidi C3PO e R2D2, il Maestro Yoda, il senatore Palpatine (interpretato da Ian McDiarmid, che nel DVD introduce ogni capitolo) e tutta la sfilza di buoni e cattivi che si sono succeduti dal 1977 al 2005. I film dell'esaloga lucasiana vivono insieme, parallelamente, a volte avvinghiandosi, fotogramma su fotogramma, uno sull'altro, attraverso questi 16 nuovi video-capitoli musicali che, seguendo il dipanarsi cronologico della saga, creano un legame incredibile tra tutti i numerosi leitmotiv composti nell'arco di 28 anni dal grande John Williams. Ascoltare temi quali "Duel of the fates", "Battle of the

heroes", "The imperial march", "Yoda's theme", "The forest battle (concert suite)", "Across the stars", "The asteroid field", nonché l'epico e sempreverde "Star Wars main title", associati alle inquadrature indimenticabili dei film di Lucas, è un'esperienza impagabile. Un bellissimo viaggio musicale che la Sony Classical ci ha regalato con una cura dettagliatissima nella confezione: il packaging della colonna sonora contiene note di copertina di George Lucas, oltre ad un esclusivo poster di grande impatto. Non vi aspettate di trovare nei 16 capitoli immagini dal backstage delle sessioni di registrazione ai mitici Abbey Road Studios di Williams con la London Symphony Orchestra, perché rimarreste delusi. Ma ciò non intacca il nostro giudizio sulla qualità di un DVD che è un esempio di come molte altre opere cinematografiche e musicali andrebbero omaggiate. **MP**



© Sony Classical

Lucas e Williams discutono *Revenge of the Sith*

affidato il compito di far calare il sipario prima dei titoli di coda. Esattamente come nella partitura del 1977, quando commentava la sequenza del tramonto dei soli gemelli, il corno espone per l'ultima volta questa magnifica melodia, la più bella invenzione tematica della saga, prima che gli archi la portino a compimento facendola confluire nell'attacco dei titoli di coda.

E' il ponte finale verso l'Episodio IV, la commossa conclusione di un lungo percorso musicale, di una coerenza senza precedenti, la quadratura di un cerchio artistico florido e geniale. Nella lunga suite dei titoli di coda si ascoltano un'ulteriore *reprise* del tema di Leia e di "Battle of the Heroes". E poi, nonostante la cupezza e la tragicità della partitura, Williams suggella il tutto con un'inaspettata e apparentemente fuori luogo ripresa della "Throne Room Fanfare", ossia la pagina finale del primo *Star Wars*. E' pur vero che la marzialità cerimoniale del brano non si addice granché al tono generale della partitura, ma si direbbe che Williams abbia voluto concedersi un meritato omaggio personale. La "Throne Room Fanfare" è la pagina stellare prefe-

rita dall'autore e dunque questa chiusura assomiglia quasi ad un *encore* concertistico, un regalo a tutti gli appassionati in chiusura di un comune viaggio artistico. Una scelta che suona anche come un testamento sincero ed onesto: per moltissimi amanti della musica cinematografica, la passione per questa disciplina e per questo autore nasce proprio nel 1977 grazie alla colonna sonora di *Guerre stellari*. L'ultima partitura del ciclo stellare termina proprio laddove la prima cominciava. "Ora il cerchio è completo".

Non si dubita che le scelte estreme compiute in questa nuova opera e le molte differenze stilistiche dai precedenti episodi possano suscitare una punta di delusione per alcuni estimatori, soprattutto per chi considera Williams un campione della melodia e mal tollera le sue escursioni nello sperimentalismo, nell'avanguardia e nel commento meno melodico. Ma chi sa riconoscere a questo titanico autore la sapienza e il coraggio di un musicista che in tanti anni ha sempre rimesso in discussione il proprio stile, facendo di rigore, originalità, innovazione e partecipazione sincera alle emozioni filmiche i propri traguardi

personali, non potrà non godere con assoluto trasporto di questo difficile, oscuro e ammaliante nuovo capitolo, così diverso dai precedenti, e proprio per questo così fresco e passionale, così utile all'equilibrio dell'intera saga musicale.

Per questo applaudiamo con forza il Maestro Williams: grazie alle sue immortali e splendide note, quella galassia lontana lontana creata tanto tempo fa da George Lucas continuerà ad essere per sempre molto vicina ai cuori di milioni di spettatori.



John Williams
Star Wars - Episode III -
Revenge of the Sith

(*Star Wars - Episodio III - La vendetta dei Sith* - 2005)

Sony Classical SK 94220

15 brani - Durata: 70'51"

(Durata Bonus DVD: 70')





Le fantastiche avventure soniche di **Thomas Newman**

**Viaggio intorno all'arte di una
delle voci più originali e talentuose
del panorama contemporaneo,
l'impressionista della musica da film.**

di Maurizio Caschetto

Essere figlio d'arte comporta un peso e una responsabilità tra i più ingombranti e fastidiosi che si possano immaginare, soprattutto quando si decide di avventurarsi nei medesimi territori in cui il genitore ha eccelso e brillato. La storia del Cinema vanta un lungo elenco di "figli di papà" che hanno intrapreso carriere più o meno di successo, e anche la nostra beneamata "Ottava Arte", come ci piace chiamarla, non fa eccezione. Quello che ci accingiamo ad analizzare in queste pagine è un esempio che sembra uscire da qualsiasi schema, per la portata del successo e della qualità artistica di uno dei compositori contemporanei più versatili, brillanti e originali: Thomas Newman, figlio del grandissimo Alfred Newman.

Quando si parla della famiglia Newman, si ha a che fare con una vera e propria "dinastia" artistica dedicata alla musica per il cinema, un esempio unico e singolare nella storia di questa disciplina. Considerato questo importante dettaglio, non stupisce forse che Thomas abbia seguito le orme gigantesche di papà Alfred, valutato storicamente fra i "padri della musica da film". E' proprio per questo che è altrettanto facile comprendere quanto debba "pesare" dover raccogliere un'eredità di tali proporzioni.

Thomas Newman è oggi una delle voci cinem musicali più influenti e ricono-

scibili, una personalità che ha saputo uscire dalle barriere della convenzionalità e indicare una strada nuova all'approccio verso l'Ottava Arte. Ma questo traguardo è il risultato di un percorso artistico lungo e composito. E proprio a causa dell'ingombrante eredità artistica, è facile intuire quanto debba essere stato difficile per Thomas portare a compimento il suo fiorente cammino artistico, uscendo dall'ombra paterna e affermandosi in modo autonomo e personale.

Nato il 20 ottobre 1955, Thomas Montgomery Newman cresce in una casa nella quale musica e cinema sono il pane quotidiano. Proprio l'anno della sua nascita, Alfred realizza tre partiture storiche: *A Man Called Peter* di H. Koster, *Quando la moglie è in vacanza* (*The Seven Year Itch*, di B. Wilder) e *L'amore è una cosa meravigliosa* (*Love is a Many-Splendored Thing*, di H. King). Bernard Herrmann era uno degli ospiti più frequenti di casa Newman a Pacific Palisades e, come ha raccontato lo stesso Thomas, compose proprio lì parte della sua opera lirica, *Cime tempestose*. Il giovane Tommy dimostra presto una predisposizione naturale verso l'arte musicale, ma gli studi (in pianoforte e violino) sarebbero arrivati solo qualche anno più tardi. "Io e mio fratello David venivamo trascinati spesso in studio a guardare papà mentre

registrava. Ho un sacco di bellissimi ricordi a proposito, tuttavia rammento che, anziché giocare a baseball con i miei amici, ero costretto ad andare a vedere papà dirigere! Morì quando avevo 14 anni e ricordo che, oltre a suonare il piano, non mostravo ancora un grande interesse verso la musica". Divenuto adolescente, continua tuttavia a respirare l'aria cinem musicale che circola nella sua famiglia: suo zio Lionel (fratello di Alfred) – supervisore musicale alla 20th Century Fox dopo la morte di Alfred ed arrangiatore e direttore d'orchestra per numerosissimi film – lo prende sotto la sua ala e lo porta a spasso negli studi di registrazione della Fox, dove Thomas può guardare titani come John Williams e Jerry Goldsmith al lavoro. Completati gli studi superiori, si iscrive alla University of Southern California, che frequenta per due anni e dove trova fra i suoi insegnanti David Raksin. Il suo cammino universitario si conclude successivamente alla Yale University, dove si laurea in Arti Musicali sotto la guida di Jakob Druckman, Bruce Macombie e Robert Moore. Ma Thomas non è ancora convinto di voler seguire le orme paterne: preferisce dedicarsi alla musica pop, prestando il suo talento all'interno di band, gruppi musicali e cominciando a lavorare su qualche commissione teatrale. Viene poi notato da Stephen Sondheim, il geniale compositore/libret-



tista di numerosi musical, che, impressionato dal talento di Newman, diviene promotore del suo primo lavoro teatrale, *Three Mean Fairy Tales*. Thomas continua a suonare in band di rock alternativo (The Innocents) e gruppi di improvvisazione di musica sperimentale (Tokyo 77), nei quali collabora con musicisti che in futuro continueranno ad accompagnarlo.

Ma la chiamata cinematica è forte e quasi inevitabile. Zio Lionel è il primo che lo introduce alla carriera hollywoodiana: nel 1983 decide di metterlo alla prova e di fargli orchestrare un brano di John Williams. *“In quegli anni mio zio e John Williams collaboravano spesso e credo fu per questa ragione che uno dei miei primissimi incarichi a Hollywood fu di orchestrare un brano de Il ritorno dello Jedi. Si trattava della sequenza della morte di Darth Vader alla fine del film. Il brogliaccio di John era talmente completo che per me si trattò più che altro di un esercizio... anche se era un buonissimo e validissimo esercizio, ovviamente!”*.

La svolta arriva tuttavia l'anno successivo. L'amico Scott Rudin (futuro produttore di prestigio di grandi successi come *Il socio*, *Sister Act*, *La famiglia Addams*, *The Truman Show*, *I Tenenbaum* e *The Hours*) gli chiede di scrivere qualche brano per la colonna sonora di un film che sta producendo, la commedia romantica *Amare con rabbia* (Reckless, di J. Foley). Thomas accetta e di colpo si trova a dover occuparsi dell'intero score, che diventa così il suo primo incarico. Ma non è sulle tracce di papà che Thomas vuole muoversi e la colonna sonora del film infatti segue la linea della contemporaneità musicale, una sensibilità verso cui si sente più incline. Questa prima vera prova mise il compositore di fronte alla praticità del mestiere e alle problematiche in seno all'arte dello *scoring*. *“Non sapevo assolutamente come realizzare in termini pratici quel che avevo in testa. Lavorai con un sequencer e provai a mettere insieme tutte le tracce che registravo. Quella fu la prima volta in cui dovetti seriamente pensare in che modo trasporre le idee dalla mia testa allo schermo in maniera onesta, o perlomeno tentare di rendere il processo sufficientemente onesto da far sì che non ci fosse un'enorme discrepanza tra le mie idee e il prodotto finito”*. Senza quasi accorgersene, il compositore si trova già al lavoro sulla propria estetica e personalità. Nonostante il non alto profilo dell'incarico e i limiti imposti dal tipo di prodotto, Newman si sforza di comporre qualcosa di elaborato e non banale.

Amare con rabbia non fu un grande successo, ma la porta del mondo della *film music* si aprì di colpo per Thomas

Newman. A questo incarico ne seguirono altri e nel 1985 ne arriva uno importante: viene chiamato a comporre la colonna sonora della commedia *Cercasi Susan disperatamente* (Desperately Seeking Susan, di S. Seidelman), uno *star-vehicle* concepito e realizzato su misura per la popstar Madonna. Il compositore scrive una colonna sonora dominata da groove moderni, colorata di influenze etniche e poggiata su cadenze ritmiche che si allacciano alla perfezione con lo stile del film. La ricerca sul colore strumentale – caratteristica dominante dello stile newmaniano – è già in corso: l'autore ammetterà in seguito di aver cercato una via diversa e di aver tentato di trovare un'armonia tra elettronica e acustica.

Negli anni immediatamente seguenti, Thomas Newman presta i suoi servizi prevalentemente per commedie e *teen movies*, dove la parte elettronica e la sensibilità moderna sono sempre preponderanti. Tuttavia, conti-

tronico che quello orchestrale e cerco di non scegliere mai soltanto uno dei due”, ha detto nel 1990. “Detesto l'idea che l'elettronica è la strada banale di fare le cose e che l'orchestra invece sia l'unico approccio ‘vero’ di scrivere per il cinema. Capisco tuttavia molto bene questo genere di critiche poiché l'elettronica ti permette di trovare strade più facili e comode. Il sintetizzatore può essere il luogo dove nascondere la propria inesperienza, ma ti può portare allo stesso tempo in posti che non osavi immaginare. Ho sempre voluto che le due frontiere non avessero un confine distinto”.

Il sound di Thomas Newman comincia a prendere forme più definite e a far intravedere una certa “autorialità”. Il compositore è ancora molto guardingo a entrare nelle acque paterne e limita l'uso dell'orchestra e l'approccio tradizionale al minimo indispensabile. Sebbene ormai inserito negli ingranaggi produttivi hollywoodiani, le commisioni non sono ancora di altissimo pro-



Mena Suvary, sogno proibito di Kevin Spacey in *American Beauty*

nua a seguire una strada di ricerca sonora personale e di “progetto musicale” (lui stesso si è riferito al proprio approccio col termine *compositional design*). E' con *Ragazzi perduti* (The Lost Boys, 1987), *teen-horror* di Joel Schumacher, che Newman giungerà ad un primo compimento della propria evoluzione stilistica. Il compositore lavora ancora su un tappeto prevalentemente elettronico, ma integrandovi parti per orchestra ed elementi acustici, coinvolgendo inoltre alcuni solisti (membri del gruppo Tokyo 77), rimaneggiando in seguito i suoni e i timbri tramite filtri e manipolazioni elettroniche. Il risultato è una partitura molto insolita e fuori da qualsiasi schema o etichetta, grazie ad un sapiente uso dell'elettronica e dei “liserigici” Tokyo 77.

Newman comincia a intravedere le vere potenzialità di combinare l'elettronica con le tradizionali tessiture orchestrali, senza dover cedere a un approccio tradizionalista o scontato e andando dritto al cuore emotivo del dramma. *“Mi interessano molto sia il mondo elet-*

tronico che quello orchestrale e cerco di non scegliere mai soltanto uno dei due”, ha detto nel 1990. *“Detesto l'idea che l'elettronica è la strada banale di fare le cose e che l'orchestra invece sia l'unico approccio ‘vero’ di scrivere per il cinema. Capisco tuttavia molto bene questo genere di critiche poiché l'elettronica ti permette di trovare strade più facili e comode. Il sintetizzatore può essere il luogo dove nascondere la propria inesperienza, ma ti può portare allo stesso tempo in posti che non osavi immaginare. Ho sempre voluto che le due frontiere non avessero un confine distinto”*.

Un altro punto nodale della sua carriera lo troviamo nel 1991, con la colonna sonora del film di Michael Tolkin *Sacrificio fatale* (The Rapture), un dramma maturo e ambiguo che gli dà finalmente la possibilità di lavorare su un soggetto più stimolante e affine alla sua sensibilità. La partitura balza subito all'attenzione di critica e addetti ai lavori per la carica innovativa e per lo sperimentalismo radicale: Newman utilizza un'orchestra di dimensioni cameristiche, elettronica e assoli assai particolari (spiccano per la prima volta strumenti dai nomi esotici come *xaphoon* e *scratch phonograph*) eseguiti da Rick Cox, Chas Smith e George Budd, ponendo un'attenzione particolare al

Anthony Hopkins e Brad Pitt in *Vi presento Joe Black*

missaggio e alla post-produzione dei suoni. Lo stile subisce fortissime spinte moderniste, astratte, arrivando a soluzioni di marca impressionista, quasi puntillinista. La parte melodica è ridotta all'osso tramite pochi accordi pianistici, facendo intravedere pulsioni minimaliste non lontane da autori colti come Steve Reich e John Cage (due compositori che Newman ha riconosciuto più volte come i suoi modelli di riferimento insieme a Charles Ives). Il musicista, nel faticoso e lodevole tentativo di trovare "una voce unica e personale", mostra una via nuova all'arte della musica applicata al cinema.

E forse non è un caso che proprio nella medesima annata realizzi una partitura che guarda in direzioni assolutamente diverse: *Pomodori verdi fritti alla fermata del treno* (Fried Green Tomatoes, 1991, di J. Avnet) rivolge lo sguardo alla lezione coplandiana del cosiddetto stile *Americana*, concedendosi ampie campiture orchestrali e ottimi interventi pastorali dei legni (gruppo strumentale tra i più cari all'autore) e degli archi. La composizione fa affiorare tutto il notevole talento melodico – fino a questo punto rimasto sopito e forse anche un po' represso – del musicista. Qualcuno osa addirittura fare paragoni col fluente lirismo di papà Alfred, ma Thomas preferisce evitare

questo genere di confronti.

L'eredità artistica familiare diverrà uno dei motivi della successiva commissione, una delle più importanti della carriera di Thomas Newman. Robert Altman lo assolda per comporre la colonna sonora de *I protagonisti* (The Player, 1992), un cinico, beffardo e disilluso ritratto dell'industria cinematografica hollywoodiana. Il musicista ritiene che Altman lo abbia scelto non tanto perché conoscesse la sua musica, ma soprattutto perché l'eredità musicale della famiglia Newman avrebbe rivestito un ruolo di ironico contrappunto in questo amaro racconto su Hollywood. Lo *score* è intessuto di modernità e sperimentalismo, ma è allo stesso tempo lieve e intriso di umor nero; il tema principale è una sorta di valzer dall'andamento sghembo e incerto, affidato al pianoforte accompagnato da elaborati *pad* elettronici e da assoli di sax contralto e chitarre elettriche scordate. La plasticità della composizione è evidente nell'incipit, dove la musica accompagna in modo sardonico il celebre piano sequenza di otto minuti. Il film ottiene un notevole successo e posiziona il compositore ancora più in alto nel borsino hollywoodiano, dimostrando inoltre che il suo stile personale diventa più caustico e pungente quando opera in contesti filmici ambigui e sfac-

cettati. La divertente e briosa partitura per *Profumo di donna* (Scent of woman - 1992, di M. Brest), con accenni al tango argentino e uno spiccato senso sinfonico, conferma tutte le impressioni positive suscitate finora e apre la strada definitiva verso il cinema *mainstream* e le grandi produzioni di studio.

Sebbene il compositore abbia ammesso di trovarsi più a suo agio in produzioni di medio cabotaggio, dove vige maggiore libertà espressiva, è grazie a film marcatamente hollywoodiani come *Le ali della libertà* (The Shawshank Redemption, 1994, di F. Darabont) che Newman prende il volo verso il pantheon dei grandi. La partitura per il film di Darabont, da molti ritenuta una delle vette artistiche più alte raggiunte dal musicista, è particolarmente elaborata e complessa, una sottile e raffinata intellaiatura che sorregge gran parte dell'impianto drammatico ed emotivo della pellicola. Newman lavora sempre di più sul colore e sui timbri, quasi in sottrazione; anziché mostrare i muscoli e aumentare il carico tragico del dramma, la partitura diventa la voce intima e sussurrata del protagonista interpretato da Tim Robbins. Lo *spotting* è giudizioso e la musica interviene soprattutto nei momenti più intimi, facendo attenzione a non prevaricare mai la voce fuori campo di Morgan Freeman. Prevengono tessiture per archi e legni, brevi e semplici accordi del pianoforte (sempre più un *topòs* newmaniano) e l'ormai usuale parata di strumentisti solisti (violino folk, chitarre acustiche, *pedal steel guitar*, mandolini scordati), alcuni dei quali elaborati elettronicamente. Newman consegna poi un pezzo di bravura nella sequenza dell'evasione dalla prigione, una pagina a lenta combustione, alternando sapientemente la tonalità da minore a maggiore. Nel finale, invece, la musica può spiccare letteralmente il volo in un liberatorio pieno sinfonico, che impasta echi coplandiani e un lirismo "inglese"



Thomas Newman Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events

(*Lemony Snicket: Una serie di sfortunati eventi* - 2004)

Sony Classical /
Sony Music Soundtrax SK 93576
29 brani - Durata: 69'00"

Etichettato da alcuni come "la risposta dark a Harry Potter", *Lemony Snicket* sembra avere in realtà ben più di un debito con il fanciullesco e inquietante immaginario gotico di Tim Burton, e ad avvalorare la tesi contribuiscono le scenografie di Rick Heinrichs, i costumi di Colleen Atwood e la fotografia di Emmanuel Lubezki (guarda caso tutti abituali collaboratori del regista di Burbank). Ma dal punto di vista musicale, la scelta del regista Brad Silberling è stata meno ovvia: niente Danny Elfman dunque (che pure si sarebbe trovato a suo agio con un soggetto del genere) e largo all'altrettanto poliedrico Thomas Newman. Il compositore si tiene alla larga da qualsiasi "elfmanismo" e si affida esclusivamente alla propria originale voce stilistica, proseguendo un personale discorso musicale. La partitura è difatti una sorta di continuazione del coloratissimo mondo musicale esplorato in *Finding Nemo*, in cui viene arricchita ulteriormente soprattutto la tavolozza timbrica. Newman – coadiuvato dal suo solito gruppo di eccezionali solisti – ricama un raffinatissimo merletto strumentale, reso ancora più stupefacente dalla ottima ripresa fonica e dal notevole lavoro di missaggio. Il compositore continua a preferire un approccio obliquo all'arte dello *scoring*: i temi sono pochi e abbozzati in brevi incisi ("Chez Olaf", "The Baudelaire Orphans"), spesso affidati ad assoli di singoli strumenti e stesi su elaborati *pad* elettronici, e racchiudono un forte senso malinconico ("Resilience", "The Letter That Never Came"). Non mancano nemmeno pagine orchestrali robuste ("Hurricane Herman", "Attack of the Hook-Handed Man"), che testimoniano quanto la penna di Newman sia abile anche quando si esprime con stilemi più classici. La frammentarietà dell'album purtroppo non favorisce un ascolto particolarmente omogeneo, ma si rimane molto impressionati dall'irriverente (e, insieme, sorvegliatissima) varietà stilistica e dall'abilità compositiva di questo autore, come si evince dal bellissimo brano finale ("Drive Away").

MC



alla Vaughan Williams. Lo score viene candidato all'Oscar 1994 e Newman ottiene addirittura un doppio riconoscimento: oltre a *Le ali della libertà* viene infatti nominata la partitura di *Piccole donne* (Little Women, 1994 di G. Armstrong), sontuoso e brillante affresco interamente sinfonico, ricco di temi cantabili ed eseguito dalla London Symphony Orchestra, in cui il compositore affranca tutta la sua perizia orchestrale e salda finalmente il conto con l'ingombrante eredità paterna.

Entrambe le partiture perdono la statuette, ma il prestigioso riconoscimento dell'Academy è sufficiente a far diventare Newman ufficialmente uno dei "numeri uno". Il compositore non si adagia però sugli allori del successo ottenuto e continua il suo personalissimo cammino artistico, cercando di rafforzare ulteriormente le basi della propria estetica musicale. Gli incarichi che seguono viaggiano su profili assolutamente hollywoodiani (*Qualcosa di personale*, commedia all-star con Robert Redford e Michelle Pfeiffer; *Phenomenon*, sci-fi sentimentale con John Travolta; *L'angolo rosso*, thriller politico con Richard Gere), ma Newman non cede al ricatto della strada facile o del mestiere. L'unicità del suo sound, che registi e produttori cominciano a chiedergli specificamente, gli consente di trovare soluzioni audaci e *off-beat* anche all'interno di produzioni di largo consumo. Nel 1995 l'Academy conferma la stima nei suoi confronti con una nomination per *Eroi di tutti i giorni* (Unstrung Heroes, 1995, di D. Keaton), una partitura altrettanto singolare, obliqua, ricchissima di sperimentalismi timbrici e puntillinismo, in cui l'approccio è ancora una volta dominato dal colore e dalla tessitura piuttosto che dalla melodia.

Il sound newmaniano è ormai chiaro e totalmente impostato e il compositore infatti mostra un totale controllo sulla sua notevole tavolozza creativa. Parlando della sua musica, è naturale

fare paragoni con la pittura: come un moderno impressionista, Newman sembra sempre più interessato ad un approccio fondato sul colore (termine usato frequentemente da lui stesso nelle interviste) e sul timbro. La melodia sembra non essere sufficiente a questo autore; essa deve essere sempre dipinta da colori particolari per diventare qualcosa di unico e speciale, un obiettivo spesso raggiunto grazie all'integrazione dell'elettronica. *"Molti dei miei 'colori' e delle mie sensibilità sono arrivate dal confronto con l'elettronica. Non mi piace usare il termine 'sintetizzatore', preferisco definirla 'elettronica', che per me significa prendere suoni acustici e manipolarli in un ambiente elettronico. (...) I colori della musica mi hanno sempre affascinato"*.

Per concretizzare le sue idee, Newman predilige lavorare con gruppi strumentali esigui al posto della grande orchestra. *"Preferisco le dimensioni ridotte, perché mi consentono di trovare luoghi più interessanti dove intervenire. Quando hai a disposizione un'orchestra di 90 elementi, l'interazione coi musicisti è completamente differente, sei sul podio e devi comunicare con un numeroso gruppo di persone. Le sfumature e i risvolti diventano il risultato di uno sforzo collettivo e questa è una cosa molto difficile da ottenere. Preferisco trovare forme di comunicazione più dirette e dunque ridurre le dimensioni dell'orchestra in modo da farla entrare nella mia tavolozza timbrica, anziché metterla sopra ogni altra cosa"*.

Nonostante possa ad alcuni apparire strano, è chiaro che Thomas segue percorsi creativi molto diversi da quelli di papà Alfred e lui stesso ne è assolutamente cosciente. *"Credo di essere capace di scrivere in uno stile simile a quello di papà, ma preferisco comporre una colonna sonora come Eroi di tutti i giorni, poiché mi consente di sviluppare una voce distinta e personale"*. Il musicista è poi consapevole di quanto il mestiere di compositore cinemato-

grafico sia cambiato nel corso degli anni. *"Scrivere musica da film era qualcosa di enormemente diverso all'epoca di papà. C'era molta più magia. Sposare la musica alle immagini era un atto di cieca poesia. I compositori della generazione di mio padre scolpirono un percorso che agiva sotto il tessuto delle immagini in movimento"*.

Come abbiamo già visto, Newman non disdegna comunque occasionali incursioni nel modello sinfonico più tradizionale. Nel 1998 compone difatti la colonna sonora di *Vi presento Joe Black* (Meet Joe Black, di M. Brest), una partitura sentimentale, dominata da temi lirici suadenti e malinconici, dove primeggia il pianoforte. La natura convenzionale e impettita del film costringe Newman a soluzioni più prevedibili, ma il lirismo e la *grandeur* di certe pagine (come il lungo finale di 10 minuti, in cui l'orchestra si libra in un pieno sinfonico williamsiano) appaiono sinceri e mai troppo banali.

L'uomo che sussurrava ai cavalli (The Horse Whisperer, 1998, di R. Redford) consente invece a Newman di coniugare con sempre maggior cura e raffinatezza la commistione tra orchestra ed elettronica. Chiamato a rimpiazzare uno score di John Barry (ritenuto poco incisivo dal regista e protagonista Robert Redford), Newman applica la sua particolarissima sensibilità ad una pellicola dai toni nostalgici e crepuscolari, scegliendo di commentare soprattutto l'ambiente piuttosto che i personaggi e le azioni. Il compositore opta per un commento prevalentemente *low-key*, dominato dal pianoforte, dai legni e da sottili effetti elettronici, ma che si schiude poi su sontuose aperture orchestrali alla Copland che descrivono gli enormi spazi e la gioia della cavalcata. Non mancano poi parentesi che si rifanno al *bluegrass* e al *country*, con violino e chitarre acustiche in primo piano.

La consacrazione definitiva di Thomas Newman arriva nel 1999. E'

Un intenso lirismo governa questa partitura, dove un Thomas Newman contemplativo e riccamente melodico espone i suoi molti temi prima con una scrittura cameristica esile, fatta di delicati assoli dei legni e del piano, di eterei accordi degli archi, di arpeggi serafici, e poi, nell'epilogo, con una ricchezza sinfonica di stampo williamsiano, inusuale per i suoi registri di norma più raccolti ed intimistici.

Molte direttive tonali si intrecciano attraverso quest'opera destinata al *remake* di *La morte in vacanza*, celebre commedia della *golden age*. I temi dedicati a William Parrish, l'anziano protagonista, ricco filantropo innamorato della vita e circondato da affetto e ammirazione per la sua esemplare esistenza: per lui ci sono leggeri incanti di sapore barocco ("Everywhere Freesia") e un'austera, seducente eulogia per flauto ("Walkaway", "That Next Place").

Il tema di Joe Black, l'incarnazione della Morte, rapito dalle pulsioni sensoriali dell'esistenza umana: musica frivola, con oziosi pizzicati di sapore mitteleuropeo ("Peanut Butter Man"). Il tema d'amore tra Joe Black e Susan, un'altra carezzevole canzone per flauto, archi e oboe ("Whisper of a Thrill"), che nel finale si prolunga in una fulgida variazione a tutta orchestra ("Someone Else").

E infine il tema dell'imperscrutabile destino che attende Parrish di fronte alla soglia senza ritorno: un panorama incerto di suoni onirici e surreali, di accordi dissonanti, di rintocchi e di tremori, una finestra sull'arcano mistero dopo la vita ("Yes", "Meet Joe Black").

Trasognato e memorabile capolavoro.

GB



Thomas Newman Meet Joe Black

(Vi presento Joe Black - 1998)

Universal Records UD55229

20 brani

(16 di commento + 4 canzoni)

Durata: 52'18"



Un'onirica immagine da *Angels in America*

infatti l'anno di *American Beauty* (id., 1999), acclamato film di Sam Mendes vincitore di 4 premi Oscar. Lo score newmaniano – un ipnotizzante caleidoscopio di invenzioni timbriche orchestrato per un ensemble da camera di percussioni, strumenti ad arco e a corda, pianoforte ed elettronica – viene acclamato tanto quanto la pellicola e riceve una meritata nomination all'Oscar, ma la statuetta viene negata ancora una volta. Nonostante il mancato riconoscimento, questa colonna sonora diventa improvvisamente un nuovo modello di *scoring* a Hollywood. Saranno infatti molti i registi che utilizzeranno *American Beauty* come *temp track* nei propri film e saranno molti i compositori ai quali verrà chiesto un sound che si avvicini il più possibile a quello di Newman. Il compositore diventa così un modello da imitare, quando non addirittura da copiare, una conseguenza della quale anche lui stesso diverrà parzialmente vittima in un paio d'occasioni: non è difficile difatti ravvisare influenze evidenti di *American Beauty* nelle partiture di *Erin Brockovich* (id., di S. Soderbergh) e *Un sogno per domani* (Pay It Forward, 2001, di M. Leder).

Il "Newman Sound" si afferma e si consolida definitivamente, raggiungendo proprio in questi anni una maturazione stilistica evidente, oltre a una

sempre crescente ammirazione da parte dei colleghi più illustri (John Williams, Elmer Bernstein e Jerry Goldsmith hanno più volte dichiarato il loro apprezzamento per Thomas Newman). Prova ne sono gli score che seguono, come *Era mio padre* (Road to Perdition, 2002). Questa crepuscolare *gangster story* dipinta con tratti visivi molto marcati dal regista Sam Mendes, trova una perfetta controparte negli obliqui e sospesi colori newmaniani, espressi tuttavia con grande dispendio di mezzi tra orchestra, assoli di *uilleann pipes*, oboe, strumenti a corda e percussioni. Dall'Academy arriva un nuovo riconoscimento per la statuetta, che Newman perde però ancora una volta, stavolta in favore dell'imponente primo capitolo de *Il signore degli anelli* di Howard Shore.

Newman torna poi al cinema indipendente con l'acclamato *In the Bedroom* (id., 2001, di T. Field), mentre presta il suo talento alla televisione d'alto profilo con *Six Feet Under*, cinica e pregevolissima serie che racconta le vicende della stralunata famiglia Fisher e della loro attività di pompe funebri. Compose solamente il *title theme*, un azzeccatto e apparentemente semplice tema musicale che caratterizza immediatamente il tono da *black comedy* con poche e sapienti pennellate di colore (oboe, archi in pizzicato e percussioni assortite), sposandosi alla perfezione

con le immagini "astratte" della sigla.

Il compositore sembra ormai aver toccato quasi tutti i generi cinematografici, ma ecco che nel 2003 gli si presenta proprio l'opportunità che mancava. Viene incaricato di comporre la musica del cartoon digitale *Alla ricerca di Nemo* (Finding Nemo, di A. Stanton), prodotto dai geniali Pixar Animation Studios. Il film dà a Newman la possibilità di poter dare fondo a tutto il suo talento di creatore di timbri. Lo score è un coloratissimo *pot-pourri* musicale, dove il compositore applica con ormai sempre più sapienza il suo caratteristico ed elaborato mix di orchestra ed elettronica. Lo stile newmaniano si sposa alla perfezione con le meraviglie digitali della Pixar e fa fare un enorme passo in avanti al *cartoon scoring* di scuola disneyana: non sono presenti canzoni o numeri musicali, ma solo interventi di commento, come in un film "dal vivo"; seppur vivace, la musica è insolitamente intima e sospesa per un cartone animato. *Nemo* trae un grande giovamento da questo approccio maturo e sensibile, facendo ottenere al compositore la sua sesta nomination all'Oscar, che comunque perde anche stavolta.

Il sempre crescente prestigio di Thomas Newman viene ulteriormente innalzato nel 2003 a seguito del suo coinvolgimento nella celebrata e acclamata miniserie prodotta dal canale televisivo via cavo HBO, *Angels in America* (id., di M. Nichols). Tratto dalla pièce teatrale del Premio Pulitzer Tony Kushner, questo innovativo e coraggioso prodotto televisivo offre a Newman la possibilità di comporre quella che diverrà, nel parere di chi scrive, la sua *opus magna*, una partitura che ribolle di talento e creatività degni di un maestro affermato. Qui troviamo entrambe le anime del musicista, quella sperimentale e innovativa e quella più specificamente lirica e fluente. L'approccio visionario della regia di Nichols consente al compositore di lavorare su una tela vasta e composita, sulla quale disporre colori ora tenui e acquerellati, ora accesi e violenti, alternando pen-



Thomas Newman In the Bedroom

(id - 2004)

Varèse Sarabande VSD-6319

19 brani (3 tradizionali)

Durata: 30'40"



L'arte musicale applicata al cinema non risiede solo nel saper "descrivere" con accordi e melodie, ma, prima di tutto, nell'interpretare lo "spirito" del racconto. Newman lo sa bene e lo dimostra con il rigore e l'ispirazione che ha dedicato alla difficile partitura scritta per *In the Bedroom*. Il regista di questo glaciale capolavoro, Todd Field, chiarisce il concetto: "Avevo finito di montare il film, era dormiente, in attesa di essere condotto alla vita dal *bacio di un principe*". Pur con pochi soldi e tempi impossibili, Newman si appassiona e traduce la storia in musica per orchestra d'archi e tastiere elettroniche. Fa vibrare la triste cronaca di delitti e castighi, di una morte inutile vendicata con una morte dovuta, di esistenze annichite da istinti e deriva morale.

Field racconta la realtà sfruttando i tempi surreali del cinema: i fatti sono montati in sequenze di istanti essenziali, si comprendono dalla trasparenza degli sguardi e dalla suggestione del "non detto". Newman, estroverso analista di suoni, architetto di quintessenze timbriche, procede con lo stesso criterio: individua pochi momenti "giusti" per i suoi interventi. La quiete solarita' agreste ("Baseball"), il rimorso per un gesto catastrofico, nella muta operosità quotidiana ("Swingbridge"), il vuoto per una perdita brutale ("Thirteen"), le notti insonni in quella stanza da letto dove si coltiva l'odio ("Can't Sleep"). Brevi sipari di riflessione sonora, abbracciati a dolorosi canti del medioevo bulgaro e croato. Un'opera scarna, difficile, spirituale, che delizia e rapisce senza melodie, a patto di non stare in superficie, ma di lasciarsi drogare dall'insolita miscela di pensiero e poesia. GB



nellate di ricamo e dettaglio ad altre più ampie e primarie. L'impianto timbrico e tematico è sorvegliatissimo, mai sovraccarico di inutili orpelli o di facili concessioni a soluzioni di maniera: spiccano momenti di prezioso intimismo per oboe, arpa, clarinetto, violino e voce solista, così come pagine di contrito spiritualismo per coro e orchestra o parentesi di rude sperimentalismo. La lunga durata della *fiction* richiede un'impegnativa partitura di oltre 100 minuti, che comunque vengono distribuiti con molta parsimonia e attenzione nell'arco delle sei ore di metraggio. La verbosità dei bei dialoghi di Kushner costringe poi il compositore a lavorare di sottrazione, senza però rinunciare a rendere la composizione complessa e ricamata: neanche per un istante Newman cede al ricatto del commento televisivo piatto e banale, ma anzi riafferma la profondità e la complessità di uno *scoring* degno di un prodotto per il grande schermo. Un risultato enorme, dunque, a cui però mancherà il meritato suggello finale dell'atteso e apparentemente scontato riconoscimento dell'Emmy Award (l'Oscar della televisione americana): un impietoso verdetto nega a Newman persino la nomination, sebbene il serial riceva quattordici candidature nelle altre categorie.

La penuria di premi e riconoscimenti blasonati sembrano comunque non arrestare il torrente creativo newmaniano. Nel 2004 si concede un'unica escursione cinematografica per la commedia dark *Lemony Snicket - Una serie di sfortunati eventi* (Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events, di B. Silberling), partitura che sembra proseguire gli esperimenti sonori e le dense tessiture esplorate in *Finding Nemo*, aggiungendone considerevoli pennellate di colori cupi e distorti.

La parabola creativa di Thomas Newman ha subito, come si può evincere dal percorso che abbiamo cercato di tracciare, una notevole impennata qualitativa soprattutto negli ultimi dieci anni. Il compositore sembra instradato



Jim Carrey tra i giovani protagonisti di *Lemony Snicket - Una serie di sfortunati eventi*

verso una continua maturazione e un costante inseguimento di una forma estetica scolpita e personalizzata, cercando di essere originale quanto le pellicole su cui lavora gli possono consentire. Considerate le vistose differenze stilistiche, appare sempre più difficile (e probabilmente inutile) cercare un confronto con l'opera del padre Alfred Newman. Tuttavia una sorta di paragone può essere abbozzato: Thomas segue l'esempio di Alfred soprattutto nello spirito profondo, nell'approccio alla musica applicata al cinema e nella consapevolezza estetica nei confronti della disciplina. Il figlio sembra seguire l'ideale paterno di lasciare che sia il film ad ispirare la musica e in tal senso dimostra una ammirevole mancanza di cinismo nei confronti del suo stesso ruolo all'interno del meccanismo produttivo. Newman è infatti cosciente che il ruolo del compositore – nella fattispecie quello che lavora nell'industria hollywoodiana – è soprattutto elemento “di servizio” e sostegno alla narrazione cinematografica. Così come Alfred sosteneva che il compositore non può essere motivato dal desiderio di esprimersi in termini esclusivamente musicali o di mostrare qualsiasi tipo di “vanità creativa”, oggi Thomas è convinto che il compositore di colonne sonore debba supportare le necessità filmiche con umiltà e consapevolezza del mezzo. Tuttavia, affrontando il mestiere

di comporre per il cinema con mente aperta, giungendo alle idee tentando esperimenti in maniera “non concettuale”, manipolando i colori della tavolozza orchestrale e di quella elettronica nel tentativo di trovare una voce distinta e personale, Thomas Newman ha nei fatti dimostrato quasi l'esatto opposto e ha impresso in modo convincente la sua inconfondibile firma su ogni film che si fregia del suo commento musicale. Come suo padre ha fatto continuamente prima di lui.

“E' davvero strano, ma forse accade alla maggior parte delle persone: alla fine ci ritroviamo esattamente dove cominciarono i nostri padri”.

Le citazioni di Thomas Newman sono tratte dalle seguenti interviste:

- *An Interview with Thomas Newman*, Soundtrack! #38, Giugno 1990
- *Scoring "The Shawshank Redemption"*, Film Score Monthly #51, Novembre 1994
- *A Refreshing Alternative*, Music from the Movies #8, Primavera 1995
- *Unstrung Newman*, Film Score Monthly #65-67, Inverno 1996
- *Thomas Newman: Family Man*, Amazon, 1998



risorse web

Thomas Newman Complete

<http://users.pandora.be/obelisk/tnc/>

Sito non ufficiale che comprende molte informazioni e articoli sul compositore.

Se dovessimo selezionare una colonna sonora ideale che esprima meglio di ogni altra il “Newman Sound”, probabilmente la scelta cadrebbe proprio su *American Beauty*. La partitura per il brillante film di Sam Mendes è un crogiolo di invenzioni sonore originalissime, che il compositore riesce a far risaltare in maniera lucida e insinuante. Basterebbe solo la percussiva e ossessiva pagina d'apertura (“Dead Already”, affascinante tessitura per marimba, tablas e strumenti a corda e percussione della natura più varia) a stabilire la grandezza di questa opera. Newman entra nelle pieghe più nascoste della narrazione, rinunciando categoricamente a un prevedibile *scoring* di accompagnamento e ponendosi invece come interlocutore musicale ambiguo e trasversale. L'audacia delle scelte timbriche newmaniane è evidente in ogni singola pagina: l'ensemble cameristico di percussioni e strumenti a corda e ad arco fa raggiungere all'intero score vette di ricchezza timbrica e di profondità musicale inaspettate (“Power of Denial”, “Bloodless Freak”, “Choking the Bishop”). Il lessico tematico è invece ridotto ai minimi termini, frammentato in cellule motiviche di stampo minimalista, anche laddove si raggiungono aree più sensibili e toccanti (“Mental Boy”, “American Beauty”). La celebre e commovente pagina finale (“Any Other Name”) – purtroppo saccheggata da innumerevoli spot – testimonia infine la straordinaria abilità di Thomas Newman, che dimostra che non servono mezzi titanici per raggiungere vette di grande forza espressiva.

MC



Thomas Newman
American Beauty

(id. - 1999)

Dreamworks 0044-50233

19 brani - Durata: 37'31"





The Score Designer

Intervista ad Angelo Talocci

di Giuliano Tomassacci

Davvero difficile inquadrare professionalmente la figura artistica di Angelo Talocci. Attivo in televisione – tra i suoi ultimi impegni il commento per la mini-serie RAI *La stagione dei delitti* (recensione a pag. 33) – e non nuovo all'ambiente cinematografico, la polivalenza produttiva che emerge del suo variegato curriculum lo porta ad imporsi sullo scenario italiano come esperto della musica applicata a tutto tondo, dalla progettazione preproduttiva alla confezione sonora finale, passando naturalmente per la composizione e l'arrangiamento. Romano, pioniere della registrazione elettronico-digitale in Italia, vanta un lungo trascorso negli ambiti pubblicitari (dove è ancora molto attivo) e documentaristici. Dal '94 opera stabilmente nel suo studio di registrazione della Capitale, lo SpiritoSound, dove continua il lavoro di compositore parallelamente a quello di sound designer all'avanguardia.

Qual è stato il Suo percorso dagli studi musicali fino alla SpiritoSound?

"Ho studiato pianoforte classico dall'età di 6 anni. Poi, intorno ai 13, mi sono invaghito di tutto quello che è il lato compositivo. Proprio come se fossi arrivato ad una scelta di maturità, ho abbandonato gli esercizi tradizionali e ho sconvolto la mia insegnante presentandomi a lezione con pezzi che avevo composto da solo, studiando armonia e composizione. Proprio que-

st'ultima è rimasta conquistata a sua volta da queste mie qualità e si interessò di sviluppare tale mio lato artistico.

Per scelta non ho frequentato il conservatorio, e non saprei dire precisamente perché, non c'è stato nulla di programmato, forse sentivo che poteva deviarci da certe mie idee.

Chiaramente, in contemporanea c'era la scuola. Al liceo scientifico ho avuto la fortuna di essere coinvolto nelle attività extrascolastiche: musica, teatro e cinema. Ero così preso che alla fine mi ritrovai ad avere "non classificato" in tutte le altre materie!

A quel tempo mi ero già appassionato all'elettronica e alla fine della maturità sono riuscito a farmi fare un regalo dai miei: il mini moog – che ancora conservo gelosamente. Mi ricordo che quando andai a ritirarlo ero talmente preso che passai con tutti i semafori rossi e mi ritrovai a giustificarmi con la polizia, che mi aveva fermato, dicendo che era tutto dovuto a quella nuova tastiera. E m'hanno creduto!

Decisi di iscrivermi ad ingegneria elettronica, anche se poi la cosa è rimasta un po' sul vago perché a 18 anni avevo già iniziato a fare l'arrangiatore e passavo le giornate in sala. Ovviamente ero troppo giovane per quel settore, i fonici avevano almeno una quarantina d'anni e si poteva creare un problema di sudditanza. Ho dovuto lottare.

Il cambio radicale c'è stato nel 1987, quando ho deciso di smantella-

re completamente tutto quello che avevo messo in piedi e mi sono inserito come ospite in alcuni studi di post-produzione video. Naturalmente non mi occupavo solo della parte musicale. Si facevano lavorazioni audio e si affrontavano cose come il *disc-recording* e il famoso *audio-frame*. Nell'89 già ci lavoravo. Da lì ho iniziato a comporre per i primi programmi televisivi e i primi spot, e a sentirmi più realizzato.

Il 28 dicembre del '93, io e un mio collega, Massimo Puccio, con il quale avevo deciso di associarmi per fondare la SpiritoSound, chiediamo all'unico distributore della DigiDesign di visionare una nuova macchina ancora ignota sul mercato italiano: quella che oggi tutti conoscono come ProTools. Nel giro di qualche mese ne avevamo già tre.

Inoltre abbiamo realizzato il primo film italiano in Dolby Digital, *Poliziotti*, di Giulio Base. Siamo partiti con questa struttura curando moltissime fiction (come *Un medico in famiglia*), ma anche film stranieri come *Il tagliaerbe 2* e *Minority Report*, per il quale ci siamo occupati del trattamento delle voci "effettate" e del montaggio del doppiaggio italiano".

Come si è presentata la prima esperienza di composizione per il cinema?

"Era un progetto intitolato "La Mia Musica". Sicuramente sarebbero capitate cose anche prima, ma sono stato io a non volerlo. Se avessi fatto



un film a 19 anni mi avrebbero rovinato: è il problema dei rapporti con gli addetti ai lavori, come dicevo prima.

Poi c'è stato un film del '94: *Tra di noi tutto è finito*, con Elena Sofia Ricci. In Italia è difficile inserirsi nel campo cinematografico per un compositore, io mi lamento del fatto che non esiste l'agente per i musicisti, come c'è invece negli Stati Uniti, da noi manca proprio la cultura del saper proporre il musicista.

L'anno scorso ho partecipato al film *Pater Familias*, un prodotto a basso costo che partendo da Berlino ha girato vari festival. Adesso ne ho terminato un altro ambientato nel deserto e girato in Tunisia, *Le quattro porte del deserto*. C'è tanta musica, anche se inizialmente doveva essercene molto meno. Conta molto che il regista capisca l'importanza della colonna musicale. Molti all'inizio ne richiedono poca e poi, a prodotto finito, quando trovano dei buchi dove manca il commento si lamentano! Per esempio, ne *La stagione dei delitti* c'è una copertura musicale che in alcuni casi supera il 90% della durata della fiction, perché dietro c'è un ragionamento ben preciso.

Io amo le musiche molto enfatiche, "grosse", imponenti e, chiaramente, con il cinema italiano ho dei problemi, quindi mi sfogo coi programmi televisivi. Mi è capitato di poter lavorare al film *Soldati di pace*, dove ho potuto scrivere questo tipo di musica, perché ho trovato un regista che è diventato mio complice, che mi ha dato spazio. Di solito i registi invece sono molto intimoriti da queste cose, forse hanno paura che la musica scavalchi il film".

Qual è la Sua opinione generale sulla musica da film italiana contemporanea?

"In Italia c'è troppo minimalismo.

Tempo fa, mi hanno detto di essere stato troppo polemico in un articolo dove asserivo che i musicisti italiani hanno poca esperienza nell'uso di alcune sezioni di strumenti. La tipologia standard è quella degli archi dal registro medio-alto, molti pochi fiati.

Ormai viene fatto tutto a Sofia. Io dichiaratamente adopero da tempo la tecnologia e non ho nessun bisogno di ricorrere all'orchestra. Quando vai ad incidere per 15 giorni a Sofia, ti metti lì e sai benissimo che l'orchestra ti suona bene solo sugli archi. Non lo dico per cattiveria, ma gli ottoni vengono usati meno e sempre per cose molto lineari, non riescono a fare altro. Se devi fare musica che cammina, d'azione, quelli si alzano e se ne



I protagonisti de *La stagione dei delitti*

vanno; oppure devi provare, vuol dire spendere altri soldi. E poi io non riuscirei a chiudere tutto in 15 giorni senza poterci più mettere le mani sopra, senza incrementare i pezzi perché non ho più l'orchestra a disposizione. Inoltre io le mie musiche devo montarle, nel mio studio, se vado in un'altra sala mix inizio ad avere il prurito, perché so che la finalizzazione audio potrebbe essere fatta in un'altra maniera. Infatti io il mix, praticamente, non lo faccio in modo tradizionale con tutte le piste separate. La variazione dei livelli di suono è data solo dalla dinamica della tastiera. Parto dall'idea che l'orchestra, mentre suona, non ha una regolazione di volume: è un fatto di espressività, un fattore umano. Sull'elettronica io questa cosa devo simularla e quindi ricorro alla dinamica. Ho lavorato sempre così, già da quando usavo il primo *sequencer*".

L'altro Suo grande campo d'azione è la forma breve: trasmissioni televisive e pubblicità. Come si accosta all'ideazione di una nuova sigla o di un jingle?

"Di solito preferisco avere un riferimento visivo. E' più stimolante. Più che altro, poi, perché potrebbero esserci dei particolari *synch* da rispettare, che anche musicalmente possono fare gioco.

Per esempio, ho composto la sigla di un programma intitolato *Drug Stories*, che adesso fa parte di Rai Educational. La sigla è stata concepita sulla grafica, perché dentro c'era di tutto visto che la storia trattava del problema della droga a livello mondiale. Io penso che molto venga dettato dal momento, dall'istinto. Non credo nelle musiche studiate a tavolino. Ho sentito un'intervista ad Hans Zimmer in cui diceva che per scrivere un brano de *Il gladiatore* era andato sul set, si era inchinato e si era lasciato

ispirare. Con tutto il rispetto che ho per lui: per favore, lasciamole al pubblico queste stupidaggini!

Mi viene in mente un altro esempio a proposito di stimoli istintivi. Dovevo comporre la famosa sigla per Rai Educational e il grafico che l'aveva disegnata viene nel mio studio. Faccio partire il video e di getto butto giù un giro di note con una chitarra acustica che tenevo caricata in quel momento. E lui mi fa: "E' questa la musica!". Io neanche la stavo registrando... Ho impiegato più tempo a digitalizzare il video che a fare la musica!

Ma devo essere sincero, secondo me non esistono teorie".

Chiudiamo con un suo parere sulla musica da film hollywoodiana, alla quale, chiaramente, Lei sembra essere molto affine...

"Si sta seguendo molto la scia dello stile Zimmer. Era già latente: lui ha solo aperto la porta. Il trucco è stato quello di usare molto la calata dei Paesi dell'Est, un po' alla Russia – è ciò funziona, per qualsiasi genere. Tanto è vero che anche *La sottile linea rossa*, che per certi versi ha un atteggiamento più morbido, batte sempre da quelle parti. Anche le musiche de *La Passione di Cristo*, per esempio, sono molto interessanti. Insieme a Zimmer, anche Harry Gregson-Williams, che seguo fin da *Spy Games*, è un ottimo punto di riferimento. Il fatto è che in America hanno gli spazi e le possibilità per fare questo tipo di musica. In Italia c'è molta paura delle cose importanti sotto il profilo musicale, per cui siamo rimasti a qualcosa che è molto provinciale.

Qui da noi c'è bisogno di una certa mastodonticità. Cinemato-graficamente siamo un po' perdenti proprio per questo motivo.

Non si può scrivere la musica per un film che non c'è".



Roberto Zamori con l'amico Alessandro Alessandroni

“Quando la passione diventa lavoro e rimane passione!”

Roberto Zamori

intervistato da Massimo Privitera

Un solare sabato invernale mi reco a lolo, in provincia di Prato, per intervistare a casa sua il produttore discografico Roberto Zamori e inaugurare così sul nostro bimestrale una lunga serie di incontri e interviste con tutti i maggiori discografici italiani e stranieri attivi nel settore delle colonne sonore. Ho conosciuto Zamori proprio agli inizi della mia avventura editoriale con Colonne Sonore per prendere accordi sulle future recensioni dei suoi CD su etichetta Hexacord, e successivamente ho stretto con lui un forte legame di amicizia. Di padre toscano e madre svizzera, Roberto Zamori è uno dei melomani più entusiasti e gentili che abbia mai incontrato in vita mia. Parlare con lui di musica da film vuol dire respirare la storia dell'Ottava Arte, perché accanto a Roberto sono passati i più grandi e importanti compositori della Golden Age italiana, e questa intervista ve lo dimostrerà!

Quand'è nata la sua passione per la musica da film, quella che poi l'ha portata a diventare un discografico di colonne sonore?

“All'età di 14 anni, vedendo il *Ben-Hur* del 1959, con la regia di William Wyler! E non poteva che essere una colonna sonora non italiana (la grande sinfonia epica di Miklos Rozsa), visto che in quel periodo, per noi ragazzi, ma non solo, per tutti gli italiani, l'unico momento di distrazione era offerto dal cinema, la domenica pomeriggio. Allora si andava a vedere per lo più le pellicole americane, anche perché non c'erano altre fonti di divertimento come quelle di cui dispongono i giovani d'oggi: DVD, VHS, PlayStation e Internet. Il cinema è stato per lungo tempo, soprattutto dal dopoguerra in poi, l'unico grande svago di massa per gli italiani! Pensate che le sale erano gremite di gente anche al lunedì pomeriggio, allo spettacolo delle 14.30, e oggi viene quasi da stupirsi nel crederlo, e faccio soprattutto riferimento alla prima proiezione di quel western italiano, ma con i titoli di testa in inglese, entrato di diritto nella storia del cinema, dal titolo *Per un pugno di dollari* del grande Sergio Leone! Ad ogni modo, ho cominciato ad appassionarmi alla musica per il cinematografo con le pellicole americane,

come credo tutti quelli della mia generazione: lo spettacolo di *Ben-Hur* iniziava alle 12.30, e la proiezione durava circa quattro ore e quaranta minuti, compresi i lunghissimi spazi – che oggi purtroppo noi amanti di colonne sonore rimpiangiamo – dedicati alla sola musica di commento in sala, che costituivano l'introduzione e gli intervalli tra un tempo e l'altro del film. A mezzogiorno e trenta, con le luci accese in sala, partiva l'ouverture di quindici minuti di *Ben-Hur*, poi si spegnevano le luci, via il sipario, perché c'erano le tende come in teatro, e il “preludio” per i titoli di testa. La stessa cerimonia si ripresentava tra la fine del primo tempo e l'inizio del secondo con l'“interludio” di 10 minuti. Infine, la “exit music”, che ci accompagnava mentre riprendevamo il cappotto dal guardaroba! Il cinema era un'esperienza incredibile! Questo film mi colpì tantissimo, soprattutto per chi come me aveva un orecchio particolare per la musica”.

Ha avuto una formazione musicale?

“In casa mia si ascoltava continuamente musica. Il fratello di mio nonno era direttore d'orchestra, e ogni giorno, finito di pranzare, il nonno metteva sul giradischi un 78 giri e tutti in famiglia ci lasciavamo trasportare dalla musica, ed

io facevo molta attenzione alle melodie e all'“orchestrazione”. Mi resi conto, dopo aver ascoltato per tanti anni musica classica, soprattutto sinfonica e da concerto – che mi piaceva da morire, infatti sapevo a memoria tutto sull'argomento – e l'opera lirica, che l'unica forma musicale che si avvicinava a quella da me approfonditamente vissuta per lungo tempo era la musica per le immagini. Ho ritrovato i grandi compositori del sinfonismo classico al cinema. Dapprima con le pellicole hollywoodiane e successivamente con i film di casa nostra, perché certe partiture di compositori nostrani come Francesco De Masi per i film “peplum” (quelli con Ercole e Maciste per intenderci!), che solo pronunciando i titoli oggi verrebbe da ridere, anche se la maggior parte sono stati rivalutati, erano eseguite da orchestre sinfoniche incredibilmente numerose (dai 60 ai 90 elementi), che ora sono inimmaginabili, con eccellenti registrazioni in stereo, che venivano eseguite negli studi romani talvolta con due soli microfoni: due giraffe alte svariati metri. Si registrava in diretta (buona la prima!), senza fare alcun missaggio, anche perché le piste erano due, essendoci solo due microfoni. Ottanta musicisti suonavano, e il concertatore dirigeva! Certo, c'era il fior fiore dei professori musicisti,



direttori e soprattutto i solisti.

Nella partitura di De Masi per il film *Maciste, l'eroe più grande del mondo* (1963, regia di Michele Lupò) c'è un tema d'amore in cui troviamo una frase del violino solista da brivido, suonato divinamente dal grande Stefanato. Una volta conosciuto De Masi gli dissi che, pur avendo scritto un eccezionale *love theme* e avendo diretto magistralmente l'orchestra, senza il notevole apporto del violinista sopraccitato il tema non avrebbe ottenuto la stessa enfasi! Il compositore mi diede ragione. Questa è l'essenza, il peso, di chi interpreta la musica, di chi ci mette l'anima e nello stesso tempo si diverte! Il compianto amico Maestro Piero Umiliani mi diceva che una volta finita la registrazione di una colonna sonora, i musicisti rimanevano spesso ancora in studio e continuavano a suonare i temi solo per il gusto di eseguire insieme la musica. Oggi è impensabile questo modo di vivere le *recording sessions*."

Fondamentalmente Lei è un nostalgico...

"E' un mondo, quello di come si faceva musica per film dagli anni '40 ai '70, che oggi vedo quasi cancellato! Mi viene in mente un altro simpatico racconto su Piero Umiliani e un suo affezionato musicista, Antonello Vannucchi, organista Hammond. Piero diceva scherzosamente ad Antonello che avrebbe fatto volentieri anche l'amore con lui, se fosse stato una bella donna, per come suonava divinamente l'Hammond. Comunque non sono un nostalgico, perché ci sono cose molto belle anche oggi nella musica da film; però, chiaramente, chi ha avuto, come me, nelle orecchie un periodo così fecondo nel Cinema sia italiano che americano, musicalmente parlando, non può che essere dispiaciuto in qualche modo. Non per niente quegli anni vengono detti 'La Golden Age' (l'età d'oro)".

Come è riuscito ad entrare nel mondo della musica da film italiana?

"Non ho avuto altre passioni. Una volta scoperta la musica da film a 14 anni, all'infuori del collezionare, ascoltare avidamente e studiare gli LP di colonne sonore italiane e americane, non mi sono interessato ad altro. Un amore incondizionato, folle e totale, che non si è mai assopito, pur avendo ora 59 anni, che mi fa sentire come allora. Logicamente parlo di stato d'animo!

Ho avuto la possibilità, nel seguire il meraviglioso campo della musica da film, di vivere l'epoca d'oro del Cinema e delle soundtracks italiane da vicino, e quelle di Hollywood attraverso la corrispondenza e le telefonate con i più grandi compositori. In Italia, a Roma, seguendo le registrazioni delle colonne sonore dal vivo, frequentando per esem-

pio Carlo Savina per quel che riguarda la direzione delle musiche di Nino Rota per Federico Fellini. Rammento che Savina attese tanto che arrivasse in studio la cetra dall'Austria, uno strumento originale, per creare quei suoni particolari per *Il Casanova di Federico Fellini* nel 1976. Ho vissuto molte di queste piacevoli, divertenti, istruttive e anche problematiche situazioni in un periodo estremamente bello e creativo della composizione per il Cinema italiano. Perché c'era un grande Cinema, che secondo me oggi non esiste più, e, conseguentemente, una straordinaria musica fatta da incredibili talenti!"

In che modo è avvenuto il contatto diretto con i maggiori compositori della musica applicata?

"Discutevo con loro da grande appassionato, semplicemente contattandoli per telefono o andandoli a trovare a Roma o Milano mentre incidavano le colonne sonore. Ci si vedeva per parlare di musica per ore e ore. Ritornando a Carlo Savina: con lui c'incontrammo la prima volta mentre sonorizzava uno di quei film italiani minori, e nello studio di

cose durante le sessioni di registrazione. Mi è capitato di conoscere molti altri compositori famosi sempre durante queste circostanze, e quello che voglio sottolineare è che negli anni sono riuscito a conservare la stessa amicizia con tutti. Non solo andavo da loro, ma loro ricambiavano venendomi a trovare a casa mia a lolo, per mangiare e chiacchierare di musica fino a tardi. Nacque un'amicizia talmente forte, costruttiva, attiva che mi portava fattivamente a seguire il loro lavoro dall'inizio alla fine, e soprattutto propagandarlo e farlo conoscere ai giovani, e da qui è iniziata la mia attività con i discografici e il rapporto con gli editori. Per intenderci, non ho mai avuto dei grossi problemi con loro, anche perché non mi è mai interessato il business, visto che di soldi non se ne parlava quasi mai. Eravamo tutti un branco di matti scatenati! Insieme ai miei cari amici compositori, Alessandro Cicognini, Carlo Rustichelli e Piero Umiliani, in Piazza Vittorio a Firenze, fino alle due di notte al caffè 'Le giubbe rosse', non si è mai parlato di come far soldi, perché l'impor-



Roberto Zamori, la moglie Paola e Philip Glass

registrazione si trovava anche il regista della pellicola, seduto in disparte e annoiato, che continuava a dire a Carlo, ascoltando la sua composizione, che ci voleva più "corpo" nella scena che musicava, per tre quattro volte di seguito, ma il problema fondamentale era che la sequenza in questione non aveva affatto "corpo", d'altronde si trattava di una donna seminuda in un fienile con il contadino che le stava sopra. E la musica della sequenza d'amore (tra l'altro un bellissimo tema sentimentale) era eseguita da un'orchestra di 40 elementi con l'assolo di una fisarmonica suonata da Wolmer Beltrami. Ma il regista continuava a dire: "Più corpo, più corpo". Finché Savina, indispettito, gli rispose: "Ma che cavolo di corpo vuoi che ci metta, non siamo mica durante la battaglia delle Ardenne!". Ne succedevano molte di queste singolari

tante era stare insieme e divertirsi, parlando, senza stancarsi mai, della nostra comune passione: la musica!"

Quando ha iniziato ad occuparsi più direttamente di discografia e di colonne sonore su dischi?

"Con precisione negli anni '60, quando, lavorando attivamente a stretto contatto con i miei amici compositori e promuovendo i loro concerti, abbiamo sentito il bisogno di lavorare sui dischi. Fra le prime registrazioni, quella su vinile di Angelo Francesco Lavagnino (sue le musiche per *Otello* di Orson Welles e *Un americano a Roma* di Steno), dedicato ai suoi nastri d'argento. Mi pare con la Phonogram.

Lavorai con le maggiori – ma sarebbe meglio dire quasi tutte – case discografiche italiane, ed era per me il modo migliore per poter portare fuori dagli



schermi cinematografici la musica da film. Un altro tassello importante nella mia vita di grande cultore di colonne sonore! Solo in questa maniera potevo far capire alle persone che gran bella musica, lavoro, autori, artigianato vi era dietro la creazione di una partitura cinematografica. Dai miei inizi con le etichette più celebri e miriadi di dischi fatti giungiamo al 1999, quando creo il mio progetto personale, il progetto **Hexacord**. Una sorta di marchio discografico – non è un'etichetta vera e propria, più un progetto artistico, direi – che mi permette di realizzare le mie idee ed i miei ripescaggi, da tanto tempo sognati, di portare in modo indipendente delle colonne sonore, alquanto sconosciute, a casa degli appassionati, matti, come noi, di musica da film. Pubblico *soundtracks* senza alcun pensiero riservato al business, anche perché le mie produzioni non hanno un mercato evidente, che altrimenti rimarrebbero nel dimenticatoio, e che nessun altro avrebbe mai voluto stampare. Come per esempio, i lavori di Armando Sciascia per le pellicole *Tropico di notte*, *Mondo caldo di notte*, *La donna di notte*, che nemmeno il compositore stesso, titolare delle edizioni, avrebbe mai supposto di produrre o vedere pubblicati, dato che non fanno presagire un mercato. Ma io, sempre all'insegna del mio motto che dice: *“Ma chi se ne frega del business!”*, ho messo anima e corpo in quest'avventura discografica, e devo dire sinceramente che questa mia produzione ha avuto un certo riscontro; infatti hanno cominciato a scrivermi gli appassionati collezionisti chiedendomi di pubblicare alcune colonne sonore introvabili, ma non solo loro, perché i miei amici compositori, ed altri nuovi aggiuntisi nel corso del tempo, sono venuti da me per farmi mettere su CD delle loro partiture rimaste chiuse nel cassetto e mai pubblicate. Tuttora si va ancora avanti con difficoltà, visto che la Hexacord non è una vera etichetta, bensì – mi piace ripeterlo – un progetto di cultura musicale cinematografica, che trova la concretizzazione nei suoi CD che regalano gioielli nascosti agli amanti di colonne sonore. Ho realizzato un sogno, perché far sentire quel capolavoro - e lo hanno scritto e detto in tanti - rappresentato dal suadente e virtuoso violino di Armando Sciascia in *Sexy* (CD recensito a pag. 29 nel primo numero della nostra rivista – N.d.R.) mi ha riempito di orgoglio! Aggiungo una cosa per me molto importante: Marco Werba, uno dei giovani compositori italiani di grande valore artistico, che mi veniva a trovare a Prato alla fine degli anni '80 durante i concerti che organizzavo, e che continuo a fare, mi disse: *“Perché, oltre a propagandare le musiche della Golden Age italiana, non ti spingi a pubblicare e produrre anche le colonne sonore di un giovane autore come me?”* Ed io gli risposi:

“Perché no?”. Così sono nati i CD de *Il conte di Melissa*, *Zoo*, primo film con Asia Argento protagonista, che vinse il Premio Colonna Sonora 1989, e *Il diario di un prete* (recensito a pag. 44 nel numero 4 di Colonne Sonore – N.d.R.). Questo è stato un ulteriore modo per far conoscere le *soundtracks* del cinema italiano, sia quelle di ieri che di oggi, a tanti che non le hanno notate.

Ed è anche vero che noi tutti, io per primo, ci auguriamo che vicino ai nomi illustri dei compositori del passato ce ne siano altri in futuro che riescano a rimpiazzare Piero Piccioni, Carlo Rustichelli, Nino Rota, Armando Trovajoli, Bruno Nicolai, e tutti coloro che hanno segnato un'epoca.”

Perché ha chiamato Hexacord la sua etichetta discografica, e come restaura i master originali di colonne sonore oramai inascoltabili?

“Hexacord” altro non è che l'esacordo, l'accordo delle sei note e corde della chitarra. Nel mio pensiero immaginifico sta a rappresentare in una parola sola l'essenza della musica! Invece, il mio lavoro del restauro dei master originali, per il quale spendo tante ore, giorni interi, che diventano settimane e a volte mesi, è più facile a dirsi che a farsi! Si fa presto a desiderare di voler riproporre una colonna sonora di 20-30 anni fa, ma i problemi di questa operazione sono immensi. Specialmente per noi in Italia, dove il nostro patrimonio culturale è stato buttato al vento! Non si trova più nulla, e quel poco che si riesce a rinvenire è in una condizione tale da mettersi le mani nei capelli, perché chi ha gestito i master delle colonne sonore, gli editori, anche se, ribadisco, con loro non ho il dente avvelenato, sono solo da rimproverare. Il materiale è stato gestito da loro in modo inappropriato, addirittura considerato a volte! Nella maggior parte dei casi si parla di nastri da ¼ di pollice, registrati con i sistemi e sui supporti di allora, che avrebbero dovuto essere conservati nella maniera più ottimale possibile, cosa che nessuno ha fatto! Mi sono ritrovato, quindi, a dover restaurare il suono di tanti anni fa, partendo da alcune situazioni disperate. Oggi l'informatica ci viene incontro parecchio, risolvendoci determinati problemi che quindici anni fa erano insolubili, però si deve stare molto attenti! Odio tutti quei restauri fatti elettronicamente con i computer e con determinate soluzioni a certi casi difficili di suono deteriorato, che implicano un ulteriore peggioramento della grana musicale. Si tolgono alcuni difetti, però si perde il gusto di sentire come suonava per davvero una batteria Trixon, una chitarra-basso Fender, il legno e le pelli delle percussioni! In tal modo si fa prima e più in fretta a risolvere i problemi del suono danneggiato, ma io non voglio né far prima né più in fretta, al costo di star-

ci mesi interi. Procedo con mani molto, molto leggere, affidandomi soprattutto al ricordo, in me indelebile, di com'erano i suoni originali degli strumenti utilizzati all'epoca, e cercando di ricostruirli integralmente. Preferisco lasciare una minima percentuale di difetto nel suono, e parlo di percentuali molto basse, che non compromettono assolutamente l'ascolto (le sento io, perché so dove sono e ho l'orecchio addestrato nel percepirle!), a vantaggio di lasciare intatto l'humus del suono di quell'epoca, che purtroppo non esiste più oggi, anche perché non ci sono più gli strumenti di quegli anni per ricrearlo. Tenete presente che per avere tra i 60 e i 70 secondi di suono pulito, come dico io, si deve stare in studio dalle 8 alle 10 ore, allora se fate due conti, sapendo che per avere un minuto di suono restaurato ci vogliono 9 ore, per un disco di un'ora quanto lavoro ci vuole? Tantissimo, purtroppo! Senza stancarsi e mollare mai, impiegandoci un'attenzione minuziosa. Però devo essere sincero: il risultato finale premia la mia dedizione maniacale ed estenuante, perché quando ascolto un CD da me restaurato, mi sembra che sia stato inciso oggi, e l'emozione è inspiegabile.”

I suoi prodotti si vendono di più in Italia o all'estero?

“L'80% all'estero e il restante nel nostro territorio, con mia grande delusione! Ciò è dovuto soprattutto dalla nostra catastrofica situazione culturale, perché nelle scuole la musica viene insegnata poco e male. Manca proprio la conoscenza approfondita di che cosa vuol dire saper ascoltare la musica.

In tanti anni di gente che ha frequentato il salotto di casa mia, alla quale ho fatto ascoltare molti dischi di musica da film, non uno mi ha detto: *“Com'è brutta questa musica!”*, al contrario tutti sono rimasti esterrefatti dalla bellezza di certi temi, chiedendosi il motivo per cui non li avevano mai sentiti prima! A volte rincaravano la dose, domandandosi come mai questi meravigliosi temi non si avesse la possibilità di trovarli in commercio o se esistevano già su disco. Tutto ciò mi ha rincuorato, dandomi la forza di andare avanti! Voglio solo citare, a questo punto, e perché qui tu me ne dai la grata occasione, i miei corsi di *“MUSICA-IMMAGINE”*, lezioni-incontro al mattino per gli studenti delle scuole, e – nelle ore serali – Cinemaconcerto, che ho tenuto a Prato per ben dieci anni, dal 1981 al 1991, patrocinati dal Comune attraverso gli Assessorati alla cultura ed alla formazione scolastica.

Pensa che vennero a parlare ai ragazzi nomi come Morricone, Nicolai, Piccioni, Rustichelli, Cicognini, Umiliani, Nascimbene, De Masi e tanti tanti altri. E poi editori, discografici, tecnici del



Ennio Morricone e Roberto Zamori alla presentazione di un disco da lui curato

suono, insomma, tutto quello che era e che è il mondo della Musica per il Cinema in Italia. Sono orgoglioso – se me lo consenti – ancor oggi di ricordare che alcuni di questi giovani, proprio per l'opportunità dei miei corsi, sono oggi a Roma, e lavorano con successo in questo campo. Se leggeranno la rivista, li saluto con grande affetto!"

Cos'è per Lei la musica per immagini?

"In generale, nessun ordine, nessuna legge prescrive che un film debba avere la musica. Sono due arti che vanno a braccetto, anche se la musica il più delle volte viene sottomessa dal film, perché nasce come subalterna alla Settima Arte. Allora, come ha detto giustamente più volte Ennio Morricone, il musicista cinematografico chiamato a fare il commento per un film ha modo di creare ciò che ha dentro nel rispetto della propria integrità e soprattutto nei riguardi dei vincoli che la pellicola gli impone. Per scrivere musica applicata al Cinema bisogna essere degli ottimi musicisti! Non è affatto musica di tappezzeria, anche se spesso se ne ascolta durante la visione di una pellicola. La musica da film diventa opera d'arte quando, nel rispettare i vincoli che il Cinema le dà, che sono imprescindibili, il musicista la rende autonoma e valida, al di là di quella che è la funzione per cui è nata! Non crediate che sia più facile, più scontato e immediato far la musica per un film che per un concerto, è più difficile comporre per il Cinema. Altrimenti si fa il discorso di Stravinsky che diceva: *"Io posso scrivervi tutta la musica che volete, non ho bisogno di vedere il film, ecco 40 minuti di musica"*, ma non era la musica per il film, seppur bella, perché inapplicabile ai fotogrammi. La musica scritta per un film è quella! Mario Nascimbene diceva:

"La musica gronda dallo schermo!" Deve venire giù dallo schermo sequenza per sequenza, momento per momento con una sua giustificazione precisa: allora diventa opera d'arte autonoma. Diventa un prodotto maggiore, e non minore rispetto alle grandi opere liriche o composizioni classiche, perché, torno a ribadire, rispetta determinati vincoli dell'altra Arte con cui si accoppia e nel medesimo tempo riesce a venirne fuori con una sua vita propria!"

E' veramente importante tutto quello che ha detto...

"Grazie! Tante volte si va al cinema e quali sono i difetti della colonna sonora: in taluni casi la musica fa da tappezzeria, cioè non è né bella né brutta, non va bene non va male, e quindi non val la pena di esser ricordata, altre volte c'è una musica che serve soltanto a magnificare il compositore che l'ha creata, e questo è ridicolo. Invece in altre occasioni è giusto che non ci sia. A tal proposito si potrebbe citare un episodio molto bello del caro Nascimbene, il quale mi raccontò che, chiamato a musicare il film di Sidney Lumet *La collina del disonore* (The Hill, 1965) con Sean Connery, si prese la libertà di dire al regista che *"talmente è straordinario il tuo film che non abbisogna di musica, perché lo imbruttirebbe. Va bene già così, perché la sua musica è data dai suoni e dalle parole"*. Il compositore rinunciò all'ingaggio e ad un cospicuo profitto, data la grossa produzione americana, e Lumet seguì il suo consiglio lasciando la pellicola senza musica. Questo era Mario Nascimbene! Per esempio, il film *Coma profondo* (Michael Crichton, 1978) nel primo tempo non ha musica, sebbene il secondo ne sia cosparso. La partitura straordinaria del compianto Jerry Goldsmith si è preparata a sbucare fuori

nella sua tremenda possanza grazie al silenzio della prima parte della pellicola, che l'ha resa ancor più di rilievo nel suo significato di ascesa verso l'incubo finale! Queste sono prove di genialità in chi è chiamato come musicista a lavorare per il Cinema, e non a creare una semplice zuppa di note, appiccicate alle immagini tanto per riempire i fotogrammi. Ci tengo a dire che si può essere geniali non solo utilizzando una grande orchestra sinfonica, ma anche pochi strumenti,

l'importante è saper scrivere per il film. John Williams con la superlativa London Symphony Orchestra ci ha donato quel capolavoro di *Guerre Stellari*, da par suo Mario Nascimbene (ero molto affezionato a lui quand'era in vita, e tuttora lo stimo moltissimo) con l'effetto realistico del suono delle cicale, la voce ricca di pathos di Sonali Das Gupta, e alcuni strumenti indiani, tra cui il sitar, oltre l'ebraico Shofar ricavato da un corno di bue, ha creato la lirica musica per il televisivo *Atti degli Apostoli* (Roberto Rossellini, 1968). Questo è il suono e la forza del Cinema!

Vorrei soltanto aggiungere questo: oggi, come non mai, in un mondo diventato piccolo anche e soprattutto per il diffondersi della multimedialità e delle tecnologie applicate alle telecomunicazioni, l'importanza del linguaggio musicale applicato alle immagini è divenuto assolutamente parametro fondamentale e centrale per ogni messaggio lanciato in queste vesti. Se le lingue ancora ci separano – e forse non sarà neanche per sempre – certo l'esperanto della musica ci mette sicuramente in condizione di essere tutti vicini, solo mettendoci ad ascoltare. E nel violino di Stefanato che accompagna *"L'idillio al ruscello"* di Francesco De Masi c'è tutta l'anima del mondo! Basta dedicargli solo qualche minuto di noi stessi".



Viaggio nella Terra di Mezzo... in DVD

La *Extended Edition* de *Il Ritorno del Re* ci regala un esclusivo sguardo alle imponenti opere musicali di Howard Shore per la *Trilogia tolkieniana*.

di Maurizio Caschetto



Il DVD è uno strumento davvero utile e avvincente per chi è appassionato di cinema. Nei casi migliori, oltre a poter godere della (finora) migliore qualità audio/video con cui vedere i film, il dischetto ad alta densità regala numerosi documentari, dietro le quinte e *special features* di varia natura, che permettono allo spettatore di gettare uno sguardo privilegiato sul senso del termine "fare cinema". E' dunque con enorme piacere che constatiamo il sempre maggior interesse dei produttori di DVD a inserire, tra le varie *featurette* che compongono i contenuti extra, almeno un documentario sulla musica da film.

Le edizioni DVD che contengono argomenti di interesse per i lettori di *Colonne Sonore* sono dunque già numerose (e vi invitiamo a segnalarcele), ma fra tutte finora spiccano soprattutto i celebrati cofanetti "Extended Edition" de *Il Signore degli Anelli*. E dunque, in tempo per le passtate feste natalizie, è arrivato sul mercato l'attesissimo cofanetto DVD de *Il Ritorno del Re - Extended Edition*.

Come le precedenti due pellicole, anche stavolta il film è stato arric-

chito da numerose scene inedite (per un totale di 50 minuti) e da una pletera di contenuti speciali e approfonditissimi documentari sulla realizzazione del film. Tra questi ultimi spicca una *featurette* di 25 minuti dedicata ad Howard Shore e alle sue musiche premio Oscar. E' uno sguardo esclusivo e particolareggiato sull'eccellente lavoro del compositore: Shore parla appassionatamente del suo mestiere e possiamo inoltre vederlo in immagini riprese in studio di registrazione durante le sessioni della colonna sonora. Oltre al compositore, sono intervistati il regista Peter Jackson, i tecnici del suono e i membri del cast, che ci regalano le loro personali esperienze "musicali" a proposito de *Il Signore degli Anelli* (particolarmente bella la testimonianza di Viggo "Aragorn" Mortensen).

E come se non bastasse, un altro piacevolissimo *bonus* è stato regalato agli appassionati: nella limitata edizione "Gift" (quella contenente una riproduzione in miniatura di Minas Tirith) è stato inserito uno speciale DVD aggiuntivo intitolato *La composizione della Sinfonia de Il*

Signore degli Anelli: il viaggio del compositore nella Terra di Mezzo. Si tratta di un bellissimo documentario della durata di quasi un'ora, realizzato dalla televisione canadese, che ci mostra una ripresa live del concerto diretto da Howard Shore e tenutosi al Wilfried-Pelletier Place Des Artes di Montreal nel febbraio 2004. Possiamo così ascoltare alcuni estratti della celebrata "Sinfonia degli Anelli" (eseguita dall'Orchestra Sinfonica di Montreal), intervallati da interviste con il compositore che racconta la genesi del progetto, le sue scelte musicali e la sua personale esperienza nel portare la sua musica in giro per il mondo; è un ulteriore sguardo sul lavoro del compositore di musica da film, che porta lo spettatore ad essere testimone della ricchezza e delle sfaccettature di questo mestiere. Un applauso meritato va alla New Line Home Video e alla nostrana Medusa Home Entertainment per aver contribuito a realizzare un'operazione così importante e riuscita. Ci auguriamo che questo esempio venga seguito sempre più spesso dalle case produttrici di DVD.

Premiazione DVD Awards alla Casa Del Cinema di Roma

Quest'anno, l'evento romano DVD Awards aveva una marcia in più. Ad impreziosire la già interessantissima lista di premi ordinari selezionati dagli organizzatori Marco Spagnoli e Norberto Vezzoli c'era anche l'inedito riconoscimento assegnato dalla nostra rivista. Inserito nella rosa dei 'premi speciali abbinati a testate' (tra cui FilmTV e Nick), il premio **Colonne Sonore** non poteva che spettare al DVD de *Il Signore degli Anelli: Il ritorno de Re - Special Extended Edition*, meritorio per un backstage sullo *scoring* veramente appagante, esaustiva indagine nel lavoro orchestrale del due volte premio Oscar Howard Shore (cui si aggiunge il bonus-DVD della "Sinfonia dell'Anello"). Nel consegnare per primo il premio alla Medusa Home Video, il caporedat-

tore Massimo Privitera ha così dato il La ad una serata fittissima di riconoscimenti e ospiti d'eccezione, dove l'ultimo capitolo della saga tolkieniana diretta da Peter Jackson ha trionfato, aggiudican-



dosi il titolo di Miglior DVD dell'Anno (la Medusa si è inoltre distinta per lo sviluppo tecnologico del supporto digitale, collezionando anche un premio per il primo DVD in alta definizione italiano, *Terra di confine*). Tra i premiati anche clas-

sici del calibro di *Quarto potere* e *Spartacus* (ex aequo nella categoria Miglior Classico) e la trilogia di *Star Wars*, giudicata quale migliore edizione speciale in cofanetto.

Sul palco della Casa del Cinema di Roma, Spagnoli (anche direttore artistico dell'evento) e Daniela Poggi hanno amministrato con ritmo e scioltezza una serata spigliata e lontana dalla formalità - complici anche piccoli contrattempi tecnici (la proiezione 'saltata' di clip illustrative di alcuni premi) che però non hanno guastato la spontaneità della cerimonia, stimolando la grande autoironia dei due presentatori. Vero protagonista di questa seconda edizione è stato comunque il DVD: riverito ed onorato per i sempre più indispensabili servizi prestati all'arte audiovisiva.

Giuliano Tomassacci

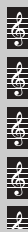


Dedichiamo questo spazio ad un genere che nel nostro paese sta riservando da diverso tempo molte buone sorprese: le Colonne Sonore per le produzioni televisive. In una parola: **FictionNote!**

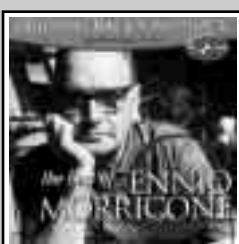


Riz Ortolani
The Best of
Riz Ortolani (2004)

SetteOttavi Music Fiction
/ RaiTrade SORTF 008-004
15 brani - Durata: 47'48"



La neonata SetteOttavi debutta con una serie di raccolte dedicate ai lavori per il piccolo schermo di grandi nomi dell'universo cinemusicale italiano. Ed è con vero piacere che possiamo finalmente ritrovare nei negozi gli importanti lavori di Riz Ortolani per gli sceneggiati (allora si chiamavano così) degli anni '80, ad iniziare dalla prima storica serie de *La Piovra*. Le gesta del Commissario Cattani sono accompagnate dalle ritmiche incalzanti tipiche del genere poliziesco ("La Piovra - Titoli", "Sequestro mafioso"), ma l'autore trova le occasioni per incastonare alcuni passaggi orchestrali ("Amore e tormento", "Felice ritorno") di notevole spessore e intensità. Tutt'altro approccio per il *Cristoforo Colombo*: la poderosa voce di Plácido Domingo accompagna le gesta del navigatore genovese in modo fin troppo magniloquente, bilanciato però dal quieto coro di "Lord send an angel down" e nuovamente da Domingo in "The great dreamer"; peccato non siano rappresentate le magnifiche pagine sinfoniche di questa serie. Viene altresì lasciato generoso spazio a quella che rimane (accanto al *Marco Polo* di Morricone) una delle maggiori vette delle colonne sonore televisive (che, comunque, resta in attesa di una completa e degna riedizione rimasterizzata): *La Primavera di Michelangelo*. Il compositore pesarese sfoga tutto il suo amore per il contrappunto e la scrittura classica. Dalla *scintilla* dei titoli di testa si dipartono doppie fughe corali ("La cava di marmo"), toccanti melodie stupendamente armonizzate ("Onoria"), cori liturgici di grande spessore ("La pietà") fino alla gloriosa esplosione corale del "David (in piazza della Signoria)". Un disco da possedere! **PR**

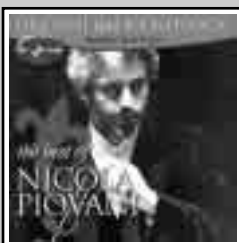


Ennio Morricone
The Best of
Ennio Morricone (2004)

SetteOttavi Music Fiction /
RaiTrade SORTF 007-004
17 brani - Durata: 59'20"



Quasi due decenni di storia della fiction italiana sono rappresentati in questa raccolta dedicata al Maestro romano, quasi un'enciclopedia del suo stile compositivo. Già ne *La Piovra* (nell'84 Morricone ricevette il testimone da Ortolani e musicò dalla seconda alla quinta serie dello storico sceneggiato) ritroviamo sia l'ispirata scrittura melodica ("Canzone per la sera" o lo stupendo adagio "Mille echi") che la tesa scansione ritmica tipica dei drammi anni '70 ("La morale dell'immorale"), nonché un richiamo diretto a *C'era una volta in America* ("My heart and I" stupendamente interpretata da Amii Stewart, ma di più nella versione orchestrale "Per An-na", entrambe firmate insieme al figlio Andrea). *Perlasca* (del 2002) è invece pervaso da un malinconico colore cameristico in cui gli interventi dei solisti si posano dolcemente sui tappeti degli archi come sempre armonizzati magistralmente ("Doppio canto", "Romanticamente interiore") anche se non mancano i sapienti passaggi di tensione ("Un canto antico", "Estasi tensiva"). Con *I promessi sposi* dell'88 abbiamo il Morricone lirico e classico già visto in *Marco Polo* e *Mosè*, e per questo meraviglioso (perché solo quattro brani? Perché non pubblicare un'edizione integrale di questo capolavoro?) con la melodia infinita che passa da flauto a viola ("I promessi sposi") al coro femminile ("A Lucia", quasi un canto liturgico) fino all'appassionato "Finale", senza dimenticare colori militareschi ("I Lanzichenecci"). Anche per *Missus* (del '93) il Maestro ha composto un commento di sicuro effetto; peccato (come per *La Piovra*) che le evidenti assonanze a precedenti lavori (ancora *C'era una volta in America* in "Per Olga") disturbino un poco un disco altrimenti pregevole. **PR**



Nicola Piovani
The Best of
Nicola Piovani (2004)

RAI Trade / SetteOttavi SORTF 010-004
17 brani - Durata: 57'00"



Degno erede della scuola cinemusicale di Nino Rota e Carlo Rustichelli - ricca di citazioni colte dalla musica classica-operistica e al contempo impregnata del folklore italiano - il compositore premio Oscar per *La vita è bella*, Nicola Piovani, ha composto parecchie colonne sonore per la televisione. Sei di queste, e più precisamente *Il generale* (Luigi Magni, 1987), *Linda e il brigadiere* (Gianfrancesco Lazotti, 1997-98), *Il giovane Mussolini* (Gianluigi Calderone, 1993), *Amico mio* (Paolo Poeti, 1993-98), *A che punto è la notte* (Nanni Loy, 1995) e *Una questione privata* (Alberto Negrin, 1991), compongono questa raccolta. Un "Best of" che vale la pena di possedere soprattutto per i sei brani tratti dallo sceneggiato storico su Garibaldi, *Il generale*, e per le tre tracce de *Il giovane Mussolini*: nel primo caso marce trionfali per ottoni, fiati e archi ("Il generale") e valzer ariosi ("I giardini di Caserta"), nel secondo drammaturgie di legni ("Il giovane Mussolini") e incessanti incisi per piano e ottoni ("La sfida"). Il resto delle composizioni sono puro *Piovani's touch*, come nel caso della scanzonata ballata per voci fanciullesche di "Amico mio" (dall'omonima serie con Massimo Dapporto) o del ritmato tema principale di *Linda e il brigadiere*, che ricorda alcuni buffi leitmotiv composti per i film di Fellini, Albanese e Moretti. **MP**



Angelo Talocci
La stagione dei delitti
(2004)

Rai Trade / SetteOttavi SORTF 014-004
20 brani - Durata: 60'27"



Il format poliziesco sta catalizzando sempre più l'attenzione del pubblico televisivo, definendo di conseguenza direttive canoniche imprescindibili. Anche Angelo Talocci segue un trend musicale ben consolidato e di sicura efficacia per *La stagione dei delitti*, puntando soprattutto all'attivazione di sezioni ritmiche ben dosate, giocando sull'impasto strumentale massiccio e l'andamento incessante. L'influsso della scuola zimmeriana è particolarmente evidente nei composi blocchi di spiccata urgenza ("La stagione dei delitti", "UACV", "Andremus Nottes") e nelle contaminazioni esotiche affidate alla vocalist Orjana Dimitrijevic, interprete anche del tema "The Voice of Your Love" (testo di Fabrizio Sciannone) - che la memoria più recente associa al "Pandora's Box" del Silvestri di *Tomb Raider*. Anche una certa atmosfera shoriana scorre in filigrana tra le pagine più contratte ("Andamelento"), di grande validità - tanto quanto il martellante industrial di "In the Cut" - nello sbizzo urbano. Ma la natura derivativa dello *score* scolorisce d'importanza di fronte alla ragguardevole padronanza elettronica di Talocci, vero punto di forza del commento. La tecnica di mix "dinamico" del musicista propone alcuni degli ostinato per archi sintetizzati più convincenti che si siano ascoltati recentemente ("Spiral"), ottimamente amalgamati ad ottoni (di norma la sezione più difficile da emulare e gestire) ugualmente convincenti. Una dimestichezza nell'uso dei sampler che conferisce organicità ad una prova al di sopra della media. **GT**



Princess Mononoke

Miyazaki & Hisaishi

Quando musica e cinema vanno a braccetto

di Andrea Chirichelli

Miyazaki e Hisaishi come Spielberg e Williams? Sì, certamente... e no, non siamo impazziti. Il mondo del cinema d'animazione giapponese è purtroppo ancora quasi del tutto sconosciuto a gran parte del pubblico occidentale. Nonostante i festival, i premi, le edizioni in lingua originale su DVD facilmente reperibili su Internet, in molti stentano ancora a riconoscere le figure più importanti di questo peculiare mercato, che, se nel Sol Levante ha una grandezza pari se non superiore a quello del cinema con attori in carne ed ossa, da noi è considerato ancora limitato ad un target bambinesco-adolescenziale con tutti i problemi di distribuzione, reperibilità e pregiudizi che questo stato mentale comporta. Il tempo colmerà il gap; tuttavia, già oggi, si può affermare con assoluta certezza che il rapporto simbiotico esistente tra i due protagonisti di questo articolo rappresenta uno degli esempi più fulgidi, fecondi e artisticamente validi dell'intera storia del cinema tout court, proprio come il sodalizio celeberrimo tra i due colossi hollywoodiani.

Miyazaki sta all'animazione nipponica come Disney sta a quella americana. La filmografia del regista che, come Kubrick – ed il paragone non è fuori luogo – ha girato pochi film nella sua vita, tutti o quasi

capolavori assoluti, s'incentra su alcuni temi cardine: il rapporto tra l'uomo e la natura, il contrasto tra il progresso e la tradizione, il recupero dei valori: il Giappone dei videogiochi e della tecnologia è lontano anni luce. Il percorso del regista è sempre andato di pari passo con quello del fido alleato musicale, Joe Hisaishi, che ha composto le colonne sonore di tutti i film del Maestro "made in Ghibli" (il mitico studio di animazione fondato a metà degli anni '80 da Miyazaki e Takahara). Scandagliare i percorsi musicali del compositore significa fare un tuffo, non metaforico, in un oceano di emozioni, magie, sensazioni, fiabe che, se sulla pellicola appaiono disegnate con tratto semplice e fermo dalla saggia mano del Maestro, musicalmente costruiscono cattedrali sonore, arie di ampio respiro, percorsi tortuosi, che deliziano le orecchie dell'ascoltatore e che nulla hanno da invidiare alle suite orchestrali dei big della musica da film che riempiono le pagine di questo periodico. Recentissima è la notizia che il Maestro sarà insignito, nell'edizione 2006 della Mostra del cinema di Venezia, del Leone d'oro alla carriera (prima volta in assoluto per un regista del cinema d'animazione). Ci piace credere che parte del merito sia anche di Hisaishi, che come nes-

sun altro avrebbe potuto mai fare, è riuscito a cogliere nel profondo l'animo di un artista e, artista lui stesso, a riproporlo intatto sulle pagine di uno spartito.

Joe Hisaishi nasce il 6 dicembre 1950 a Nagano, in Giappone. Studente al Kunitachi College of Music, Joe firma il suo primo album, assai minimalista, nel 1982, dal titolo *Information*. Nel 1983 riceve dalla sua casa discografica il compito di curare l'*image album* di un film d'animazione in fase di sviluppo, intitolato *Nausicaa*. È l'inizio di tutto. Il regista, Hayao Miyazaki, rimane favorevolmente colpito dalla capacità di Joe di creare partiture sognanti e oniriche, che aderiscono perfettamente alle realizzazioni di quello che dal 1984 in poi diventerà il faro dello Studio Ghibli e del cinema nipponico tutto. La collaborazione tra i due diventa, col passare degli anni, simbiotica. Dove c'è uno, c'è l'altro. Il registro dei film di Miyazaki è cambiato parecchio dai primi tempi e nonostante questa continua evoluzione, Hisaishi è stato sempre e costantemente capace di affiancare il Maestro, creando partiture sempre differenti, ma adagate sullo stile classico, sfidando lo spettatore e l'ascoltatore a riconoscere il marchio di fabbrica, il tratto distintivo. Hisaishi ha composto negli anni anche per il cinema



tradizionale curando, in particolare, la colonna sonora di un film, *L'estate di Kikujiro*, realizzato da un altro totem della cinematografia nipponica, Takeshi "Beat" Kitano. Tra le sue produzioni extra-cinematografiche ricordiamo il tema realizzato per le para-olimpiadi di Tokio del 1998. L'autore è ora al lavoro sul prossimo film di Miyazaki – che, per fortuna, pare aver definitivamente accantonato l'idea di ritirarsi – che dovrebbe uscire nel 2007. E noi aspettiamo impazienti.

Nausicaa - 1984

Il film, che dà il là alla storia dello studio Ghibli, è caratterizzato da una OST di grande atmosfera che si sposa perfettamente con il mix di azione e riflessione imposto dal regista nella sua opera più famosa. Si mostra la Terra nel futuro, dopo le terribili guerre che l'hanno devastata (in questo il plot di partenza è molto simile alla serie animata *Conan ragazzo del futuro*) e che hanno dato vita a una giungla tossica che copre quasi tutto il pianeta, eccetto alcune "isole felici". Il tema principale, "Kaze Kaze no Densetsu", è famosissimo e permette a Hisaishi di acquisire una grande notorietà. L'intera colonna sonora fa della contaminazione musicale un proprio tratto distintivo, alternando brani orchestrali a pezzi vagamente rock con ammiccamenti alla new age e alle sonorità tipiche degli anni '80: i migliori esempi di questo mix sono indubbiamente "Yomigaeru Kyoshinhei", "Kushana no Shinryaku" e l'emozionante "Tori no Hito". Ancora migliore, sia sotto il profilo della qualità che sotto quello della capacità di coinvolgere l'ascoltatore, è la partitura della versione Symphonical, che mescola echi classici con rielaborazioni modernissime dei brani più famosi. Piccola chicca: "Battle" cita esplicitamente il tema del quarto movimento della quarta sinfonia di Brahms ed il "Requiem" di *Nausicaa* è una rielaborazione della Sarabanda tratta dalla suite



Hisaishi e Miyazaki

per clavicembalo n. 11 di Handel, già usata nel film *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick (tra Maestri ci si intende...).

Laputa: The Castle in the sky 1986

A detta di tutti, *Laputa* è il film più "semplice" di Miyazaki, un divertito omaggio al mondo di Giulio Verne e nel quale la sua passione per il cinema d'avventura vecchio stile si fa sentire in ogni inquadratura. La coppia di protagonisti alla ricerca della mitica città volante di Laputa, ricorda l'altrettanto affannosa ricerca dell'Arca dell'Alleanza o del Graal da parte di Indiana Jones. La OST, di grande varietà e respiro, è caratterizzata dalla presenza di frenetiche pagine d'azione e brani concitati che si alternano a momenti di riflessione e meditazione. Il *main theme*, "Sora kara Futtekita Shoujo", è famosissimo sia nella versione originale che in quella rielaborata nel 1999, per l'edizione americana del film che annoverava tra i doppiatori Anna Paquin, Mark "Skywalker" Hamill e James Van der Beek. Le tracce più emozionanti sono la toccante "Robotto Hei (Fukkatsu ~ Kyuushutsu)", che commenta magistralmente uno dei momenti più toccanti del film, la drammatica "Rapyuta no Houkai", e

l'orecchiabile "Kimi wo Nocete", cantata da Azumi Inoue.

My Neighbor Totoro - 1988

Il film più autobiografico del regista, una dolce madeleine proustiana inzuppata nei ricordi d'infanzia, spesso anche dolorosi. Le due ragazzine protagoniste, come il regista nella vita vera, vivono in campagna sole col padre e la mamma in ospedale. Crescere è difficile, ma in loro aiuto arriva il morbidissimo Totoro (in varie versioni!), creatura mangia-noci della foresta, assieme ad un gatto-taxi con gli occhi illuminati come fari e piccoli spiriti del bosco, pronti a dare una mano alle due. La partitura, minimalista e caratterizzata da una semplicità strumentale disarmante, è orecchiabile e replica perfettamente l'atmosfera al tempo stesso spensierata e drammatica del film. Il brano più rappresentativo è il bellissimo "Kaze no Toorimichi", mentre il tema cantato iniziale e finale, "Tonari no Totoro", è estremamente orecchiabile e tende ad essere canticchiato già dopo il primo ascolto. La capacità di Hisaishi di tradurre in musica le fantasie oniriche di Miyazaki, produce brani come "Zubunure Obake", "Nekobasu", e la toccante "Okaasan", dedicata alla madre dei protagonisti e del regista.

Glossario

Image album: queste incisioni discografiche raccolgono i brani musicali elaborati dai compositori nelle prime fasi di sviluppo del film seguendo le indicazioni di massima del regista per quanto riguarda atmosfera e clima sonoro; a volte parte di questo materiale non finisce nel film vero e proprio, non sempre perché mediocre ma perché non si inserirebbe bene nel contesto o per diverse scelte sonore. I brani, poi, non dovendo sottostare ai tempi del film (quindi "tagliati" ad hoc per la durata delle scene in cui compaiono), sono in versione estesa.

Original SoundTrack: è l'esatta scaletta sonora che compare nel film. I brani hanno una durata più breve e sono l'esatta replica dei temi ascoltati nei film.

Symphonical Suite: sono riletture orchestrali a posteriori dei brani più significativi o che meglio si adattano ad una trasposizione in tal senso. Spesso sono eseguite da orchestre sinfoniche di prestigio internazionale e possono contenere dei nuovi arrangiamenti rispetto ai brani originali.

Hi-Tech Series: la soundtrack è rieseguita per mezzo di strumenti elettronici.



Nausicaa

Da segnalare la presenza di una versione orchestrale, uscita in occasione del quindicesimo anniversario del film, che ripropone con un diverso arrangiamento e la presenza di una narrazione, i temi più importanti della soundtrack originale.

Kiki's Delivery Service - 1989

L'omaggio di Miyazaki al mondo delle streghe, genere popolarissimo in Giappone (ma anche in Italia: chi non si ricorda di Creamy, Ransie e Bia?). Il film è ambientato in una città europea senza nome e racconta la storia di una giovane strega, alle prese con i problemi dell'adolescenza. Hisaishi dimostra con la sua partitura una crescita professionale invidiabile. Rispetto ai film precedenti si cambia completamente registro e la particolarissima ambientazione scelta dal regista per raccontare le avventure della protagonista, permette al

compositore di sbizzarrirsi in una partitura più vicina alle sonorità di casa nostra con tanto di fisarmoniche, chitarre, mandolini e strumenti a corda che tratteggiano con ritmi che vivaci una timbrica del tutto particolare.

Tra i brani più riusciti segnaliamo "Bou-Hikou no Jiyuu no Bouken Gou", "Yasashisa ni Tsutsumareta nara" (la sigla finale, cantata da Yumi Arai) e la palpitante "Umi no Mieru Machi" che introduce agli spettatori la città in cui è ambientato il film.

Porco Rosso - 1992

L'omaggio di Miyazaki al nostro paese, con il quale era entrato in contatto ai tempi della serie a cartoni animati basati sulle storie di Sherlock Holmes, commissionati da una Rai ancora non imbalsamata e schiava dell'Auditel.

Marco è un aviatore che, dopo un incidente durante la prima guerra mondiale, perde un amico non-

ché compagno d'armi e rimane sfigurato, assumendo le sembianze di un maiale: da qui il soprannome "Porco Rosso". Il film è ambientato negli anni Trenta ed il protagonista vive sulle sponde dell'Adriatico, pilotando il suo Savoia S.21 ed ingaggiando duelli aerei con una banda di pirati dell'aria chiamata "Mamma Aiuto!". Amore, umorismo, scene di volo spettacolari ed un pizzico di nonsense (in una scena di duello aereo due rivali, esauriti i proiettili, cominciano a tirarsi chiavi inglesi e altra roba da un aereo all'altro...).

Memorabili, nel novero dei brani, "Jidai no Kaze", "Sensou Gokko", "Adriano no Mado". I richiami alla guerra, meno evidenti nel film, tornano nella soundtrack sotto forma di marce militari, sonorità a volte squillanti come fanfare, a volte cupe come il rimbombo dei cannoni. Deliziano i timpani brani come "Porco e Bella", "Adoria no Umi he", "Tooki Jidai wo Motomete". Da segnalare la presenza di un corposo *image album* con molti brani in versione estesa e orchestrazioni molto particolari dei temi originali.

Mononoke Hime - 1997

Da segnalare, a corredo della recensione pubblicata su questo numero, l'esistenza di uno strepitoso *symphonical album* che si fregia di ben otto versioni estese dei brani più famosi contenuti nella soundtrack originale, oltre al tema di Mononoke suonato dallo stesso Hisaishi al pianoforte. L'*image album* completa la raccolta con l'inserimento di brani non presenti nella partitura originale.



Kiki's Delivery Service



My Neighbor Totoro

Spirited Away - 2001

Dal film premio Oscar una soundtrack altrettanto valida e meritevole di elogi, molto particolare, che mescola musica etnica, percussioni a go-go, pianoforte ed archi che vanno a comporre un puzzle sonoro atipico e spiazzante che accompagna le gesta e le avventure della piccola Chichiro. Stupende "Ano Natsu he", "Shigoto wa Tsuraze", "6 Banme no Eki" (il pezzo che accompagna uno dei momenti più toccanti del film, ambientato in una stazione ferroviaria) e "Itsumo Nando demo", cantata da Yumi Rimura, che chiude la pellicola.

La varietà che Miyazaki propone allo spettatore, con le assurde e pittoresche divinità che si recano alla sauna nella quale la piccola eroina si trova a dover lavorare per riscattare i genitori trasformati in maiali da un strega cattiva, la ritroviamo puntualmente riproposta

in una serie di brani che dimostrano l'eccellenza di Hisaishi quali "Yu-Baaba Kyouran", "Toorimichi" e "Ryuu no Shounen".

Da segnalare la disponibilità di un *image album* altrettanto peculiare che vede la presenza di ben cinque brani cantati e altri assolutamente inediti e non presenti nella soundtrack, mentre è assente la *symphonical suite*.

Howl's Moving Castle - 2004

L'ultima fatica di Miyazaki e Hisaishi, ovviamente non ancora distribuita in Italia, racconta la storia, tratta da un romanzo di Diana Wynne Jones, di una giovane ragazza gentile e disponibile, tramutata in vecchia da una strega invidiosa del suo presunto e platonico rapporto con Howl, bellissimo e sprezzante mago che alimenta, con il suo operato, una guerra infinita in corso tra nazioni

immaginarie.

Atipica la pellicola, atipica la colonna sonora: si ritorna in Europa e i timbri mediterranei di alcuni brani si alternano a fanfare e marce militari.

Nessun brano cantato, nemmeno il tema finale, ma un misto di sonorità rarefatte e temi ariosi ("Sulliman no Mahoujin ~ Shiro he no Kikan", "Hoshi no Umi he", "Youki na Keikihei") che stigmatizzano il contrasto tra i protagonisti ed il processo di crescita che porterà la protagonista ad essere più consapevole dei propri mezzi. Nel novero dei brani più melodici ci piace ricordare "Opening - Jinsei no Merry-go-round" e "Ending - Sekai no Yakusoku ~ Jinsei no Merry-go-round", le suite iniziali e finali.

Lo stile di Hisaishi è ancora chiaro e ben definito.

Da segnalare infine la presenza di un'eccellente raccolta che unisce *symphonical* e *image album*.

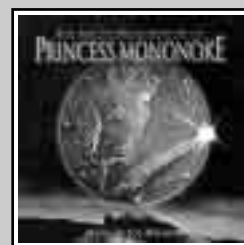
Due mondi contrapposti.

Da un lato la foresta millenaria e i suoi abitanti guidati e protetti da una volitiva ragazza che lotta sul dorso di un gigantesco lupo, dall'altro una grande cittadella fortificata, in cui una tenace signora della guerra cerca di far sopravvivere i suoi sudditi togliendo risorse naturali al bosco magico.

Hisaishi firma con *Mononoke* il suo capolavoro. La dicotomia tra luce e oscurità è presente in tutta la partitura che riecheggia forte, grazie all'epica di brani come "The Legend of Ashitaka", il tema principale, probabilmente il pezzo più famoso della corposa produzione dell'artista, di grandissimo respiro, solare e cupo al tempo stesso; "Lady Eboshi", pezzo dalla palpitante apertura sonora; l'asciutto "Requiem", che accompagna il risveglio degli spiriti della foresta.

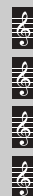
La felice, ed ennesima, conferma della capacità di Hisaishi di assecondare le immagini dipinte sullo schermo da Miyazaki, la si apprezza nei timbri limpidi e vigorosi di "The Battle in front of the Ironwors" che introduce la cruenta battaglia finale, elemento atipico della produzione miyazakiana, dalla quale non emergeranno né vinti né vincitori, ma solo persone più consapevoli, e nella splendida "The Land of Empire", che accompagna lo spettatore in un mondo pericoloso e magnifico nel quale perdersi. Nell'alternarsi freneticamente, piano, violini e percussioni creano un affresco saturo di note e colori, mentre i pochi brani cantati colpiscono al cuore per intensità e fascino, e dimostrano ancora una volta la magnifica maturazione e consapevolezza dei mezzi di Hisaishi.

ACH



Joe Hisaishi Princess Mononoke (Mononoke Hime) (1997)

Milan Music 5050466 3087 2 6
230 brani + 3 canzoni
Durata: 63'10"





Moulin Rouge!

**La più grande cosa
che tu possa imparare
è amare e lasciarti amare!**

Verità, bellezza, libertà, amore.

di Barbara Zorzoli

Marcel Proust, nel 1913, narrava come il sapore di una *petite madeleine* (una focaccina dolce) inzuppata nel tè gli avesse improvvisamente restituito il ricordo della sua infanzia: la casa, il giardino, la città, i volti della gente di un tempo. Tutto ciò grazie al gusto di quel dolce, rivelatore di una coincidenza tra un passato eterno e un ricordo, perché l'odore e il sapore sono i più fidati mezzi con cui viaggiare a ritroso nel tempo. Così è per la musica, colonna sonora di tutta una vita che talvolta è in grado, da sola, di ripercorrere un intero film. Accade in un caso eclatante, un musical classe 2001, che deve gran parte del suo successo ad una colonna sonora vincente: *Moulin Rouge!*

Si tratta di un film in cui trama e dialoghi sono costruiti sulla musica, con il *mélo* che diviene un musical colorato e irrefrenabile. Ispirandosi al mito di Orfeo, che cerca invano di riportare in vita il suo amore strappandolo all'Inferno, Baz Luhrmann delinea la storia del terzo capitolo della trilogia sull'amore, iniziata con *Ballroom - Gara di ballo* (1992) e proseguita con *Romeo + Giulietta* (1997). *Moulin Rouge!* dona a Luhrmann l'opportunità di scatenare liberamente il suo spirito romantico, visionario e scalpitante. Il risultato è una sorta di gigantesco videoclip che corre a ritmo incessante, sfondo di una classica storia d'amore, in una Parigi fatta di cancan, artisti bohémien, gonne al vento,

chiome rosse e Toulouse Lautrec, il tutto spruzzato di un po' d'assenzio.

I due straordinari protagonisti, Ewan McGregor e Nicole Kidman, volano sui tetti di una Parigi ricreata artificialmente, vivono l'amore alla luce di una luna sorridente e canterina alla Georges Méliès, vivono una realtà alternativa amplificata, fantastica e bohémien su cui aleggiano indisturbati Madonna, i Beatles, Bowie e Offenbach.

Moulin Rouge! è un'opera sfolgorante, sorretta da un uso suadente delle tecnologie, contraddistinte da una personalissima visione artistica che non ammette compromessi. Dalle sequenze iniziali (invecchiate ad arte per ricordare il cinema muto) in cui Christian/McGregor rievoca l'arrivo a Parigi, sino al caleidoscopico turbinio delle performance musicali, il film mescola incessantemente realtà, finzione e intuizioni geniali. L'impresa dell'ingegnoso Baz Luhrmann parte dalla sua volontà di fare della storia un musical, quindi, una volta scritta la sceneggiatura, il regista cerca canzoni facilmente riconoscibili dal pubblico, i cui testi trasformati in dialoghi siano in grado di raccontare la storia. Mutati i protagonisti in cantanti provetti (la Kidman da ragazzina cantava nella band Divine Madness, e McGregor aveva già cantato in *Velvet Goldmine*, *Little Voice* e *Nora*) l'esperimento prende la forma di una sola opera (benché proveniente da materiali

sonori differenti). E Luhrmann avverte fin dalla prima inquadratura, appropriandosi della classica sigla della Fox e mutandola abilmente nel classico Can-Can. Questo è solo l'inizio di un lavoro musicale tanto bello quanto ardito, il cui scopo è quello di raccontare una grande storia d'amore servendosi di tutto il materiale sonoro dei giorni nostri. Ecco che Satine-Kidman compare in scena miscelando, con voce ora calda e drammatica, ora comica e affascinante, "Diamonds Are a Girl's Best Friend" (interpretazione "mito" di Marilyn Monroe) e "Material Girl" di Madonna. Il giovane innamorato Christian-McGregor reinventa, con forsennato sentimento, "Your Song" di Elton John; non solo una canzone, ma la più bella dichiarazione d'amore di tutti i tempi (in un'atmosfera in bilico tra il cinema di Marcel Carné e la magia di *Mary Poppins*, i due innamorati emergono dal fastoso boudoir di Satine e danzano sui tetti, sotto la luna).

Ma andiamo per ordine; il prologo è affidato a John Leguizamo (Toulouse Lautrec) che intona "Nature Boy" di David Bowie (brano che, riproposto in chiave elettronica e sperimentale dai Massive Attack, chiuderà la colonna sonora). In una delle prime battute del film, McGregor prende a prestito da Bob Dylan "The Times Are Changing", prima di addentrarsi nel luogo della perdizione, il Moulin Rouge, sulle note di "Lady Marmalade" (Christina Aguilera,



Lil'Kim, Mya e Pink) e di "Saber" di Marilyn Manson. Jim Broadbent (Zidler), manager-padrone del Moulin Rouge, si scatena nel "Zidler's Rap" che lo lancia nel cielo a far capriole tra stelle e Tour Eiffel, e in un "Can-Can" di Offenbach, talmente chiassoso e distorto da stordire, mentre i frequentatori del Moulin Rouge si presentano poi attraverso "Children of the Revolution" di Bono. Satine spera in un destino migliore con "One Day I'll Fly Away", a cui segue sul boudoir/elefante di Satine "Elephant Love Medley", sequenza tra le più belle, in cui i protagonisti attingono da "All You Need Is Love" di Lennon-McCartney, "One More Night" di Phil Collins, "Pride" degli U2, "Don't Leave Me This Way" di Gamble, "Silly Love Songs" di McCartney, "Heroes" di Bowie e Eno, e "I Will Always Love You" di Dolly Parton. L'amore trova forza e motivo di esistere nella straordinaria e dolorosa "Come What May" (McGregor e Kidman). La gelosia si snoda lungo le note di "Roxanne" dei Police, qui ribattezzata "El Tango De Roxanne", versione struggente, appassionata e rabbiosa, inserita in un montaggio frenetico di situazioni concomitanti, cantata da un trio d'eccezione: Josè Feliciano, J. Koman e McGregor. Segue "Hindi Sad Diamonds", che apre la rappresentazione teatrale del Moulin Rouge "Spectacular, Spectacular".

In tutto questo bailamme di sette note combinate secondo l'incandescente vena artistica di Luhrmann, non potevano mancare musiche e brani originali (composti ad hoc da Craig Armstrong) o nobili rivisitazioni, quali la bohémienne "Complainte De La Butte", interpretata da un nostalgico Rufus Wainwright (canzone il cui testo fu scritto nel 1954 da Jean Renoir in occasione del suo film *French Can-Can*).

Tutto questo accade nel primo CD di *Moulin Rouge!*. Nel secondo, invece, il film rivive in tutta la sua romantica drammaticità attraverso tracce strumentali e le versioni originali delle canzoni tratte dal film.

Ad aprire le danze è la prima delle due versioni strumentali di "Your Song", avvolgente e *mélo* quel tanto che basta per far comparire sulle braccia una fila sottile di peli che si sollevano perplessi. Dopo pochi secondi è già pronta "Sparkling Diamonds". All'opera una roboante e coinvolgente Nicole Kidman, che rivisita la celebre "Diamonds Are a Girl's Best Friend". L'aria si fa rarefatta nell'atmosfera sospesa tra modernità e *rétro* di "One Day I'll Fly Away", remi-



Una scena dal film di Baz Luhrmann

xata da Tony Phillips, in cui si amalgamano perfettamente una batteria che cadenza il ritmo come passi verso l'avvenire, echi distorti alla Massive Attack e cori ieratici.

Poi un guizzo scanzonato con "The Pitch Spectacular Spectacular", il cui ascolto riporta alle immagini del siparietto improvvisato in cui gli attori presentano al duca la commedia sulle allegre note del Can-Can.

Uno degli apici dell'intera colonna sonora è toccato da "Come What May", canto liberatorio e vaneggiante (assurta a canzone segreta degli amanti) in cui i due innamorati sublimano il loro amore. Amore che sfocia nel toccante finale in cui la frase traino del film, urlata da John Leguizamo (*"La più grande cosa che tu possa imparare è amare e lasciarti amare"*) dà vita a "Come What May".

Tra le più divertenti e coreograficamente impeccabili scene del film si ricorda Jim Broadbent che intona un'esilarante, ammiccante, comica ed ambigua "Like a Vergin", cui segue senza infamia e senza lode "Meet Me In The Red Room" (Amiel) che con un po' di attenzione si ascolta in sottofondo nella scena in cui McGregor/Christian si reca nel boudoir di Satine, la red room per l'appunto. Ecco finalmente "Your Song", nella seconda versione strumentale compresa nel CD, qui proposta in chiave operistica, che ripercorre i passi più drammatici del film. Ma con "The Show Must Go On" (Queen) Jim Broadbent rivela la sua natura, smascherandola con il tono arrendevole e al tempo stesso perentorio della canzone.

Il finale si avvia verso le lacrime, con traccia strumentale, disarmante nella sua fragilità, "Ascension/Nature Boy". E finalmente un vero capolavoro su cui scorrono i titoli di coda: "Bolero". Pezzo strumentale lieve e al contempo vigoroso, in cui il leggero

sffioramento dei tasti del pianoforte e i superbi archi si uniscono a ritmi dance inebrianti sempre in crescendo.

Il Moulin Rouge, la traviata Satine, l'amore sfumano in un lontano ricordo mentre Christian, in lacrime, batte i tasti della macchina da scrivere, per raccontare la sua storia d'amore, e quella di un'opera unica nel suo genere.

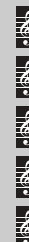
Alla fine di questo viaggio, durato per Luhrmann più di un anno, otteniamo una colonna sonora che un pò ci appartiene, con la capacità (proprio come la focaccina di Proust) di rendere il film attuale ed eterno. Dopo l'ascolto, l'impressione è quella di essere entrati dentro al film, di esserne, in qualche modo, parte. Perché basta ascoltare uno di questi brani ed è subito *Moulin Rouge!*



AA.VV.
Moulin Rouge! (id. - 2001)
Interscope Records 490 507 2
16 brani - Durata: 61'27"



AA.VV.
Moulin Rouge! 2
(Moulin Rouge! - 2001)
Interscope Records 493 228 2
11 brani (7 canzoni + 4 di commento)
Durata: 42'54"





Vangelis

Alexander (id. - 2004)

Sony Classical SK 92942

18 brani - Durata: 56'20"



Dopo un lungo periodo di assenza dalle scene cinem musicali, il compositore greco Vangelis, che deve buona parte della sua fama proprio alle colonne sonore di film come *Blade Runner*, *Momenti di gloria* e *Antarctica*, ritorna al mondo della cellulosa grazie al regista Oliver Stone, che lo ha voluto a tutti i costi per musicare la sua discussa versione cinematografica della vita di Alessandro Magno. La pellicola - nonostante l'indubbio talento registico di Stone e al di là delle stroncature tout court della bigotta stampa USA - è un'operazione poco riuscita da molti punti di vista e certamente la partitura di Vangelis non aiuta a sollevarne le sorti. Anzi, forse è l'elemento più disturbante e "fuori luogo" di tutta la produzione (basti l'ascolto di "Roxane's Veil", che somiglia più alla musica di uno spot per un bagnoschiuma). Il compositore sembra adagiarsi sugli allori del *sound* che lo

ha reso celebre ("Introduction", "Young Alexander"), ossia un tappeto omofonico di sintetizzatori *new age*. Vangelis non si sforza di creare sonorità più autentiche e opta invece per soluzioni oramai irritanti e al limite della nausea, come gli onnipresenti vocalizzi femminili ("Gardens of Delight"), strumentazione etnica ("Eastern Path", con l'immancabile duduk) e un fronte di percussioni assortite e tambureggianti ("The Drums of Gaugamela"). Vangelis non convince nemmeno quando tenta la carta epica ("Titans", "Across the Mountains"), facendosi supportare in diverse tracce da una compagine orchestrale, ma - cosa davvero curiosa - la cui presenza viene annullata e seppellita totalmente da un missaggio che privilegia invece gli ormai datati *sampler* del compositore greco. In conclusione, un ritorno sulle scene che ha il sapore di una sonora disfatta. **MC**



Harry Gregson-Williams

Man On Fire (id. - 2004)

Varèse Sarabande VSD-6583

27 brani - Durata: 60'14"



Harry Gregson-Williams è, insieme a John Powell, il compositore che ha mostrato meglio di saper uscire dall'ingombrante ombra musicale del "padre putativo" Hans Zimmer e di dimostrare una personalità un po' più forte rispetto agli esecrabili "soldatini" della Media Ventures. Tuttavia, partiture come questa *Man On Fire* ci fanno rivedere momentaneamente il giudizio entusiasta dato alle colonne sonore di *Sinbad* e *Shrek*. Per il film di Tony Scott, Gregson-Williams preferisce navigare su rotte sicure - indubbiamente tracciate da una *temp-track* che non incoraggiava eventuali cambi di percorso - e di puntare all'approdo del mestiere senza infamia e senza lode. Il modello di riferimento è chiaramente *Heat* di Elliot Goldenthal: lo *score* alterna repentinamente momenti di accorata riflessione per archi a squarci di febbrili sonorità *techno* e

ambient, come ben dimostra l'iniziale "Main Title". Il tutto viene avviluppato da timbriche elettroniche e da una tavolozza di suoni campionati particolarmente curata, che tende a sposarsi con naturalezza allo stile "tachicardico" della regia di Scott. A questo il compositore aggiunge i vocalizzi di (indovinate?) Lisa Gerrard. Ciò che non convince è la parte orchestrale, che paga un pegno davvero troppo evidente allo stile di Thomas Newman ("Pita's Sorrow", "You're Her Father"). Sicuramente *Man On Fire* è una colonna sonora che compie perfettamente il suo dovere come efficace commento a un thriller, ma il risultato non brilla per particolari invenzioni o "zampate" imprevedibili di cui crediamo Gregson-Williams sia capace. Lo attendiamo al varco nelle sue attese e imminenti nuove prove, *Kingdom of Heaven* e *The Chronicles of Namia*. **MC**



James Horner

The Forgotten (id. - 2004)

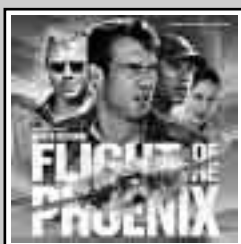
Varèse Sarabande VSD6619

11 brani - Durata: 59'29"



Può una donna obbligarsi a dimenticare il proprio figlio scomparso? O desiderarlo così tanto da struggersi fino alla paranoia, nel rimpianto di un bambino mai esistito? Intorno a questo doloroso interrogativo si snoda l'imprevedibile groviglio narrativo del nuovo, strano thriller di Joseph Ruben. Le insidiose trappole che ci tendono i ricordi, quando si mescolano agli echi dell'immaginazione, sono al centro della prima parte della storia. Ed è proprio l'idea che sembra fornire ispirazione ad Horner, nel realizzare un ectoplasma sonoro lieve e trasparente, dove si ritrovano i suoni rarefatti di lavori come *A Gillian nel suo 37° compleanno*, *Dad - Papà* o *La ragazza di Spitfire Grill*. Pianoforte e sintetizzatori, percussioni metalliche sparse, la cantilena sconsolata e lamento-

sa del violino solo, solidale con l'ineffabile dolore della madre dal volto smarrito di Julianne Moore. Nella seconda metà, quando l'enigma svela i suoi sviluppi impensabili, ci sono fasi ritmate, chitarre elettriche, un isterico parlottare dei *synth*, oscure e nebbiose litanie elettroniche. Il commento è efficace, stringe in una morsa alienante lo sviluppo del racconto, oscilla tra l'elettronica di Carpenter e il Mark Snow di *X-Files*. L'arte di Horner, nelle opere recenti, attraversa momenti di incertezza, in cerca di qualche auspicabile evoluzione. Se anche sembrano superate per il momento le ridondanze e le ripetitive enfasi sinfoniche, queste tessiture intimistiche ed elettroniche, anch'esse già sentite, fuori dal film non sempre convincono del tutto. **GB**



Marco Beltrami

Flight of the Phoenix

(Il volo della Fenice - 2004)

Varèse Sarabande 302 066 628 2

19 brani - Durata: 40'05"



Beltrami è in piena foga creativa. Dopo i blockbusters *Hellboy* e *lo, Robot*, lo troviamo alle prese con il remake de *Il volo della Fenice*, avventura sahariana che venne portata per la prima volta sullo schermo nel 1965 da Robert Aldrich, con musiche marziali e romantiche di Frank De Vol, solo di recente pubblicate nella collana di Film Score Monthly. La nuova versione del film, interpretata da Dennis Quaid e Giovanni Ribisi, ha suggerito a Beltrami un curioso approccio bifronte. Il racconto dell'incidente aereo, la difficile lotta contro le insidie del deserto, il disperato tentativo dei sopravvissuti di riprendere il volo, ispira brani sinfonici molto ritmati e brutali, con una scrittura raffinata anche sul piano timbrico, su cui spicca l'introduttivo "Elliot", iniziato dal fagotto, con

una curiosa frammentazione dei tempi, costruiti per segmenti sincopati in un insolito intreccio strumentale, da applauso. Peccato che nella parte centrale l'omogeneità del lavoro si sgretoli in una discutibile digressione in pagine elettroniche, con l'immancabile presenza di vocalizzi etnici ("Frank's Plea", "Heat Stroke"). Verso la fine ritrova spazio la *live performance* della Hollywood Studio Symphony, si ascoltano episodi di appassionato lirismo ("Men Hugging"), alcune affannate parentesi d'azione ("Wing Crash"), fino al climax, un percussivo e coinvolgente crescendo che si effonde in "Nomad Surprise". Partitura ineguale e troppo ibrida, che si chiude con un'esposizione distesa, anche se un po' prevedibile, del tema principale ("Homeward"). **GB**



All'orco verde più simpatico e remunerativo del cinema americano, dopo traguardi straordinari di critica e botteghino, va riconosciuta anche la definitiva convalida al divorzio artistico tra John Powell e Harry Gregson-Williams, che proprio nel primo capitolo del fortunato cartoon Dreamworks avevano dato buona prova della loro intesa musicale per il cinema d'animazione. A sobbarcarsi, solitario, l'onere di un nuovo score è stavolta Gregson-Williams, già glorioso reduce dall'esperienza autonoma per *Sinbad: la leggenda dei Sette Mari*. Se è vero, però, che la debolezza di script dello *swashbuckler* marinaresco abbisognava fisiologicamente di una partitura di rinforzo, dove il grandeur orchestrale e l'architettura leitmotivica donassero carattere e organicità alle gesta epiche e mitiche della pellicola, la spavalderia della brillantissima ed equilibrata narrazione di

Shrek 2 ha veramente poco da chiedere alla musica, se non di accentuare lo slapstick e sottolineare l'ironia dilagante. Gregson-Williams, quindi, torna con successo al fatato tema principale ("Not Meant To Be") e condisce un commento snello e puntuale con siparietti strausiani ("Family Dinner"), spruzzate schifriniane ("The Mission") e lustrini swing ("The Ball"), senza mai tradire il tocco pungente e citazionistico del lungometraggio. A ciò si deve un album frammentario che, come nel caso del primo score, colleziona brevi estratti saltando di stile in stile e ponendo in risalto la capacità del compositore inglese di strutturare brillantemente interventi assai ridotti ("Prince Charming", "The Factory"). Una prova spensierata dell'esponente Media Ventures, da gustare senza troppe pretese e, ancor meglio, ripensando alle immagini di riferimento. GT

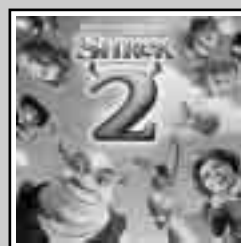


Harry Gregson-Williams
Shrek 2 (id - 2004)
Varèse Sarabande VSD-6629
22 Brani - Durata: 40'37"



Spumeggiante e accattivante la colonna sonora di *Shrek 2*, divertentissimo film d'animazione digitale della Dreamworks. Troviamo vecchie hit evergreen rilette in chiave moderna, come "Holding out for a hero", successo anni '80 di Bonnie Tyler, nel film riproposto in una doppia versione: quella postmoderna di Frou Frou (con una rilettura techno-pop) e quella di Jennifer Saunders, "voce" della Fata Turchina nell'ironica "Fairy Godmother Song" (l'esilarante parodia di tutte le canzoni che siamo abituati ad ascoltare nelle favole). Da segnalare: Tom Waits, che presta la sua voce a Capitan Uncino, mentre strimpella in un pub "Little Drop of Poison", e David Bowie, che ha partecipato all'incisione del suo pezzo "Changes", interpre-

tato dai Butterfly Boucher. Il pezzo forte però è "Accidentally in Love", scritta e interpretata dai Counting Crows, che accompagna la gustosissima sequenza della luna di miele di Shrek e Fiona, piccolo film nel film densissimo di trovate e citazioni cinematografiche. La colonna sonora si chiude con un'esilarante versione di "Livin' la vida loca" interpretata da Eddie Murphy e Antonio Banderas con lo stile dei loro personaggi: Ciuchino e il Gatto con gli Stivali. Un CD piacevole e divertente con una serie di canzoni che commentano i momenti più buffi del secondo episodio della saga dell'orco verde. Non ci resta che metterci comodi e aspettare *Shrek 3* che dovrebbe uscire sugli schermi nel 2006! Jacqueline Valenti



AA.VV.
Shrek 2 (id - 2004)
DreamWorks records
14 brani - Durata: 51'31"



Piacerebbe potersi avvicinare ad un nuovo lavoro di Brian Tyler senza reticenza; senza fermarsi alle apparenze di uno stile musicale sempre più indefinibile e anonimo; senza dover ricorrere ogni volta al triste paragone con i materiali ben più originali cui il compositore sembra impunemente richiamarsi ad ogni nuova prova cinematografica. Si avrebbe così modo, perlomeno, di lodare la maggior concretezza che Tyler riserva al suo lavoro (la direzione d'orchestra, il contributo alle orchestrazioni del goldenthaliano Robert Elhai) rispetto a colleghi altrettanto sterili tanto nell'ispirazione quanto nella forma. Non è questa l'occasione.

Anche per *The Final Cut*, infatti, si attesta uno score di proforma, ai limiti della funzionali-

tà ma platealmente votato al più rassicurante citazionismo. Questa cupa fiaba fantascientifica sui rischi della memoria artificiale avrebbe meritato qualcosa di più di un ricercato collage di influenze ("The Final Cut Main Title", tema principale dotato di un'urgenza caleidoscopica saccheggiate dalle pagine iniziali di *Hulk*) e gradazioni elfmaniane ("Riga De Pichetto") sfumate all'occorrenza con tonalità minimali tra il Glass ("Alan's Memory"), il Williams più moderno ("Fletcher the Cutter" e "Rememory" chiamato pesantemente in causa *A.I.*) e la cifra sinistra dello Shore più fosco ("Eye Tech").

Si attendono prove di ben altra caratura, che magari manifestino quel talento latente ancora impossibile da saggiare. GT

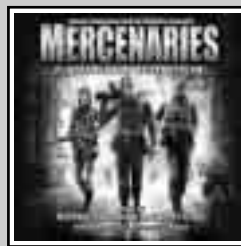


Brian Tyler
The Final Cut (id. 2004)
Varèse Sarabande VSD-6615
28 brani - Durata: 63'14"

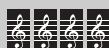


Dall'universo musicale dei videogames è già emerso il talento esplosivo di Michael Giacchino, compositore estroverso, eclettico e geniale tanto da salire come un fulmine ai vertici delle grandi produzioni hollywoodiane. Sarebbe ipocrita e stupido trattenere l'apprezzamento per la sua esaltante creatività, così generosa da rinverdire l'interesse per la scrittura orchestrale di grande spessore emotivo, che si temeva ormai irrimediabilmente banalizzata dalle logiche commerciali. Ma le *new entry* dell'entertainment virtuale non sono finite: è lo stesso Giacchino ad affiancarsi all'eccezionale talento di Chris Tilton, suo apprendista e "padawan" (com'è chiamato nelle scuderie della LucasArts). Giacchino, preso dalle gesta de *Gli Incredibili* della Pixar, ha poco tempo per le musiche del bellicoso e adrenalinico gioco

Mercenaries. Si limita a tracciare una manciata di temi malleabili ed estrosi e lascia la ribalta a questa giovane promessa, di cui, dopo un simile esordio, osserveremo la carriera con grande interesse. Pagine orchestrali grandiose, propulsive e divertenti, arricchite da strumentazioni orientali, percussioni taglienti, quasi nulla di elettronico. Il prezioso disco della LaLa Land Records, in un'ora di scorribande battagliere ed evoluzioni a tutta orchestra e coro, offre esattamente quello che un appassionato di colonne sonore sinfoniche può desiderare e anche di più. Siamo nel regno del Williams de *I predatori dell'arca perduta* e del Goldsmith di *Atto di forza*, ma senza comodi riciclaggi delle pagine di quei grandi, solo l'imitazione della loro inesauribile grinta. Da ascoltare a pieno volume, in partecipe fibrillazione. GB



Michael Giacchino & Chris Tilton
Mercenaries (id. - 2004)
La-La Land Records LLLCD 1029
21 brani - Durata: 58'38"





Bruno Coulais
Les Choristes

(Les Choristes – I ragazzi del coro - 2004)

Wea Music 5050467-2152-2-1

21 brani – Durata: 38'38"



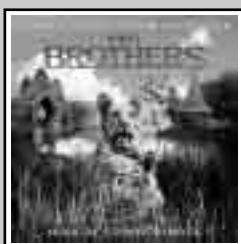
Il film del debuttante Christophe Barratier *Les Choristes – I ragazzi del coro* è stato un inaspettato ma meritato successo in Francia e nel resto del mondo. La storia è ambientata nel 1949 e narra di un insegnante di musica disoccupato, Clément Mathieu, che trova lavoro in un istituto correzionale per minorenni e che tenta di portare la speranza nelle vite di questi ragazzi disadattati attraverso la magia della musica. Un soggetto potenzialmente "larmoyant" viene trattato dal regista con pudore e sensibilità ed è ben servito dalle musiche toccanti di Bruno Coulais (*I fiumi di porpora*).

A fare la parte del leone nella partitura sono ovviamente i brani per coro di voci bianche e orchestra.

E' lo stesso compositore a spiegare la

natura musicale di queste composizioni. "I cori che si sentono nel film", scrive Coulais, "si presumono essere stati composti dal personaggio principale, Clément Mathieu, un buon musicista ma certamente non all'avanguardia [né erudito] circa le differenti correnti musicali. Dovevo dunque rispettare uno stile tonale, ma al tempo stesso evitare i cliché legati a questo repertorio. [...] La musica era il soggetto del film. Bisognava rendere visibili i progressi del coro attraverso il film e comporre qualcosa di semplice e senza pretese, giocando più sull'emozione che sulla ricerca stilistica."

Obiettivo pienamente raggiunto in pagine di un lirismo tenue ed innocente quali "Voir Sur Ton Chemin" (canzone candidata agli Oscar 2004) e "In Memoriam". **AC**



Stephen Warbeck

Two Brothers (*Due fratelli* - 2003)

Decca Records 986 2124

19 brani – Durata: 59'39"



Con *Due fratelli* (*Two Brothers*, 2003), il regista Jean-Jacques Annaud ritorna alla formula – collaudata con successo ne *L'orso* (*L'Ours*, 1988) – del "documentario romanizzato", della favola animalista. Il film narra la storia toccante di due cuccioli di tigre che vengono separati da un crudele cacciatore e attraversano mille peripezie prima di potersi ritrovare. Per le musiche di questa bella fiaba, Annaud ha scelto il compositore Stephen Warbeck – già premio Oscar per la colonna sonora di *Shakespeare In Love* (id., 1998).

Lo stile musicale scelto da Warbeck per il film è quello di un limpido lirismo di scoperta matrice romantica ("The Two Brothers", "In the Forest", "Goodnight Story"), tingeggiato di

una superficiale ma gradevole sfumatura esotica, frutto di una calibrata scelta di strumenti etnici o comunque inconsueti ("Havoc"). Di buona fattura le tracce di *action music* ("Chasing the Truck", "Through the Flames") e curioso il brano in stile quasi-country "To Freedom", fischiettato dallo stesso Annaud.

Nel complesso un lavoro di solido mestiere, senza particolari guizzi inventivi (molto bella la melodia introdotta in "The Raft", anche se la sensazione di *déjà entendu* è difficilmente eludibile), ma sufficientemente curato da regalare un ascolto piacevole e rilassato. Certo, John Barry e il suo *Born Free* erano un'altra cosa! **AC**



Rolfe Kent

Sideways (id. - 2004)

Silva Screen Records/Edel SILCD 1174

15 brani – Durata: 37'26"



Spumeggiante, vaporosa, meditativa, brillante, calda e trascinate la musica che accompagna il viaggio esistenziale tra i vigneti della California dei due protagonisti di questa commedia amara, vincitrice dell'Oscar per la miglior sceneggiatura non originale. Un "on the road" a base di Pinot, Cabernet e jazz in stile Piero Umiliani, come il regista Alexander Payne tende a sottolineare nelle note sul CD, dicendo che per la sua pellicola desiderava avere una musica che ricordasse da vicino quella delle commedie italiane anni '50 e '60 (soprattutto *I soliti ignoti*) mischiata alle sonorità dei film americani anni '70.

Il compositore inglese Rolfe Kent, alla sua quarta collaborazione con Payne (da ricor-

dare l'ottima colonna sonora per *A proposito di Schmidt*), coadiuvato dai numerosi e virtuosi musicisti della Sideways Jazz Orchestra (messa in piedi appositamente per il film), compone uno score impeccabile sia dal punto di vista dell'ascolto che da quello della performance, rispettando il volere del regista di cospargere i 15 brani del CD di quell'essenza jazzistica, melodica e timbrica, tipica delle migliori soundtrack nostrane, anche se qua e là affiorano fraseggi jazz alla Schiffrin e Barry prima maniera ("Costantine Snaps His Fingers" e "Drive!" su tutte). Vi sono anche momenti di intima meditazione davvero commoventi ("Miles and Maya", "Abandoning the Wedding", "Los Olivos"). **MP**



Mychael Danna

Being Julia (*inedito* - 2004)

Varèse Sarabande VSD-6621

28 Brani (6 canzoni e 22 di score)

Durata: 36'05"



E' una partitura ricca di contrasti e sfumature il nuovo lavoro firmato e prodotto da Mychael Danna. Un gioco raffinato e vorticoso seppur nella differente scelta e costruzione del repertorio, funzionale nei frequenti richiami classici dall'andamento trasognato, godibilissimo nei riferimenti agli intramontabili stilemi jazz anni '30.

Percorsi paralleli, ma non convergenti, costituiscono dunque una delle caratteristiche salienti del soundtrack, che trovano però la perfetta adeguazione della musica alle ragioni espressive della sceneggiatura.

Nell'apparente divario stilistico tra brani classici quali "Curtain up" oppure "Farewell my love" - un sincero abbandono alle turgide seduzioni classiche -, e le sempreverdi note swing di "Bei mir bist du schon" o della bellissima "Smoke gets in your eyes", eseguita da

Alison Jiear, e già inserita da Danna anche nel film *Cuori in Atlantide* (nella versione dei Platters), il musicista canadese, considerato uno fra i maggiori autori di musica per immagini, si dimostra perfettamente all'altezza della situazione, sfoggiando versatilità nella scrittura musicale, ma soprattutto una specifica qualità dell'invenzione melodica, raffinata per lirismo ed eleganza. Non mancano peraltro momenti riflessivi come "Laird O'Drumblair", brano tradizionale celtico, sempre magnificamente arrangiato da Danna.

Ottima la resa orchestrale che offre una vera parata di mirabili solisti, a cominciare dal primo violino impegnatissimo di Stephen Sitariski. Tuttavia si tratta di un lavoro in cui la musica, estratta dalla trama filmica, permeata di sentimenti e forti passioni, riesce a comunicare relativamente poco. **MT**



Per la sezione musicale, il vincitore della 77esima edizione degli Oscar è stato un europeo, Jan A. P. Kaczmarek, con la colonna sonora di *Finding Neverland*.

Come da copione, il cinquantaduenne compositore polacco è salito sul palco con fare spigliato e sicuro, ha ringraziato tutti i suoi collaboratori e con una invidiabile pronuncia inglese ha tenuto un breve e intenso discorso rivolto ai tanti applausi che l'hanno accolto, guadagnandosi anche la simpatia di quegli americani che nutrono qualche idiosincrasia verso gli artisti europei.

Di stanza a Hollywood ormai da quindici anni, attivo e richiesto dalle maggiori produzioni hollywoodiane (*Unfaithful*, *Edges of the Lord*, *Quo Vadis*, *Lost Souls*, *Bliss*, *Aimée & Jaguar*), già vincitore di alcuni premi importanti (Wings Award 2002, Polish Film Festival in America, 2002 Orly - Polish Film Awards per *Quo Vadis*), Kaczmarek è balzato all'onore della ribalta musicale soltanto quest'anno con la colonna sonora di *Neverland*, sicuramente la più bella tra quelle in gara.

Dando uno sguardo complessivo alla sua produzione musicale appare evidente come egli sia sempre stato sostenuto da un solido orientamento estetico nel quale si equilibrano esperienze che rispecchiano la sua profonda adesione alla musica europea, classica e popolare (*Neverland* ne è la prova), nonché dalla ricerca di sempre nuovi stimoli creativi dettati dalle più disparate esigenze di copione. *Neverland* è la storia del dramma-

turgo scozzese James M. Barrie, autore di *Peter Pan*, il celebre classico di narrativa per ragazzi, e del suo casuale incontro con la famiglia Llewelyn Davies formata da quattro piccoli simpatici orfani di padre e dall'affascinante madre Sylvia, che gli cambierà la vita e darà un nuovo impulso alla sua vena creativa.

Già da un primo ascolto si intuisce che Kaczmarek, compositore di grandissima sensibilità, una volta individuato in sé il significato profondo della sceneggiatura, in cui la fantasia e l'immaginazione giocano un ruolo preponderante, l'ha adeguato alle esigenze filmiche con una musica orchestrale dolcemente sognante e appassionata, ricca di insospettabili suggestioni.

La melodia si svolge libera, torrenziale, a lungo periodo, riuscendo ad esprimere in maniera meravigliosamente compiuta tutte le sottili peculiarità di ciascun brano e trovando di volta in volta, nel dominio della fantasia, differenti sfondi di ideazione.

Si alternano così momenti distesi, come in "The Park" e "The Kite", ad altri puramente giocosi in cui sono felicissime e indimenticabili le invenzioni melodiche di "The Pirates", "Children Arrive", "The Park on Piano", "Neverland-Minor Piano Variation" in cui il pianoforte da solo suona perfetto: momenti che rispecchiano eloquentemente un profondo accordo tra sentimento, spiritualità e impulso fantastico.

Un disco da possedere. Assolutamente.

MT



Jan A.P. Kaczmarek
Finding Neverland

(*Neverland, Un sogno per la vita* - 2004)

Decca Records B0003492-02

23 brani - Durata: 58'33"



Jan A.P. Kaczmarek

Non passerà di certo alla storia l'ultimo film di Mike Mitchell, *Natale in affitto*, nel quale il protagonista è un uomo, interpretato da Ben Affleck, disposto a tutto pur di non rimanere da solo a Natale.

Degna di nota è però la colonna sonora affidata a Randy Edelman, compositore con all'attivo più di 50 colonne sonore, tra le quali *Ghostbusters II*, *Beethoven*, *L'ultimo dei Mohicani*, *The Mask*, *Dragonheart*, *Daylight*, *Ed-TV*.

L'album si apre con sei canzoni classiche che ci riportano indietro negli anni e proiettano l'ascoltatore in una tipica atmosfera natalizia. Si passa dalla sontuosa "The Most Wonderful Time of the Year" di Andy Williams, alla mitica "Feliz Navidad" di José

Feliciano; da una delle più celebri canzoni di Natale, "Have Yourself a Merry Little Christmas", nella famosa interpretazione di Judy Garland, all'ironica "Happy Holidays (Beef Wellington Remix)" di Bing Crosby.

Gli ultimi venti minuti sono di Randy Edelman, che, insieme alla Hollywood Studio Symphony, commenta i momenti culminanti del film rimanendo fedele alla tipica atmosfera natalizia.

Il compositore americano dà il meglio di sé nella magnifica "Kissed by Snowflake" e nel gran finale con "Christmas Pageant", dove ritroviamo gli elementi tipici della sua musica. In definitiva un disco gradevole, ideale come sottofondo musicale durante il cenone di Natale.

JV



Randy Edelman
Surviving Christmas

(*Natale in affitto* - 2004)

Varèse Sarabande VSD-6620

22 brani (6 canzoni + 16 di commento)

Durata: 38'06"



Ancora una volta, la pluripremiata regista indiana Mira Nair e il compositore canadese Mychael Danna non smentiscono le aspettative e il grande affiatamento già collaudato con successo in *Monsoon Wedding* e *Kamasutra*. L'intrecciarsi di queste due vite artistiche ha conseguenze feconde anche in *Vanity Fair*, ultimo lavoro della Nair, presentato alla 61a Mostra internazionale del cinema di Venezia (2004). Ambientato nell'Inghilterra ottocentesca e nella conturbante bellezza di un'India esotica e coloniale, *La fiera della vanità* è l'ennesima trasposizione dall'omonimo romanzo di William Makepeace Thackeray. Qui Mychael Danna fa ricorso a suggestioni musicali di diversa provenienza: brani sinfonici dall'andamento ritmico alternati a momenti dilatati; intense composizioni per solo piano; altre per piano e orchestra (bellissima la finezza di colori di "Piano for

Amelia"); per fortepiano e voce (una menzione particolare per "She Walks in Beauty" con il soprano Sissel, "The Great Adventurer" e "Now Sleeps the Crimston Petal" ma questa volta con il soprano Custer Larue). Se da un lato i riferimenti musicali che con maggior forza emergono dall'ascolto di questo disco hanno debiti evidenti nei confronti del romanticismo europeo, dall'altro seguono le connessioni con l'India di cui è impegnato il grande romanzo di Thackeray che conducono l'ascoltatore attraverso brani d'ispirazione indiana come "El Salama" eseguito con ritmo e virtuosismo dal celebre Hakim, e "Gori Re", gioiosa ballata interpretata da Shankar Mahadevan e Richa Sharma, stelle del firmamento indiano che ricorda molto la gettonatissima "Chunari Chunari" del film *Monsoon Wedding*. Una colonna sonora di raffinato equilibrio. Maurizio Torretti



Mychael Danna
Vanity Fair

(*La fiera delle vanità* - 2004)

Decca/Universal Music 986 3125

25 Brani (5 canzoni e 20 di score)

Durata: 46'24"





Andrea Guerra
Alla luce del sole (2005)
CAM 515326-2
15 brani - Durata: 29'28"



Di assoluto rilievo la partitura di Andrea Guerra per il film di Roberto Faenza, sin d'ora nel novero delle rarissime prelibatezze musicali offerte dal cinema italiano d'impegno civile, assieme ai noti capisaldi morriconiani. L'impasto elettro-acustico, funzionale ad un'asciutta riformulazione dei regionalismi, colpisce sin dalla prima traccia ("L'uomo che sparava dritto", per fisarmonica e sintetizzatore) e si va poi precisando e articolando ("L'uomo che colorava i sogni", per chitarra, fisarmonica e sintetizzatore, con interventi del flauto) sino a darsi come cifra stilistica dell'intero lavoro.

Elemento complementare (non secondario) di un linguaggio giunto a piena maturazione è il calibrato impiego della nota pedale ("15 settembre '93 - seconda versione"), mai degenerante nell'ossessivo *continuum* zimmeriano; a livello episodico, si notano altresì la predilezio-

ne per un suono orchestrale rigonfio, specie degli archi, e per un tematismo assai semplificato (ne è un esempio il *leit motiv* di due sole note ripetute, sottoposte a una congerie di variazioni timbriche e armoniche); compositore di eclettismo agile, Guerra combina senza difficoltà l'esposizione lineare con una limpida scrittura contrappuntistica ("Dritto sulle righe storte - seconda versione"). Dominato dai cupi affetti degli accordi in minore, il testo musicale si illumina nella sola *title-track*, cui fa da contraltare un brano programmaticamente nerissimo, "Luce sacrificata", ribollente di bassi cavernosi e psichedelici effetti di nastri al contrario.

Chissà che il buon esito di questo cauto sperimentalismo non incoraggi ulteriormente il compositore a proseguire (anche) su questa strada.

Luca Bandirali



Franco Piersanti
L'amore ritrovato (2004)
Emergency music EM 06.05 CD
11 brani - Durata: 42'53"



L'ultimo film di Carlo Mazzacurati *L'amore ritrovato*, un adattamento del romanzo di Carlo Cassola, interpretato dai bravi Stefano Accorsi e Maya Sansa, narra di una storia d'amore impossibile, alla fine degli anni Trenta.

La partitura realizzata dal talentuoso compositore romano Franco Piersanti non è assolutamente ripetitiva e comporta temi molto diversi gli uni dagli altri, che sembrano seguire le diverse fasi di una storia d'amore difficile e tormentata.

I titoli dei differenti brani sembrano evocare i distinti luoghi in cui il sentimento ha preso forma e si è sviluppato: "Stazioncine di periferia", "La pineta", "Il tunnel", "Il ponte di

notte". C'è un tema, intitolato "Ballata", che viene presentato in tre versioni diverse: per orchestra, per violino e pianoforte soli, per violino e orchestra, mettendo in primo piano due grandi musiciste, collaboratrici del maestro romano: la violinista Lisa Green (colei che ha creato il "suono povero" della magnifica partitura di *L'america*) e la pianista Gilda Buttà.

La colonna sonora di *L'amore ritrovato* è malinconica e struggente, bella e dolorosa come un amore condiviso ma impossibile. L'immenso Franco Piersanti dimostra, una volta di più con questa partitura, di essere uno dei compositori italiani più sensibili e raffinati. GL



Franco Piersanti
Le chiavi di casa (2004)
Emergency Music EM 03.05 CD
15 brani - Durata: 56'34"



Solo la musica minimalista di Franco Piersanti poteva esprimere il "non detto" del film di Gianni Amelio *Le chiavi di casa*.

Minimalista perché Piersanti ha utilizzato solo cinque strumenti, ma anche perché è, in un certo modo, sussurrata, come per meglio esprimere l'amore inespresso tra un padre e un figlio.

Il compositore romano ha scritto solo tre temi: "Mattina, cielo chiaro", "Sera, cielo inquieto" e "Armonici". Ma questi tre temi si declinano, nel corso del film e del CD. Ci sono, infatti, 10 versioni diverse di "Mattina, cielo chiaro".

Tra una e l'altra cambiano le tonalità, le durate e gli strumenti. Utilizza nella versione

iniziale, in primo piano, il violino e le percussioni. Nella seconda, abbiamo la chitarra e il sassofono, allorché nella terza, possiamo ascoltare la chitarra accompagnata dal pianoforte. Il CD presenta anche "Sera, cielo inquieto" e "Sera, cielo inquieto, soliloquio", in poche parole due versioni dello stesso tema.

Nella prima, ascoltiamo all'inizio il flauto, poi il sassofono e finalmente il pianoforte. Nella seconda versione, il violino è messo in primo piano. Il compositore presenta anche due variazioni del tema "Armonici", che è a sua volta una variante del bellissimo tema "Mattina, cielo chiaro".

Da non perdere.

GL



Michele Fedrigotti
La vita che vorrei (2004)
CAM 515324-2
17 brani - Durata: 58'09"



C'è un luogo, lontano (non troppo) e magico (forse) dove nuvole di note nuotano nell'aria prima di essere rapite, custodite e trasformate in lunghe, lunghissime serie numeriche.

Quel luogo è l'Est europeo e le note altro non sono che la rappresentazione di italiane pagine di musica da film. L'esercizio economico-geografico si rinnova per l'ennesima volta con la Czech National Symphony Orchestra alle prese con le musiche del film di Piccioni, composte e dirette dal bravo Michele Fedrigotti.

Il trucco della pellicola è noto: il film nel film e il conseguente parallelismo fra le vite dei protagonisti-attori e quelle degli ottocenteschi personaggi da loro interpretati.

La musica reagisce di conseguenza e

pone lo spettatore-ascoltatore sui binari paralleli di un percorso che tocca Joseph Strauss (un ripescaggio "Naxos" eseguito dalla Slovak State Philharmonic), i brani originali di Fedrigotti con lo zampino dello stesso Piccioni e l'ormai immancabile Adagio per archi di Barber.

La formazione orchestrale scelta per l'occasione è di media grandezza e si muove su canoni stilistici oramai ampiamente riconoscibili, per la resa sonora incolore, per l'assenza di una spiccata personalità, per l'amaro in bocca che rimane pensando ad un sistema artistico musicale, quello italiano, autoreferenziale ma in caduta libera, lasciato solo a se stesso ma non appetibile.

Non è proprio quello che vorremmo.

FC

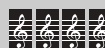


Texas e Mexico, terre di confine. Pianure aride, orizzonti resi torbidi dalla calura. Rapine in banca, inseguimenti, sparatorie, esplosioni, veicoli accartocciati, sguardi di uomini violenti nascosti dietro lenti a specchio. Il poliziotto granitico Nick Nolte e lo spacciatore Powers Boothe, un tempo amici, oggi schierati sulle opposte sponde dei sentimenti e della legge. Uno scontro finale che omaggia al tempo stesso il *Mucchio selvaggio* di Peckinpah e i duelli di Sergio Leone. Walter Hill comprime violenza, western e *on the road* in un solo film, e assegna ad un Goldsmith in fase di incertezze artistiche il compito di raccontare tutto in musica. Fiumi di elettronica, come non se n'erano ascoltati prima nei suoi lavori, un'orchestra ungherese che solo a tratti dimostra la grinta che la

partitura avrebbe meritato, percussioni serrate e glaciali, lamenti distorti, uno sparso sapore latino. Suoni che rafforzano il vivido realismo dello scenario filmico e confermano la ben nota sensibilità dei commenti di Goldsmith. La nuova edizione La-La Land, con pochi minuti inediti in più, consente di riscoprire quest'opera di transizione, su un percorso che porterà solo sporadicamente Goldsmith ai vertici creativi del passato. Massimo interesse per la sequenza tutta *synth* e pulsazioni che commenta la rapina ("The Bank"), usata nel film al posto del grandioso e lungo brano sinfo-elettronico dell'edizione Intrada ("The Plan"). E anche per il caldo contrappunto del *bolero* conclusivo ("A Deal"), memore di *Sotto tiro* e del folklore della natia California meridionale. **GB**



Jerry Goldsmith
Extreme Prejudice
(Ricercati: ufficialmente morti - 1987)
La-La Land Records LLLCD 1028
20 brani - Durata: 64'12"



La pubblicazione di uno *score* come *The Cutting Edge* nell'apprezzata collana Deluxe Edition della Varèse Sarabande suscita piacere e sconcerto allo stesso tempo. Riascoltare una delle poche prove di Patrick Williams - autore alquanto alterno che, esploso nell'ambito televisivo (sue le musiche di commento a serie come *Le strade di San Francisco*), ha poi limitato il suo raggio d'azione proprio al piccolo schermo dopo una parentesi cinematografica tutt'altro che entusiasmante - è senza dubbio cosa gradita, visto soprattutto il grande apporto che la pagine del musicista regalano a questo *romantic-drama* incentrato sulla storia di due aspiranti pattinatori.

Bravo nel padroneggiare il sound elettronico venato di orchestra (perfette "Ich Namen Gita/Olympic Hockey" e "Olimpic

Fanfara/Dubois and Grece!") tanto quanto gli intimi raccoglimenti acustici ("Kate Saktas Alone", "Doug and Kate Get Angry") e le simpatiche escursioni big-band ("Chicago Practices"), Williams amministra con successo il carattere agonistico e romantico del film. Viene da chiedersi tuttavia, ed è questo a lasciare interdetti, per quale motivo la Varèse, da sempre meritoria nel suo impegno al recupero mirato, non sfrutti la possibilità di accesso ai cataloghi MGM e 20th Century Fox in maniera più oculata, magari stabilendo delle priorità che permettano di far godere agli acquirenti dell'ascolto di un gradevole soundtrack datato 1991 (completato da un repertorio disco anni '80) solo dopo averli finalmente deliziati con una versione definitiva dell'*Alien* di Goldsmith.

Ad esempio. **GT**



Patrick Williams / AA.VV.
The Cutting Edge
(Vincere insieme - 1992)
The Deluxe Edition
Varèse Sarabande VSD-6617
22 brani (10 canzoni + 12 di commento)
Durata: 63'51"



Elektra è greca, invincibile e porta una bandana rossa. Nel film da poco uscito nelle sale è apolide, ne prende sempre un sacco e una sporta e veste in latex rosso, ma della bandana non v'è traccia (l'avrà prestata a qualcuno?). Logico che anche la soundtrack abbia in qualche modo dovuto allinearsi alla moda del momento, quindi rumore, rumore, rumore, atto a coprire le mancanze della pellicola. Evanescenti a parte, il resto degli autori presenti nella compilation naviga nelle placide acque dell'anonimato, con brani che si assomigliano un po' tutti. Nell'aura mediocritas che coinvolge anche questo progetto musicale, spiccano (si fa per dire) "Hey Kids" dei Jet, "Your Own Disaster" dei Taking Back Sunday e "Angels With Even Filthier Souls" degli

Hawthorne Heights, che hanno almeno il pregio di essere orecchiabili. A differenza di altre compilation di brani ascoltati quest'anno, la soundtrack di *Elektra* difetta di un qualsivoglia nesso causale o filo rosso che la legghi alla pellicola che accompagna, con l'aggravante che i brani, oltre ad essere completamente decontestualizzati rispetto allo spirito che "dovrebbe" animare la pellicola, sembrano essere *b-sides* o scarti degli stessi autori che li hanno composti. Purtroppo *Elektra* manifesta in maniera evidente la scarsa vena e la paresi artistica che pare aver attanagliato l'avanguardia rock made in USA e basta raffrontare questa raccolta a quella, per citare un esempio recente, di *School of Rock* per constatare l'abisso esistente tra la musica di allora e quella odierna... **ACH**



AA.VV.
Elektra: The Album (2004)
Wind-Up 519542 2
15 brani - Durata: 57'19"



Spiace per gli strumentisti che in numero piuttosto nutrito hanno infuso la loro passione e i loro talenti in questo progetto costruito, prodotto e diretto da Fabio Barovero. Ma non ci siamo! Le difficoltà, soprattutto in termini di tempi e di risorse, cui i compositori devono far fronte sono sempre maggiori e note. Ma le pecche di questa colonna sonora sono molteplici e radicali; e non sono altro che il riflesso di una produzione dai piedi d'argilla, prigioniera di cliché mutuati dall'inarrestabile blob televisivo che rischia di legare in un preoccupante gioco al ribasso le produzioni del nostro cinema e che spinge - cosa ancor più grave - ad uniformare i linguaggi. Il carattere masochista della soun-

dtrack emerge con l'abuso della matrice provincial-popolare, che finisce inesorabilmente con lo sconfinare nel banale, con l'uccidere la tradizione di chi, in passato, questa strada ha percorso con arte e dedizione. Certo, viste le premesse, la prova era ardua, anche per la necessità di affrontare un filmetto Littizzetto-centrico imperniato su una combinazione di registri 'giallo' e 'commedia' dai risultati francamente discutibili. Ma questa colonna sembra cedere l'onore delle armi in partenza, nonostante la molteplicità di colori strumentali scelti, che nel complesso suonano come campioni lineari, piatti e confusi, grazie anche al colpo di grazia di un'atroce masterizzazione finale. **FC**



Fabio Barovero
Se devo essere sincera (2004)
Warner Chappell Music 5050467-5967-2-6
17 brani - Durata: 32'44"





Max Steiner The Adventures of Mark Twain

(Il pilota del Mississippi - 1944)

Naxos 8.557470

29 brani - Durata: 70'49"

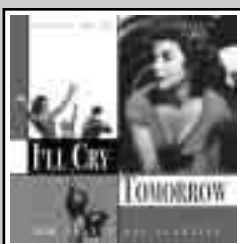


Il pilota del Mississippi, di Irving Rapper, è un'enfatica biografia del grande scrittore americano Mark Twain, creatore degli immortali personaggi di Tom Sawyer e Huckleberry Finn. Si tratta di una pellicola poco riuscita che non trae ispirazione né dallo spirito caustico e pungente di Twain, né dal poetico languore dell'ambientazione "sudista" del racconto. Solo la colonna sonora di questo film riesce ad assimilare e restituire l'essenza autenticamente americana del romanziere, nonostante il suo autore fosse un musicista nato a Vienna alla fine dell'Ottocento: Max Steiner.

La cosa non deve stupire. Stabilitosi negli Stati Uniti nel 1914, Steiner approdò alla Mecca del Cinema solo nei primi anni Trenta. Nel corso dei quindici anni antecedenti il suo debutto alla RKO, egli si giovò di un lungo

apprendistato a Broadway dove, in qualità di arrangiatore e direttore d'orchestra, lavorò a fianco di compositori quali George Gershwin e Jerome Kern. Ciò permise ad un musicista austriaco - cresciuto nell'ammirazione di Richard Wagner e che fra i suoi insegnanti di composizione contò nientemeno che Gustav Mahler - di assorbire, come nessun altro compositore europeo emigrato ad Hollywood, il vernacolo musicale del paese che lo ospitò per quasi sessant'anni.

In questa nuova registrazione edita dalla Naxos, il sempre più affiatato duo composto da John Morgan (che ha ricostruito e adattato le musiche originali) e William Stromberg (direttore d'orchestra, alla testa della diligente Moscow Symphony Orchestra & Chorus) regala agli appassionati un altro piccolo gioiello musicale della Golden Age hollywoodiana. AC



Alex North I'll Cry Tomorrow

(Piangerò domani - 1955)

Film Score Monthly, Vol. 7 No. 13

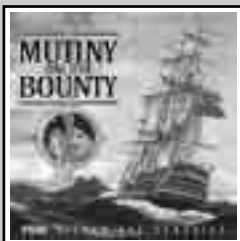
27 brani - Durata: 75'56"



Piangerò domani racconta la tormentata vita di Lilian Roth, stella di Broadway e Hollywood degli anni '30. Girato con garbo minimalista dal regista Daniel Mann e interpretato con grande intensità da Susan Hayward, il film si distingue anche per un'ineccepibile partitura firmata da Alex North. Fresco del successo di colonne sonore come *Un tram che si chiama desiderio* (1951) e *Viva Zapata!* (1952), il compositore applica la propria inarrivabile sensibilità musicale a questo *biopic* della MGM. L'approccio è cameristico e sussurrato, accorato e partecipe, dominato da archi e legni, colorato appena di morbide inflessioni jazzistiche ("Main Title") che richiamano proprio la seminale partitura per *Un tram*.

L'infanzia della protagonista è caratterizzata da una figura musicale in 3/4 ("Don't

Cry/Bye L'Ums"), che si tramuta poi in un disegno melodico più complesso e intricato man mano che la vicenda prosegue ("Trance/Mama's Plea", "Stood Up/Shattered/Tortured"). L'alcolismo di cui è vittima Lilian Roth è invece dipinto da North attraverso colori orchestrali particolari come gli ottoni in sordina e i registri gravi dei legni ("Pour Me", "Transition/Also/Tony"). La bravura del compositore è evidente in tutto lo score, testimoniando un approccio sensibile, complesso e mai banale ("Real Heel", "Down Girl/Ashamed") di cui è stato un nobile allievro. L'edizione di FSM è come sempre ottimamente realizzata e include una notevole quantità di brani scartati dal montaggio finale, pagine alternative e musiche di scena (tra cui alcune *songs* cantate da Susan Hayward). MC



Bronislau Kaper Mutiny on the Bounty

(Gli ammutinati del Bounty - 1962)

FSM Vol. 7 No. 16

Disco 1: 24 brani - Durata: 79'15"

Disco 2: 17 brani - Durata: 79'01"

Disco 3: 26 brani - Durata: 79'53"



Gli ammutinati del Bounty (Mutiny on the Bounty, 1962) di Lewis Milestone è uno di quei film consegnati alla storia del Cinema per motivazioni che esulano quasi completamente dall'effettiva riuscita artistica dell'opera; un film la cui travagliata gestazione produttiva fornisce materiale per un intreccio assai più appassionante di quello offerto dalla pellicola in sé: un pallido remake del celebre *La tragedia del Bounty* (Mutiny on the Bounty, 1935) con Charles Laughton e Clark Gable. La MGM stanziò un budget senza precedenti nella storia dello studio, e scritturò Marlon Brando per il ruolo principale: l'ufficiale in seconda Fletcher Christian. Il copione passò attraverso un'interminabile serie di ri-scritture e cambiamenti, la maggior parte dei quali richiesti dalla capricciosa star, e la lavorazione si protrasse per circa tre anni, causando fra le altre cose la fuga dal set del regista originariamente scelto dalla produzione: Carol Reed (*Il terzo uomo*). Il risultato è un film prolisso e "sfocato" il cui discreto successo al botteghino non fu sufficiente a coprire le spese affrontate e fece sfiorare alla Metro il tracollo cui dovette far fronte la Fox con il quasi contemporaneo *Cleopatra* (id., 1963).

Miklos Rozsa - all'epoca, compositore numero uno della MGM - fu la prima scelta per scrivere le musiche del film, ma precedenti impegni lavorativi e uno scarso interesse del musicista nei confronti di questo progetto, fecero optare per un altro veterano

della Casa: Bronislau Kaper.

La partitura del compositore polacco è sicuramente un lavoro di altissimo pregio musicale, degna compagna di altre celeberrime colonne sonore "epiche" scritte nel medesimo periodo: *I dieci comandamenti* di Elmer Bernstein, *Ben-Hur* di Rozsa o *Spartacus* di Alex North. Film Score Monthly rende omaggio all'arte di Kaper con una completissima pubblicazione discografica (ben tre CD) delle registrazioni originali dello score de *Gli ammutinati del Bounty*. Oltre a raccogliere tutte le pagine musicali così come sono state utilizzate nel film, questo cofanetto offre anche la possibilità di ascoltare i medesimi brani in versione "alternativa" - vale a dire precedente ai numerosi cambiamenti richiesti dalla tormentata lavorazione della pellicola - e in alcuni arrangiamenti "da concerto", preparati da Kaper per l'LP pubblicato dalla MGM all'epoca dell'uscita del film.

Fra le molte tracce memorabili di questa splendida incisione, è d'obbligo ricordare perlomeno la bellissima "Overture" che si apre con gli strappi minacciosi del tema dell'ammutinamento per poi cedere il passo al magniloquente motivo associato al Bounty, in una strumentazione "marinaresca" che attinge a tutti i colori più sgargianti della tavolozza orchestrale.

Altrettanto elettrizzante il "tour de force" musicale di "Leaving Harbor" e di piacevolissimo ascolto tutto il côté esotico dei brani legati alle sequenze tahitiane. AC



Marlon Brando



Classici intramontabili come *A qualcuno piace caldo* (Some Like It Hot, 1959) di Billy Wilder non richiederebbero alcuna particolare introduzione.

La sceneggiatura esilarante di Wilder e I.A.L. Diamond, le interpretazioni memorabili di Tony Curtis e Jack Lemmon, lo splendore "extra-large" di Marilyn Monroe e la chiusa leggendaria del film ("*Nessuno è perfetto!*") hanno da lungo tempo contribuito a consegnare questo capolavoro alla storia del Cinema, oltre che a quella del Costume.

La Varèse Sarabande ha ora ristampato il CD ex Rykodisc con la colonna sonora del film: un'abile e piacevole miscellanea di canzoni ormai entrate nel Mito – una su tutte: "I Wanna Be Loved By You", morbido swing dai celebri vocalizzi à la Betty Boop – e di com-

posizioni strumentali di matrice jazzistica ad opera del veterano Adolph Deutsch.

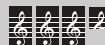
Valente compositore alla Warner (*Il mistero del falco*, *Una pallottola per Roy*) e, successivamente, arrangiatore di molti celebri musical della MGM (*Sette spose per sette fratelli*), Deutsch dimostrò in svariate occasioni il suo solido mestiere musicale, ma non giunse mai a godere della gloria e della fama dei suoi più illustri colleghi compositori.

Per il film di Wilder, Deutsch fornisce al racconto un acconcio tappeto musicale, intessuto di pezzi originali ("Randolph Street Rag", "Play It Again Charlie") e divertiti scampoli di brani d'epoca, in perfetta sincronia con le evoluzioni tragi-comiche di una jazz band femminile nell'America dei "Ruggenti Anni Venti". AC



Adolph Deutsch Some Like It Hot

(*A qualcuno piace caldo* – 1959)
Varèse Sarabande VSD-6595
14 brani – Durata: 30'59"



Ciò che rende preziosi i CD prodotti da Film Score Monthly, soprattutto per chi ama e studia la musica del cinema, è proprio la loro completezza. Molti titoli includono e mettono a confronto, in un solo disco, le differenti partiture scritte per il medesimo film. La sostituzione delle partiture, dovuta alle ragioni più varie, non è fenomeno tipico solo dei nostri anni.

È quanto è accaduto a *Lo sperone insanguinato*, travagliato western di Robert Parrish datato 1957. Lo script di Rod Serling (il creatore di *Ai confini della realtà*) narra del rapporto tra due fratelli, il più giovane dei quali, John Cassavetes, soggiogato dalla sua natura violenta, dopo aspro confronto con il fratello Robert Taylor, che cerca invano di ricondurlo alla ragione, rimane ucciso proprio per mano di questi.

La brutalità del racconto indusse i produttori a pretendere una completa rilettura del

materiale girato, con meno morti e con l'irriducibile Cassavetes, a cui si offre qualche motivazione in più, che alla fine si toglie di mezzo da solo. Scene rigirate e un montaggio più breve hanno reso inutilizzabile l'introspettiva partitura già completata da Jeff Alexander, compositore di scuderia della MGM.

Gli è subentrato il giovane Elmer Bernstein, con un'interpretazione più dinamica e descrittiva, con qualche vaga influenza jazz e un tagliente predominio degli ottoni (le orchestrazioni sono di Fred Steiner), che utilizza spesso, allo stesso modo di Alexander, il tema della canzone "Saddle the Wind", di Livington ed Evans, interpretata da Julie London.

Proprio questo comune motivo conduttore avvicina tra loro le due opere, che pure si dimostrano assai diverse nelle scelte di commento ai singoli episodi. GB



Elmer Bernstein / Jeff Alexander Saddle the Wind

(*Lo sperone insanguinato* – 1958)
Film Score Monthly FSM Vol. 7 No. 15
26 brani – Durata: 66'53"



Non è un caso che FSM abbia pubblicato insieme le colonne sonore integrali di Williams per *Penelope*, la magnifica ladra del 1966 e di Mancini per *Uno scapolo in Paradiso* del 1961, visto che i due musicisti erano amici e collaboratori.

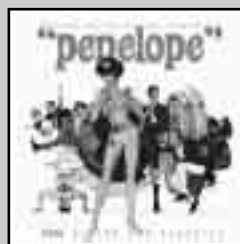
L'autore di celebri score come l'esalogia di *Guerre Stellari* e la trilogia di Indiana Jones aveva suonato il piano nel soundtrack di *Peter Gunn*, e a Mancini deve molto del suo stile compositivo per le colonne sonore di film e telefilm dei primi anni '60: *Come rubare un milione di dollari e vivere felici* (1966), *Ladri sprint* (1967) e *Una guida per l'uomo sposato* (1967), nonché la serie *Scaccomatto* (1960).

La partitura per *Penelope* (nel primo CD FSM sono presenti anche i 12 brani dell'album originale edito su CD Chapter III Records CHA 1002-2, in abbinamento ad una colonna sonora di Vic Mizzy) risente del tocco manciniano easy-listening, beat e jazz, con un pizzico di ritmo latinoamericano, di *Uno sparo nel buio* o *Colazione da Tiffany*, anche se qua e là affiorano certi passaggi tematici che diventeranno il punto di forza del linguaggio williamsiano (su tutti "Penny runs away/Penny's substitute" dove si trova qualche inciso drammatico riutilizzato per *E.T.*).

La canzone dei titoli di testa "Penelope" è intonata dai Pennypipers su parole di Leslie Bricusse, collaboratore abituale di Williams per i testi di altre celebri songs, come "Can

you read my mind" da *Superman* e "Somewhere in my memory" da *Mamma ho perso l'areo*. L'altra canzone, "The sun is grey", eseguita dalla flebile voce dell'interprete principale del film, Natalie Wood, non è stata composta dall'autore di *Schindler's List*, bensì da Gale Garnett. Nel secondo CD, *Bachelor in Paradise* è puro Mancini style con un soave, frizzante e luminoso tema d'amore ("Main title", "Welcome", "Top shelf", "Pickles and peanut butter"), che è allo stesso tempo il motivo conduttore della pellicola, e che anticipa i molti leitmotiv romantici dei film della Pantera Rosa e di *Victor/Victoria*.

La parte conclusiva del brano "Sexy ideas", con quella ascesa possente degli ottoni, ricorda l'incipit di un altro tema composto da Mancini: "The cowboys" dal film *Intrigo a Hollywood* di Blake Edwards. In questo secondo CD troverete 10 bonus tracks da *Bachelor* e 6 da *Penelope* consistenti in versioni alternative e demo degli score, tranne per i brani dal 20 al 25 che altro non sono che riarrangements dello stesso Mancini di celebri temi da film, dagli anni '30 ai '50, di compositori quali Bronislau Kaper, Gene De Paul, Nacio Herb Brown, Arthur Freed e Sammy Fain, tra gli altri. In conclusione un doppio CD da non lasciarsi scappare, considerato il fatto che tutti gli album pubblicati da FSM sono a tiratura limitata di 3000 copie. MP



John Williams Penelope

(*Penelope, la magnifica ladra* – 1966)

Henry Mancini Bachelor in Paradise

(*Uno scapolo in Paradiso* – 1961)

Film Score Monthly Vol. 7 No. 18

CD 1 (*Penelope*):
18 brani + 12 brani (album recording)
Durata totale: 79'54"

CD 2 (*Bachelor in Paradise*):
17 brani + 10 bonus tracks
+ 6 alternate (*Penelope*)
Durata totale: 69'15"





Armando Trovajoli 3 film indimenticabili di Vittorio De Sica

(1960, 1963, 1964)

GDM / Edel 0156992

19 brani - Durata: 66'14"



Il grande esperto della Golden Age musicale italiana, Claudio Fuiano, tra l'altro curatore, selezionatore e grafico di molte recenti ristampe su CD di colonne sonore di quel periodo, nelle note accompagnatrici a questa raccolta della GDM dice: "Questo CD vuole essere un omaggio sincero a tre classiche pellicole dirette da Vittorio De Sica ed ai suoi attori prediletti, Sophia Loren e Marcello Mastroianni, attraverso le indimenticabili musiche del M° Armando Trovajoli".

Il compositore romano, oggi quasi novantenne, ha dato vita, colore e passione musicale al mondo amaro, burlesco, esagitato e raffinato delle commedie amare del grande regista e attore romano: *La ciociara*, *Ieri, oggi, domani* (prima stampa su CD per ambedue) e

Matrimonio all'italiana (pubblicato per la prima volta).

Il primo film, che valse alla Loren l'Oscar per la miglior attrice, è rappresentato da due suite orchestrali in mono (musica dolorosa a commento di un dramma familiare sullo sfondo della guerra), egregiamente restaurate in digitale da Roberto Zamori; il secondo, diviso in tre episodi, da 16 brani in stereo, così come furono pubblicati nell'LP originale (temi popolari partenopei con intrusioni di beat, lounge, jazz e samba: d'altronde Trovajoli è stato il primo musicista ad imporre il jazz in Italia); l'ultima pellicola da una suite orchestrale di 6'33", nella quale spicca il delicato e tormentoso tema di Filumena, variato più e più volte nell'arco della colonna sonora. **MP**



Ennio Morricone / Bruno Nicolai

OK Connery (1967)

Digitmovies CDDM 025

28 brani (4 canzoni + 24 di commento)

Durata: 57'02"



Ennio Morricone La cosa buffa (1973)

Cinevox CD MDF 356

25 brani - Durata: 67'37"



OK Connery, ovvero quando i produttori avevano coraggio.

Visto che l'originale Sean costa troppo, per questa parodia si scritturano il fratello di Connery, Neil, e transfughi dei film passati dell'agente segreto come Daniela Bianchi (*A 007, dalla Russia con amore*), Adolfo Celi (*Thunderball - Operazione Tuono*) ed Anthony Dawson (*Agente 007 - Licenza di uccidere*). Se il film alla fine risulta poco più che mediocre, la colonna sonora di Ennio Morricone e Bruno Nicolai (questa è la prima partitura scritta a quattro mani, che inaugura la collaborazione con il regista Alberto De Martino, che proseguirà fino ad *Holocaust 2000*, creata dal solo Morricone) è di ottima fattura. I temi classici dei film "con le spie", che a distanza di decenni vengono ripresi

anche in pellicole recentissime, vedi *The Incredibles* di Giacchino, ci sono tutti. Il tema iniziale "Man for Me" cantato da Christy e presente sia in versione italiana che inglese, è perfettamente esemplificativo dello spirito goliardico e scanzonato che permea l'intera pellicola, con evidenti richiami parodistici alle *title songs* dei veri film di 007. Tra gli altri brani degni di nota segnaliamo lo spassoso "Can Can delle Amazzoni" che inizia con toni drammatici per poi evolversi su note decisamente più allegre, l'incalzante "Contrabbando", la tambureggiante "Turbinosamente" e la morbida "A passo d'uomo", caratterizzata da piacevolissime venature jazz. A quasi quarant'anni dalla sua creazione, una soundtrack che stupisce per freschezza ed attualità. **ACh**

La cosa buffa è che non vi è nulla di buffo nelle musiche composte da Ennio Morricone per questo film drammatico con Gianni Morandi e Ottavia Piccolo. Si tratta di una pellicola degli anni '70 di Aldo Lado, che narra del rapporto impossibile tra un giovane insegnante di provincia e la figlia di un ricco industriale, alla quale il Maestro romano, attraverso l'uso preminente dei perfetti vocalizzi di Edda Dell'Orso, elargisce una vena melodica fintamente rasserenante. Il leitmotiv ("La cosa buffa") che viene reiterato, variazione su variazione, più volte lungo l'arco di tutto il CD, è affidato ad archi gentili e alla voce sospirante malinconia di Edda, e

pone l'accento sull'ineluttabile destino della triste storia d'amore tra i due protagonisti del film. L'intero album è tinto di un grigio cielo armonico: i preoccupanti echi degli archi di "Esercizio con Marika", l'adagio mesto di "Come Giulietta e Romeo", il disturbante motivetto da giostra di "Ritorno a casa", e il pezzo beat a base di sesso e droga "La cosa buffa (ballabile n°1)" (che ritorna in altre tre varianti). Il CD, a differenza dell'LP originale, contiene ben 16 brani in più, in realtà versioni alternative o estese del tema principale e di pochi altri. Ed è la pecca fondamentale di questa edizione discografica, che a lungo andare tende ad annoiare. **MP**



Ennio Morricone Il mio nome è nessuno

(1974)

GDM/Edel 0159042

23 brani - Durata: 74'17"



Il film di Valeri ebbe una gestazione difficile: costi enormi (fu uno dei pochi film western dell'epoca ad essere girato davvero in America e non nelle campagne romane!), due star di diversa estrazione (Girotti-Hill e Fonda), lo zampino di Leone che dicesse una sola scena e finì per oscurare quasi tutto il lavoro del povero Valeri. Di più semplice creazione la colonna sonora che rientra nei binari dei film del genere: il lavoro di Morricone è encomiabile, anche se alcuni momenti appaiono un po' ripetitivi e l'idea che il Maestro abbia voluto dichiaratamente parodiare alcune sue partiture più celebri si riscontra durante tutto l'ascolto del CD, sensazione che si fa palese in brani quali "Buona fortuna Jack", che richiama in maniera evidente i temi e le atmosfere di *Giù la testa*, e

"Mucchio Selvaggio", pezzo decisamente derivativo che ha ne *Il buono, il brutto, il cattivo* il proprio padre putativo e che nel corso dell'ascolto troviamo ben cinque volte, seppur con arrangiamenti leggermente differenti. Quest'edizione comprende tutti i brani del film, più altri scartati in fase di produzione: nel novero delle tracce si apprezza la creatività e l'estro de "Il balletto degli specchi" e il pathos di "Uno strano barbiere", con ticchettio d'orologio in sottofondo ma, come detto, si ha la sensazione che alcuni temi (specie quello principale) vengano ripetuti troppo spesso, seppure con minime variazioni, rendendo l'ascolto della soundtrack, separato dalla visione della pellicola, alquanto arduo. Il *main title* è usato dalla BBC per lanciare il programma *Nightly Night*, una dark comedy. **ACh**



L'etichetta Emergency Music di Piero Colasanti inaugura la nuova "Serie Oro", dedicata alle grandi partiture del passato, e ristampa per iniziare un vero gioiello: la magnifica colonna sonora del film dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, *Good Morning Babilonia* (1987), scritta, orchestrata e diretta da un Nicola Piovani in splendida forma. Questa collana pubblicherà ogni mese un CD che presenterà una versione rimasterizzata di colonne sonore originali importanti, diventate oggi introvabili. La prossima sarà quella della *Monaca di Monza* realizzata da Pino Donaggio.

Il tema principale, intitolato appunto "Good Morning Babilonia", come l'apertura di un'opera, comporta una sintesi dei movi-

menti musicali ed emotivi che si svilupperanno nel corso del film. Piuttosto lungo (5'10"), è all'inizio una specie di valzer orchestrale di sapore epico, che serve da sottofondo sonoro alla magniloquenza hollywoodiana di David Wark Griffith. Verso la metà del tema, il valzer si trasforma in un vero turbinio sonoro, che ci avvolge e ci trasporta, prima di tornare alle note dell'inizio del tema, più dolce.

Lo score oscilla tra l'epico e il satirico, quest'ultimo aspetto evidente soprattutto in un brano come "Torte in faccia" che sembra riecheggiare le tonalità del pianoforte che accompagnava le commedie del cinema muto.

Magnifico.

GL



Nicola Piovani
Good Morning
Babilonia (1987)

Emergency music EM 12.05 CD
11 brani - Durata: 32'48"



Film di scarso successo in sala, il film di Fracasso si è rivelato seminale per tutte le produzioni televisive nate sulla sua scia: *Ris*, *Carabinieri*, *Ultimo* e *La squadra*, sono tutti figli suoi. Donaggio crea una colonna sonora densa, livida ed emozionante. Il tema principale, "Palermo Milano solo andata", che nel disco è ripreso tre volte, è diventato un piccolo classico e non c'è fiction recente che, al suo momento di zenit drammatico, non utilizzi una base simile a quella creata dal compositore per le avventure della scorta guidata da Raul Bova, Ricky Memphis e Valerio Mastandrea.

Tra i brani degni di nota e plauso sono da segnalare "Villa Leofonte", che colpisce per il suo incedere drammatico, la brevissima "Il pullman", piacevolmente e pomposamente

hollywoodiana (come "L'autostrada", altro pezzo di un minuto), "L'arrivo a Milano", che riprende il tratteggio melodico del tema principale, ma in un arrangiamento più avvincente e drammatico, con veloci stilette di violino, e "Timidi raggi di sole", ornato da un bel-lassolo di chitarra classica con contrappunti di un pungente clarinetto.

Ad alleggerire il tutto arriva il brioso e leggero tango argentino di "Matrimonio al ristorante", che spezza e rinfresca una partitura altrimenti cupa e livida che pare quasi spreca per un film di così scarso spessore. Eccellente supporto alle immagini, l'opera di Donaggio è piacevole e stimolante anche all'ascolto separato, e conferma il grande talento del compositore. Insomma, come dire: "Se sente er botto!"

ACH



Pino Donaggio
Palermo-Milano solo
andata (1995)

Warner Chappell Music 5050467-4421-2-2
16 brani - Durata: 32'02"



E' un lavoro complesso, quello di Davide Liuni. Un lavoro che frutta quasi un'ora di musica per un film che ha come cornice una delle pagine più buie della nostra storia e che dipinge come elemento centrale del quadro il potere rieducativo, sensibilizzante e quasi salvifico delle arti e del sapere. Il commento musicale di Liuni è interessante, misurato, talvolta severo e rigoroso, ma di gusto sperimentale e cattura man mano che si procede verso il finale.

Di certo l'ascolto non sarà facile, ma l'impegno e il desiderio di percorrere strade nuove e di tentare soluzioni alternative si manifesta in svariati brani, per poi cedere in alcuni momenti ("In ghiaccio", "Accanto") alle lusinghe -forse un filo troppo retoriche- di

una stesura melodica e armonica di più facile presa. Il coraggio quindi non manca ed è già esso condizione sufficiente per apprezzare una soundtrack che vede in "Winter Work" e "Sephar" (chitarra classica e archi), degli ottimi spunti musicali. Un piccolo appunto va fatto ad alcune esecuzioni non proprio impeccabili.

Ma ancora una volta (l'ennesima, per mano degli stessi soggetti) sono evidenti la superficialità e l'approssimazione del mastering finale, reo di schiacciare il suono in maniera spregiudicata, di renderlo confuso e opaco, pregiudicando così il duro lavoro di compositore e musicisti e compromettendo il risultato finale.

Qualcuno faccia qualcosa.

FC



Davide Liuni
Il servo ungherese (2004)

Warner Chappell Music 5050467-4419-2-7
23 brani - Durata: 57'12"



Non lasciatevi ingannare dal packaging: non si tratta della solita compilation a basso costo eseguita da orchestre raffazzonate (se non da meno nobili e artisticamente aberranti schede Midi).

La storica etichetta GDM si è imposta di costruire il percorso più completo possibile nella letteratura musicale per il cinema horror, risalendo alle spesso inimitabili incisioni originali (a parte poche reincisioni richiamate dal catalogo *SilvaScreen*, comunque di eccellente livello); e a leggere i titoli sembra davvero che non sia stato dimenticato nessun autore, qui rappresentato da almeno un tema di portata storica. Troviamo quindi l'original edit di *Tubular Bells* (da *L'esorcista*) di Oldfield, una mancata di Goldsmith (da *The Omen* e *Alien*), *Il silenzio degli innocenti* dell'ora celeberrimo Howard Shore. E poi Simonetti da solo e coi

Goblin, *Lo squalo* di Williams (una lunga traccia, non il 'solito' Main Title) o il Keith Emerson di *Inferno*. In una centrata ottica di varietà incontriamo autori più diversi da Herrmann Rosza a Carlos (sempre da brividi il *Dies Irae* sintetico di *Shining*), da Donaggio e Badalamenti a Elfman e Young, dai vari Dracula di Kilar o Bernard al banjo impazzito di *Un tranquillo weekend di paura*; senza dimenticare un paio di chicche in prima edizione su CD, come l'atonale Suite da *Il pozzo e il pendolo* di Les Baxter all'originale tema di Zeder di Riz Ortolani.

Insomma, con tutti i difetti di approssimazione che una raccolta possiede di natura, ci troviamo tra le mani una delle migliori antologie tematiche pubblicate negli ultimi anni, ed è un po' un peccato che l'aspetto tradisca un contenuto di così elevato livello qualitativo.

PR



AA.VV.
Horror Graffiti (2004)

GDM / Self 4002
CD1: 15 brani - Durata: 63'05"
CD2: 15 brani - Durata: 52'15"

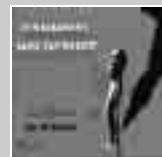




Filmografia essenziale di Riz Ortolani

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra. Nato a Pesaro il 25 Marzo 1931.

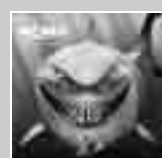
Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1962	Mondo cane - Grammy	Cavara, Jacopetti, Prospero
1962	Il sorpasso	Dino Risi
1964	Una Rolls-Royce gialla (<i>The Yellow Rolls-Royce</i>) - Golden Globe	Anthony Asquith
1967	I giorni dell'ira	Tonino Valerii
1968	Colpo grosso alla napoletana (<i>The Biggest Bundle of Them All</i>)	Ken Annakin
1968	Banditi a Milano	Carlo Lizzani
1968	Lo sbarco di Anzio (<i>The Battle of Anzio</i>)	Coletti, Dmytryk
1968	La guerra per Roma - prima parte (<i>Kampf Um Rom I</i>)	Siodmak, Marton, Nicolaescu
1968	Buona sera signora Campbell (<i>Buona Sera, Mrs. Campbell</i>)	Melvin Frank
1969	La guerra per Roma - seconda parte (<i>Kampf Um Rom II-Der Verrat</i>)	Siodmak, Marton, Nicolaescu
1971	Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica	Damiano Damiani
1972	Joe Valachi, i segreti di cosa nostra (<i>The Valachi Papers</i>)	Terence Young
1972	Fratello sole, sorella luna	Franco Zeffirelli
1972	Girolimoni, il mostro di Roma	Damiano Damiani
1979	Cannibal Holocaust	Ruggero Deodato
1981	Fantasma d'amore	Dino Risi
1981	Aiutami a sognare - Nastro d'Argento	Pupi Avati
1983	Una gita scolastica - Nastro d'Argento	Pupi Avati
1984	La Piovra (sceneggiato)	Damiano Damiani
1985	Cristoforo Colombo (sceneggiato)	Alberto Lattuada
1985	Festa di laurea - David di Donatello	Pupi Avati
1986	Regalo di Natale - David di Donatello	Pupi Avati
1987	L'inchiesta - Nastro d'Argento	Damiano Damiani
1988	Ultimo minuto - David di Donatello	Pupi Avati
1991	La primavera di Michelangelo (sceneggiato)	Jerry London
1994	Un uomo di rispetto - Emmy	Damiano Damiani
2001	I cavalieri che fecero l'impresa	Pupi Avati
2003	Il cuore altrove	Pupi Avati
2003	La rivincita di Natale	Pupi Avati
2004	Ma quando arrivano le ragazze? - David di Donatello	Pupi Avati



Filmografia essenziale di Thomas Newman

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra. Nato a Los Angeles il 20 Ottobre 1955

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1984	Amare con rabbia (<i>Reckless</i>)	James Foley
1985	Cercasi Susan disperatamente (<i>Desperately Seeking Susan</i>)	Susan Seidelman
1987	Ragazzi perduti (<i>The Lost Boys</i>)	Joel Schumacher
1991	Pomodori verdi fritti alla fermata del treno (<i>Fried Green Tomatoes</i>)	Jon Avnet
1992	Scent of a Woman - Profumo di donna (<i>Scent of a Woman</i>)	Martin Brest
1992	I protagonisti (<i>The Player</i>)	Robert Altman
1994	Piccole donne (<i>Little Women</i>)	Gillian Armstrong
1994	Le ali della libertà (<i>The Shawshank Redemption</i>)	Frank Darabont
1995	Gli anni dei ricordi (<i>How to Make an American Quilt</i>)	Jocelyn Moorehouse
1995	Eroi di tutti i giorni (<i>Unstrung Heroes</i>)	Diane Keaton
1996	Larry Flynt - Oltre lo scandalo (<i>The People vs. Larry Flynt</i>)	Milos Forman
1996	Phenomenon (<i>id.</i>)	Jon Turteltaub
1996	Qualcosa di personale (<i>Up Close and Personal</i>)	Jon Avnet
1997	Oscar e Lucinda (<i>Oscar and Lucinda</i>)	Gillian Armstrong
1997	L'angolo rosso (<i>Red Corner</i>)	Jon Avnet
1997	Mad City - Assalto alla notizia (<i>Mad City</i>)	Costa-Gavras
1998	Vi presento Joe Black (<i>Meet Joe Black</i>)	Martin Brest
1998	L'uomo che sussurrava ai cavalli (<i>The Horse Whisperer</i>)	Robert Redford
1999	Il miglio verde (<i>The Green Mile</i>)	Frank Darabont
1999	American Beauty (<i>id.</i>)	Sam Mendes
2000	Boston Public (<i>id.</i>) SERIE TV	Vari
2000	Un sogno per domani (<i>Pay It Forward</i>)	Mimi Leder
2000	Erin Brockovich - Forte come la verità (<i>Erin Brockovich</i>)	Steven Soderbergh
2001	Six Feet Under (<i>id.</i>) SERIE TV	Vari
2001	In the Bedroom (<i>id.</i>)	Todd Field
2002	White Oleander - Oleandro bianco (<i>White Oleander</i>)	Peter Kosminsky
2002	Era mio padre (<i>Road to Perdition</i>)	Sam Mendes
2003	Angels in America (<i>id.</i>) SERIE TV	Mike Nichols
2003	Alla ricerca di Nemo (<i>Finding Nemo</i>)	Andrew Stanton
2004	Lemony Snicket - Una serie di sfortunati eventi (<i>Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events</i>)	Brad Silberling



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

*Il nuovo titolo
di questo numero:*

HCD-12
**MONDO CALDO
DI NOTTE**

*Armando Sciascia
e La Sua Orchestra*



Sono inoltre ancora disponibili:



HCD-03
TRINITY GOES EAST
Alessandro Alessandrini



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



HCD-15
Zoo
Marco Werba



HCD-13
DICK SMART 2.007
Mario Nascimbene



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



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

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

Hexacord

www.hexacord.com



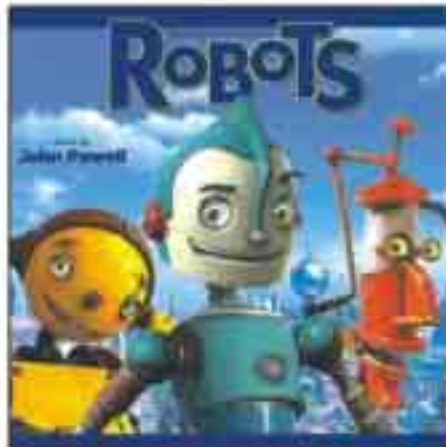
RODRIGUEZ, DEBNEY, REVELL - Sin City
 Gli oscuri meandri urbani di Sin City sono stati catturati in musica da Rodriguez stesso, insieme al compositore John Debney (La Passione Di Cristo) e Graeme Revell (Il Corvo, Pitch Black), comprende: il brano "Absurd" suonato da Fluke e l'oscuro e misterioso brano "Sensemaya" composto da Silvestre Revueltras



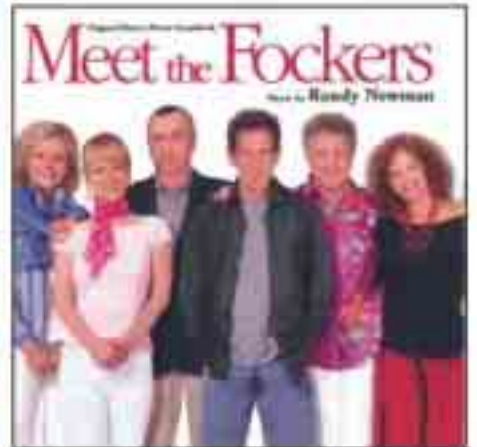
CLINT EASTWOOD - Million Dollar Baby
 CLINT EASTWOOD non solo interpreta, dirige e produce MILLION DOLLAR BABY, ma compone anche la musica originale del film e riceve una nomination ai Golden Globe per la sua musica. Famoso per il suo amore per la musica e per il jazz, EASTWOOD ha realizzato una colonna sonora di grande valore. In aggiunta il cd contiene alcuni dei grandi brani presenti durante il film.



BRIAN TYLER Constantine
 Il protagonista si chiama John Constantine (Keanu Reeves) ed è un occultista investigatore che è letteralmente andato all' inferno e tornato. La colonna sonora, per coro ed orchestra, apre le porte dell' inferno, sguinzagliando una feroce e apocalittica tempesta sinfonica.



JOHN POWELL Robots
 Musica avventurosa e divertente in cui partecipano anche gli eccentrici Blue Man Group, ensemble di tre persone "blu", famose negli States per le loro performance e le apparizioni televisive. Con le voci di: Ewan McGregor, Halle Berry, Greg Kinnear, Mel Brooks, Drew Carey, Amanda Bynes and Robin Williams. Il film sarà un campione d' incassi di questa primavera.



RANDY NEWMAN Meet the Fockers (mi presenti i tuoi?)
 Il seguito di "Ti presento i miei" con un cast stellare : Robert De Niro, Dustin Hoffman, Ben Stiller Barbara Streisand. La colonna sonora e le canzoni sono scritte da Randy Newman, per l'occasione unisce il suo talento nello scrivere pop songs e classica musica da film, creando suadenti e briosi tappeti sonori.



HANS ZIMMER Spanglish



CHRISTOPHE BECK Elektra



RAYMONDE WONG Kung Fu Hustle



MARK ISHAM +Sting & Brian Adams Racing Stripes

UN ESTRATTO DEL CATALOGO VARESE SARABANDE/COLOSSEUM

- | | | | | | |
|---------------------------|--------------------------|-------------------------------|--|-------------------------------|-----------------------------|
| HANS ZIMMER | "SPANGLISH" | BRIAN MAY | "FREDDY'S DEAD, THE FINAL NIGHTMARE" | BELTRAMI MARCO | "I. ROBOT" |
| GRAEME REVELL | "ASSAULT ON PRECINCT 13" | BERNARD HERRMANN | "CITIZEN KANE (QUARTO POTERE)" | HARRY GREGSON-WILLIAMS | "MAN ON FIRE" |
| STEPHAN ZACHARIAS | "DOWNFALL" | PATRICK DOYLE | "CARLITO'S WAY" | JOHN POWELL/MOBY | "THE BOURNE SUPREMACY" |
| ANGELO BADALAMENTI | "NIGHTMARE 3" | MARK MCKENZIE | "DRAGONHEART, A NEW BEGINNING" | KLOSER HARALD | "ALIENS VS.PREDATOR" |
| MARCO BELTRAMI | "FLIGHT OF PHOENIX" | EVANTHIA REBOUTSIKA | "A TOUCH OF SPICE" (UN TOCCO DI ZENZERO) | REVELL GRAEME | "THE CHRONICLES OF RIDDICK" |
| JEFF BEAL | "CARNIVALE" | HARRY GREGSON-WILLIAMS | "SHREK 2" | KLOSER HARALD | "THE DAY AFTER TOMORROW" |
| CYRIL MORIN | "THE SYRIAN BRIDE" | WILLIAMS JOHN | "STAR WARS TRILOGY" | PORTMAN RACHEL | "THE MANCHURIAN CANDIDATE" |