

News • Recensioni • Reportage • Approfondimenti • Curiosità

COLONNE SONORE

IMMAGINI TRA LE NOTE

Anno II • Numero 6 • Maggio / Giugno 2004 • € 5.00

La Prima Rivista
Italiana sulla
Musica da Film

Henry Mancini

A dieci anni dalla scomparsa

Stefano Mainetti

Orgoglio in musica

Rejected!

Le partiture rifiutate

Pulp Music

Le scelte di Tarantino

Harry Potter

John Williams torna a sorprendere con la magia di 'Il prigioniero di Azkaban'

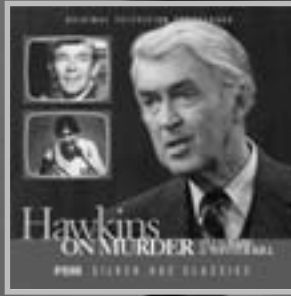


Le "Classic Soundtracks" di FSM su Compact Disc

\$19.95 USD più spese di spedizione



Jerry Goldsmith



Leonard Rosenmann



Basil Poledouris

Bronislau Kaper



Alex North

David Shire



www.filmscoremonthly.com

00-1-310-253-9598 fax 00-1-310-253-9588

FSM, 8503 Washington Blvd., Culver City CA 90232

FILM SCORETM
MONTHLY



In questo numero

Anno Secondo, Numero 6 • Maggio / Giugno 2004



- **Un numero 'pulp' pieno di magia**..... 4
di Anna Maria Asero
- **Novità dal mondo della musica da film: case discografiche ed eventi** 5
di Fabio D'Italia, Pietro Rustichelli & Giuliano Tomassacci
- **Un martini e una bacchetta: ricordo di Henry Mancini a 10 anni dalla scomparsa** 8
di Giuliano Tomassacci
- **Morricone su Morricone: reportage del concerto di Milano del 26 Marzo 2004** 13
di Maurizio Caschetto
- **Al volante di una Ford: intervista alla carriera al Maestro Franco Campanino** 14
di Massimo Privitera & Pietro Rustichelli
- **Il meraviglioso mondo di mago Williams: recensione analitica di Harry Potter e il prigioniero di Azkaban** 16
di Maurizio Caschetto & Pietro Rustichelli
- **Le donne dell'Ottava Arte: Carly Simon, la signora del Cinema** 21
di Chiara Tafner
- **Non solo Pulp music: Tarantino e la sua musica per Kill Bill vol. 1 & 2** 22
di Maurizio Caschetto
- **Orgoglio in musica: intervista al Maestro Stefano Mainetti** 26
di Giuliano Tomassacci
- **FictioNote: recensioni produzioni televisive** 31
- **Rejected!: il caso di Gabriel Yared e la sua partitura rifiutata per Troy** 32
di Maurizio Caschetto
- **Imuse: la storia della musica per videogiochi - prima parte** 34
di Andrea Chirichelli
- **Recensioni CD vecchi e nuovi** 37
- **Gli schemi della paura: Quinta parte del dossier Cinema da Ascoltare** 44
di Gianni Bergamino
- **Filmografia: Filmografia essenziale di Henry Mancini** 47

Le altre recensioni

- **The ultimate Pink Panther** 10
di Massimo Privitera
- **Midnight, Moonlight & Magic - the very best of Henry Mancini** 11
di Massimo Privitera
- **Kill Bill vol. 2** 25
di Maurizio Caschetto
- **Talos the mummy** 30
di Giuliano Tomassacci
- **Orgoglio** 31
di Giuliano Tomassacci
- **Elisa di Rivombrosa** 31
di Maurizio Caschetto
- **Il Papa buono** 31
di Pietro Rustichelli
- **Pepe Carvalho** 31
di Massimo Privitera
- **Van Helsing** 37
di Giuliano Tomassacci
- **Hidalgo** 37
di Gianni Bergamino
- **Fiumi di porpora 2** 37
di Gianni Bergamino
- **Timeline** 37
di Gianni Bergamino
- **Non ti muovere** 38
di Fabrizio Campanelli
- **La rivincita di Natale & Il cuore altrove** 38
di Fabrizio Campanelli
- **3 metri sopra il cielo** 38
di Fabrizio Campanelli
- **Fame chimica** 38
di Andrea Chirichelli
- **Angels in America** 39
di Gianni Bergamino
- **Missione 3D - Game Over** 39
di Maurizio Caschetto
- **School of rock** 39
di Andrea Chirichelli
- **Wonderland** 39
di Andrea Chirichelli
- **Il Paradiso all'improvviso** .. 40
di Massimo Privitera
- **Io? No** 40
di Fabrizio Campanelli
- **Musica per il cinema di Marco Bellocchio** 40
di Fabrizio Campanelli
- **Nuovo Cinema italiano** 40
di Massimo Privitera
- **Da uomo a uomo** 41
di Pietro Rustichelli
- **Il medico della mutua & Il Prof. Dott. Guido Tersilli...** .. 41
di Pietro Rustichelli
- **In viaggio con papà** 41
di Pietro Rustichelli
- **Febbre da cavallo - la Mandrakata** 41
di Massimo Privitera
- **Il prigioniero di Zenda** 42
di Alessio Coatto
- **Diana la cortigiana** 42
di Alessio Coatto
- **I magnifici sette** 42
di Giuliano Tomassacci
- **Khartoum & Mosquito Squadron** 42
di Maurizio Caschetto
- **Bernard Herrmann: The CBS years** 43
di Gianni Bergamino
- **La fuga di Logan** 43
di Alessio Coatto
- **Sfida a White Buffalo** 43
di Gianni Bergamino
- **The Touch** 43
di Gianni Bergamino

Legenda recensioni

Mediocre: ☹ Sufficiente: ☹☹ Buono: ☹☹☹ Ottimo: ☹☹☹☹ Capolavoro: ☹☹☹☹☹

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

Un numero 'pulp' pieno di magia

Un dovuto omaggio alla saga del maghetto più famoso del mondo era d'obbligo. Così *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, che tanti proseliti ha fatto sia tra i grandi che tra i piccini, campeggia nella nostra copertina. E che dire delle incredibili e spregiudicate nuove musiche del sempre più sorprendente (ma non c'erano dubbi!) Mago John Williams? Leggetevi tutto d'un fiato la recensione approfondita di cinque pagine del terzo Harry Potter e rimarrete stupiti! Le sorprese non finiscono qui: perché Tarantino ha fatto delle scelte musicali così particolari per *Kill Bill 1 & 2*?

Scopritelo con noi!

E non mancano tantomeno le pagine dedicate all'*amarcord*... Come non ricordare il papà di una delle musiche da film più conosciute e canticchiate nel mondo, *La Pantera Rosa*, se non con un lungo articolo monografico su Henry Mancini, a dieci anni dalla sua scomparsa.

Non ci è andata giù, come amanti della buona musica da film, il rifiuto della stupenda partitura di Gabriel Yared per *Troy*, sostituito dal pur capace James Horner, quindi scandagliamo il frequente e preoccupante caso delle *rejected scores* americane degli ultimi anni.

Inoltre, un'interessante intervista esclusiva a Stefano Mainetti, che della grande scuola americana di composizione è impegnata la sua musica, anche quella della fiction *Orgoglio*, per meglio

conoscere la sua carriera cinematografica.

In questo straordinario sesto numero inizia anche la prima parte del lungo viaggio nel fantasioso e ameno mondo della musica per i videogiochi, forniti di vere e proprie colonne sonore, e la nascita di una nuova rubrica dedicata alle *Donne dell'Ottava Arte*, con la presenza di una raffinata signora del Cinema: Carly Simon (poi arriveranno Shirley Walker, Anne Dudley, Debbie Wiseman, etc.). La quinta parte del nostro importante dossier, dal titolo che la dice lunga, *Cinema da Ascoltare*, riguarda gli schemi della paura nella musica da film.

E come non soffermarsi sullo sceneggiato più seguito dell'inverno passato, *Elisa di Rivombrosa*, attraverso la recensione della sua pregevole musica nella rubrica *FictioNote*.

Tanto altro ancora: il reportage dell'ultimo emozionante concerto di Morricone a Milano, recensioni dei grandi classici e nuove produzioni, nonché gli stracult italiani, come i Cd di Piero Piccioni per le indimenticabili commedie del mitico Albertone nostrano.

Per gli appassionati lettori, che non hanno perso neanche un numero, alleghiamo un indice analitico (da staccare) che consentirà una più facile consultazione di tutti gli articoli pubblicati nel 2003.

Godete insieme alla nostra redazione delle "Immagini tra le note" e buona lettura!

Anna Asero



Anno Secondo, Numero 6
Maggio / Giugno 2004
Registrazione al tribunale di Milano
n.356 del 03/06/2003

Poste Italiane Spa
Spedizione in A.P. - DL. 353/2003
(Convertito in Legge 27/02/04 n° 46) art. 1
comma 1 DCB - Milano.

Abbonamento annuale per 6 numeri:
25.00 € + 3.00 € di spese postali

OttavaArte Edizioni
di Massimo Privitera
Via Wildt n.5 - 20131 MILANO
Tel. 347.4072349 - Fax 02.26681884
redazione@colonnasonore.net
www.colonnasonore.net

Direttore responsabile:
Anna Maria Asero

Capo redattore:
Massimo Privitera

Redazione:
Maurizio Caschetto
Alessio Coatto
Pietro Rustichelli
Giuseppe Caminiti

Art Director - Impaginazione:
Pietro Rustichelli

Correttore di bozze
Fabio D'Italia

Collaboratori:
Gianni Bergamino, Susanna Buffa
Fabrizio Campanelli, Andrea Chirichelli,
Gabriele e Elio Lucantonio (Francia)
Alessandro Michelucci, Stefano Sorice
Marco Spagnoli, Chiara Tafner
Giuliano Tomassacci

Un sentito ringraziamento a:
Lucas Kendall & Joe Sykoriak di "FSM"
Alessandro Belloni, creatore della
JW Italian Home Page - www.jwilliamsmusic.it

Stampa:
Grafiche Sala - Novi di Modena

Distribuzione:



Red Distribuzione - Modena
059.212792 - info@redonline.it

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

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

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

Immagini in copertina: © Warner Music Group / Atlantic
© Decca / UMG Soundtracks - © Hollywood Records - © EMI
© A Band Apart / Maverick / WMG Soundtracks

Dove trovate Colonne Sonore

la Feltrinelli

La rivista è reperibile o ordinabile
in tutte le librerie della catena nazionale
'la Feltrinelli' e nei seguenti punti vendita:

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)
DEFCON ZERO - Viale Marelli 19 - SESTO SAN GIOVANNI (MI)

PIEMONTE

WIDESCREEN - Via San Secondo, 55 - 10128 TORINO

VENETO

CINECITY MULTISALA - Via Sile, 8 - 31057 SILEA (TV)

FRIULI VENEZIA-GIULIA

CINECITY MULTISALA - Via Nazionale, 74/2 - 33040 PRADAMANO (UD)

EMILIA ROMAGNA

CASA DEL DISCO di FANGAREGGI & C. - L.go Muratori, 204 - 41100 MODENA
LIBRERIA 'LA FENICE' - Via G. Mazzini, 15 - 41012 CARPI (MO)

LAZIO

DISCHI 'L'ALLEGRETTO' di MARY - Via Oslavia, 44 - 00195 ROMA
REVOLVER dischi-cd-dvd - Via S.Gherardi, 90-102 - 00146 ROMA
MUSICARTE - Via Fabio Massimo, 35/37 - 00192 ROMA
SUPERNOVA RECORDS - Cinecittà Due - Via Palmiro Togliatti, 2 - 00175 ROMA

PUGLIA

CARTOLIBRERIA ROSA OLIVIERI - Via Aldo Moro, 113/115 - 70033 CORATO (BA)

SICILIA

'BROADWAY' LIBRERIA DELLO SPETTACOLO - Via Rosolino Pilo, 18 - 90139 PALERMO

Per ordini particolari, acquisti di copie singole o arretrate è sufficiente un bollettino di versamento su Conto Corrente Postale:

CCP N° 43457183 intestato: MASSIMO PRIVITERA - Via Wildt n.5 - 20131 MILANO
CAUSALE: RIVISTA "COLONNE SONORE"

indicando nel dettaglio la tipologia dell'ordine:

Copia singola numero attuale: 5€ - Copia singola arretrato* 10€ - Spese di spedizione 2€

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



CASE DISCOGRAFICHE: NUOVE INCISIONI E RIEDIZIONI DI GRANDI CLASSICI

a cura di Fabio D'Italia

Aleph Records

E' attesa per l'8 giugno l'uscita dell'edizione integrale del capolavoro poliziesco di Lalo Schifrin: *Dirty Harry* (Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo — 1971).

www.schifrin.com

IMI

Sono di prossima pubblicazione *Bliss* (id., 1985 — Peter Best) e *The Naked Country* (Terra selvaggia, 1985 — Bruce Smeaton).

www.iml.com.au

Brigham Young University (BYU)

E' già disponibile *Battle Cry* (Prima dell'uragano, 1955 — Max Steiner; CD doppio con libretto accompagnatorio di 28 pagine). Dello stesso autore sono *The Fountainhead* (La fonte meravigliosa, 1949), *Johnny Belinda* (id., 1948) e *The Three Musketeers* (I tre moschettieri, 1935), attualmente in fase di preparazione.

Chandos

E' di prossima pubblicazione l'antologia *Shostakovich: Film Music Vol. 2*, contenente sequenze da *The Golden Mountains*, *The Gadfly* and *The Volochayev Days*. Esegue la BBC Philharmonic Orchestra sotto la direzione di Vasily Sinaisky.

www.chandos.net

Cinesoundz

Sono di prossima pubblicazione le musiche di Franco Godi per due classici dell'animazione italiana: *La Linea* di Osvaldo Cavandoli e *Il signor Rossi* di Bruno Bozzetto.

www.cinesoundz.com

Decca

Sono attesi: per l'8 giugno *Van Helsing: The London Assignment* (John Van Tongeren); per il 15 giugno *The Terminal* (John Williams) per il 22 giugno *Door in the Floor* (Marcelo Zarvos) e *Two Brothers* (Stephen Warbeck).

Disney

Il 15 giugno saranno pubblicate su CD le musiche di Trevor Jones per *Around the World in 80 Days*, remake del kolossal con David Niven *Il giro del mondo in 80 giorni* (1956) tratto dal celebre romanzo di Jules Verne.

Disques Cinemusique

E' di prossima pubblicazione lo score di Georges Delerue per *A Walk With Love and Death* (Di pari passo con l'amore e la morte, 1969, regia di John Huston).

www.disquescinemusique.com

DRG

E' già disponibile *Miklós Rózsa Conducts His Epic Film Scores*, un'antologia che raccoglie i brani più emblematici degli score che hanno reso l'artista magiaro il compositore di riferimento per le epopee storico-bibliche: *Ben-Hur*, *Il re dei re*, *El Cid* e *Quo Vadis*. Alla direzione dell'orchestra è lo stesso Rózsa, in quanto l'incisione altro non è se non la traduzione digitale di una performance risalente al 1967, peraltro già stampata qualche anno fa su un CD targato Angel Records. Da quest'ultimo è stata ripresa anche la traccia 'fuori tema' che chiude il disco della DRG: una suite da concerto tratta da *Spellbound* (Io ti salverò, 1940) di Hitchcock.

EMI

Sono già disponibili *The Good, The Bad and The Ugly* (Il buono, il brutto e il cattivo, 1966 — Ennio Morricone; edizione rimasterizzata con ben 40 minuti di musica pubblicata per la prima volta) e *The Piano* (Lezioni di piano, 1993 — Michael Nyman; edizione speciale rimasterizzata prodotta sulla scia del decimo anniversario dell'uscita del film).

Film Score Monthly (FSM)

Al già ricchissimo catalogo di CD a tiratura limitata delle serie Golden Age Classics e Silver Age Classics il produttore discografico Lukas Kendall ha ora aggiunto *The Swan* (Il cigno, 1956 —

Bronislau Kaper) e *The Shoes of the Fisherman* (L'uomo venuto dal Cremlino - Nei panni di Pietro, 1968 — Alex North).

www.filmscoremonthly.com

GDM/Hexacord

Sono già disponibili il CD con lo score di Francesco De Masi per il film *India* di Folco Quilici e *Footprints in Jazz*, un album di musica extra-cinematografica del compianto Maestro Mario Nascimbene.

www.hexacord-america.com

Hollywood Records

In agosto uscirà il CD con lo score di Hans Zimmer per *King Arthur*, ennesima rivisitazione cinematografica del mito di Re Artù e i Cavalieri della Tavola Rotonda, questa volta con la regia di Antoine Fuqua.

www.hollywoodrecords.go.com

Image Music / RTI

A fine maggio sarà messo in vendita, al prezzo speciale di € 15,45, un CD con incise le musiche per le fiction televisive *Noi e Per amore* (entrambe andate in onda su Canale 5), composte da Pivio e Aldo De Scalzi.

Intrada

E' già disponibile l'edizione a tiratura limitata (1.500 copie) dello score di Bruce Broughton per *Narrow Margin* (Rischio totale, 1990), godibile thriller "ferroviario" di Peter Hyams con Gene Hackman e Anne Archer. Il CD contiene parecchia musica — comprese alcune pagine d'azione come ad esempio la lotta finale sul tetto del treno in corsa — che il regista, in sede di montaggio, decise di non utilizzare.

www.intrada.com

La-La Land Records

Sono attesi: per l'8 giugno *The Punisher* (Carlo Siliotto) e *Terror Tract* (Brian Tyler), per il 6 luglio *The Big Empty* (Brian Tyler) e per il 3 agosto *Headhunter / Headhunter Redemption* (Richard Jacques).

www.lalalandrecords.com

Marco Polo

A breve uscirà la reincisione di *The Adventures of Mark Twain* (Il pilota del Mississippi, 1944 — Max Steiner), che sarà pubblicata anche su DVD.

www.hnh.com

New Line

E' attesa per l'8 giugno l'uscita di *The Notebook* (Aaron Zigman).

Pacific Time Entertainment

E' di prossima pubblicazione *Billibong* (Dorian Cheah).

www.pactimeco.com

Percepto Records

Sono di prossima pubblicazione *The Reluctant Astronaut* (Vic Mizzy) e l'edizione integrale dello score di David Newman per il film d'animazione *The Brave Little Toaster* (1986). Seguirà, a distanza di alcuni mesi, l'antologia *Vic Mizzy—Suites & Themes, Vol. 2*. Per l'estate, infine, si sta preparando la prima edizione discografica completa dello score per il cult fantascientifico *Killer Klowns from Outer Space* (id., 1988 — John Massari & The Dickies).

www.percepto.com

Prometheus

E' già disponibile *Basic Instinct* (id., 1992 — Jerry Goldsmith; edizione con 30 minuti di musica aggiunti ai 44 già incisi nel CD originale della Varese).

Per metà giugno è prevista invece l'uscita dell'edizione estesa di un vecchio lavoro di Basil Poledouris già pubblicato su CD nel 1989 dalla Varese Sarabande: *Cherry 2000* (Bambola meccanica modello Cherry 2000, 1986). Nello stesso CD troverà spazio anche *No Man's Land* (La fine del gioco, 1987), sempre di Poledouris.

www.soundtrackmag.com

RCA / BMG

E' già disponibile *Ennio Morricone: Movie Masterpieces*, un'antologia che raccoglie, rimasterizzati, i temi che rappresentano le tappe più fortunate della carriera del Maestro romano. Non solo selezioni prevedibili come *Mission*, *Gli intoccabili* e *Per un pugno di dollari* ma anche pezzi da tempo *out of print*, come ad esempio i titoli di testa di *Frantic* (1988). La raccolta è degna di nota anche per il packaging, che contiene foto tratte dai film e note di copertina scritte dal regista Alex Cox.

Reel Movie Down Under (RMDU)

E' ancora in fase di preparazione *Futureworld* (Futureworld: 2000 anni nel futuro, 1976 — Fred Karlin).

Screen Archives Entertainment (SAE)

Sono di prossima pubblicazione *Keys of the Kingdom* (Le chiavi del paradiso, 1944 — Alfred Newman; CD doppio), *Foxes of Harrow* (La superba creola, 1947 — David Buttolph) e *Son of Fury* (Il figlio della Furia, 1942 — Alfred Newman).

www.screenarchives.com

Silva Screen

E' già disponibile il cofanetto *The Alamo - The Essential Dimitri Tiomkin*: ben quattro CD con musiche eseguite dalla City of Prague Philharmonic che compendiano la carriera cinematografica di uno dei giganti della Golden Age cinemusica hollywoodiana.

Nel catalogo dell'etichetta inglese è riapparsa inoltre l'antologia *The Longest Day*, dedicata al cinema bellico. Per festeggiare il 60° anniversario del D-Day, numerose altre selezioni sono state aggiunte alle 20 tracce presenti nell'edizione originale del 1994. Il risultato è la più esaustiva raccolta di temi da film di guerra mai realizzata: 54 titoli distribuiti su 4 CD.

Alla direzione delle varie orchestre impiegate — tra cui spicca l'ormai collaudata City of Prague Philharmonic — si alternano veterani come Kenneth Alwyn, Paul Bateman, Nic Raine (meglio noto come l'arrangiatore degli score di John Barry da *La mia Africa* in poi) e Tony Bremner. Per il 21 giugno, invece, è atteso il CD doppio *The Lord of the Rings Trilogy*, contenente in forma di suite le parti migliori dei tre score tolkieniani di Howard Shore eseguiti dalla City of Prague Philharmonic e dalle 120 voci del Crouch End Festival Chorus sotto la direzione di Nic Raine.

www.silvascreen.co.uk

Sony

Sono già disponibili: *Dances With Wolves* (Balla coi lupi, 1990 — John Barry; edizione estesa), *The Chase* (La caccia, 1966 — John Barry; ristampa arricchita di due bonus tracks) e le ristampe di *A Star Is Born* (E' nata una stella, 1954) e *West Side Story* (id., 1961 — L. Bernstein). E' stata invece cancellata l'uscita dell'antologia *The John Barry Collection*. www.sonyclassical.com

Super Tracks

Sono ancora in fase di preparazione *SpaceCamp* (id., 1983 — John Williams) e *The Bionic Woman* (*La donna bionica* — Joe Harnell; dalla serie TV degli anni Settanta).

www.supercollector.com

Varese Sarabande

Sono usciti *The Chronicles of Riddick* (Graeme Revell), *Man on Fire* (Harry Gregson-Williams), *Starship Troopers 2: Hero of the Federation* (2004 — John Morgan & Stromberg), *The Lion in Winter* (2004 — Richard Hartley; dal remake televisivo del dramma storico girato nel '68 da Anthony Harvey, con Glenn Close e Patrick Stewart nei ruoli che furono di Katharine Hepburn e Peter O'Toole), *The Great Escape* (La grande fuga, 1963 — Elmer Bernstein; stessi contenuti del CD Rykodisc uscito nel 1998) e *Battle of Britain* (I lunghi giorni delle aquile, 1969 — Ron Goodwin e Sir William Walton; anche questo un ripescaggio dal catalogo della defunta Rykodisc); attesi per il 22 giugno *Salem's Lot* (Christopher Gordon); per il 29 giugno *The Clearing* (Craig Armstrong).

www.varesesarabande.com

Notizie dal mondo della musica da film

MONDO SOUNDTRACK

• PROBLEMI IN CASA MEDIAVENTURES

Mesi decisivi per il consacrato comparto Media Ventures. La factory musicale hollywoodiana, con base a Los Angeles, sta cedendo dall'interno proprio a causa delle sue colonne portanti, i fondatori Jay Rifkin e Hans Zimmer. Quello che potrebbe rappresentare il colpo decisivo alla blasonata 'School of Sounds', è arrivato agli inizi di gennaio sotto forma di una citazione del compositore tedesco per il partner americano, accusato dai legali di Zimmer di aver attinto agli introiti della società per sproporzionati finanziamenti personali.

L'accusa del musicista arriva a replica della precedente imputazione dello stesso Rifkin, inoltrata un mese prima sulle basi di motivazioni concernenti appropriazioni indebite perpetrate dal compositore premio Oscar ai danni del numeroso team compositivo, assoldato per musicare il blockbuster disneyano *Pirates of the Caribbean*. Sorvolando sulle naturali conseguenze economiche generate dal contenzioso (Zimmer rivendica un risarcimento di 20 milioni di dollari contro i 10 richiestigli da Rifkin), è senza dubbio più interessante attestare come le cause del tracollo scaturiscano paradossalmente proprio dalla prerogativa fondante dell'impresa: il collaudato professionismo di più compositori offerto alla definizione musicale di un unico film. **GT**

Zimmer



CORSI

• MUSICA E CINEMA

Corso di composizione di colonne sonore.

BELLUNO 17-31 LUGLIO 2004

Docente: **M^o Manuel De Sica.**

Ass.te: **Massimo Ferigutti** - Laboratori a cura di **Nello Boccia.**

A cura del **Centro Studi e Ricerche FORMARTE**

www.formarte.com

De Sica



CONCORSI

• HK. RIMUSICAZIONI FESTIVAL

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

Scadenza iscrizioni: 01/09/2004

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

Info: Tel. 0471.94.07.26 - www.rimusicazioni.it



PREMI

• PREMIO NASCIBENE 2004

Si è conclusa lo scorso 22 Maggio la seconda edizione del **Premio Nascibene**, concorso internazionale di musiche per film.

La riuscita cerimonia di premiazione, svoltasi presso il teatro "De Nardis" di Orsogna (Chieti), ha visto la giuria presenziata da Luciano De Crescenzo e composta da Roberto Pregadio, Riccardo Giagni, Alessandro Haber, Lino Patruno e Vincenzo Caporaletti (assenti per sopraggiunti impegni dell'ultima ora Franco Nero, Mario Verdone, Edoardo Siravo e Ermanno Comuzio) assegnare il primo posto al cremonese **Federico Mantovani** (a cui è andata una borsa di 2500 Euro).

Secondo e terzo classificati sono stati rispettivamente **Daniele Ferretti**, di Asti, e il romano **Antonio Priolo**.

Materia d'esame per tutti gli aderenti alla competizione è stata la stesura di un massimo di tre brani originali (a discrezione dei partecipanti) chiamati a commentare altrettante sequenze estrapolate dal film *Barabba*, peplum di Richard Fleischer battezzato, nel 1961, dal raffinato tocco musicale di Mario Nascibene. Il ricordo del Maestro milanese si è mantenuto tangibile durante l'intera serata anche grazie ai calorosi pensieri rivolti all'artista dai giurati e, in particolare, attraverso la proiezione di un sentito ricordo monografico del Presidente Onorario della manifestazione, **Gianluigi Rondi.** **GT**





LIVE

• ROMA - ACCADEMIA NAZIONALE DI S.CECILIA

Auditorium Parco della Musica - *Musical per le vostre orecchie...*

- 25 Giugno - Bernstein & Orff

Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia - dir. **Nicola Luisotti**
Bernstein, Candide suite - Orff, Carmina Burana

- 7 Luglio - Musical!!!

Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
direttore **Richard Balcombe** - voci soliste dal West End e Broadway
Chicago, All That Jazz, My Fair Lady, Cabaret, West Side Story, The Phantom Of The Opera, Cats, The King & I, Funny Girl, The Sound Of Music, Hello Dolly, Jesus Christ Super Star...

- 12 Luglio - Swingle Singers - Da Broadway a Hollywood

Le più celebri canzoni dal musical e dal cinema americano

- 21 Luglio - Romeo e Giulietta

Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia - dir. **Antonio Pappano**, violino **Joshua Bell**
Bellini, Caikovsky, Bernstein

- 19/20/21 Dicembre 2004

Alexander Nevsky Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
direttore **Yuri Temirkanov**, mezzosoprano **Elena Zarembo**
*"Alexander Nevsky" di S.Ejzenstein - Musiche di S.Prokofiev eseguite dal vivo.*Info: Tel. 06 80242501 - www.santacecilia.itLa Cavea del
Parco della Musica

• CINETECA DI BOLOGNA - CINEMA RITROVATO

6 LUGLIO 2004 - Teatro Comunale di Bologna

- **CITY LIGHTS** (Luci della città, USA/1931) di Charles Chaplin

Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

Dir. **Tim Brock**Proiezione del film con esecuzione della partitura orchestrale restaurata dal maestro
Thimoty Brock (*vedi nostra intervista su CS n.2*) e alcuni nuovi restauri delle comiche
della Keystone.Inoltre una sorprendente mostra fotografica con foto esclusive del set di City Lights,
provenienti dagli Archivi Chaplin.info: www.cinetecadibologna.it

Una scena da City Lights

• LUGLIO 2004 • MODENA / MU.VI.

Music Village - Parco Novi Sad, Modena

- 13 Luglio • Burt Bacharach

Uno dei più grandi Songwriters della storia, autore inoltre di diverse colonne sonore
tra cui la celeberrima *"Butch Cassidy and the Sundance Kid"*

- 18 Luglio • Fellini: Musica nel buio

Nuove incredibili interpretazioni delle immortali melodie di **Nino Rota** eseguite sotto
la proiezione di materiale della Cineteca di Bologna, eseguite dall'ensemble Jazz di
Marco Dalpane.Info: **Radio Bruno** - 059.641430 - www.brunonet.it**Pavarotti International** - 059.460660 - www.lucianopavarotti.comFellini in un
autoritratto
con Nino Rota

• 11/16 LUGLIO 2004 - ISCHIA GLOBAL FEST

**Premi Oscar e pop-star a Ischia Global Fest per il 1° Simposio Internazionale
di musica da film**Pirateria, formazione dei giovani compositori e conservazione del patrimonio
artistico musicale saranno i temi al centro del 1° Simposio internazionale di musica da
film, evento speciale dell'Ischia Global Fest (11-16 luglio) al Regina Isabella.Con il Premio Oscar **Elliot Goldenthal** (*Frida, Batman e Robin, intervista con il
Vampiro, Alien 3, Michael Collins*) **John Debney**, autore della colonna sonora de *La
passione di Cristo*, e la nuova stella della musica brasiliana Seu George. Attesi sull'Isola
verde anche **Manuel de Sica, Andrea Guerra, Stefano Mainetti, Paolo
Bonvino**, i fratelli **Bennato, Bungaro** e tanti altri compositori del cinema europeo.
Nel corso dell'evento l'Accademia Internazionale Arte Ischia assegnerà anche gli
ambiti **'Ischia Film & Music Award'** e **'William Walton Award'**, riconoscimento
che nel 2003 è andato a Andrea Bocelli.Info: www.ischiaglobal.com

Dennis Hopper a Ischia

• VERONA - 11 SETTEMBRE 2004

Ennio Morricone in Concerto all'Arena di VeronaInfo: www.enniomorricone.com



Un martini e una bacchetta

*Ricordo di
Henry Mancini
a 10 anni
dalla scomparsa.*

di Giuliano Tomassacci

L'iconografia cine-musicale non è certamente tra le più note all'omogeneo pubblico multimediativo. Eppure, sfogliando anche solo distrattamente una ipotetica antologia fotografica ricapitolante le immagini maggiormente significative dell'"arte negletta" – istantanee spesso furtivamente catturate dagli addetti ai lavori durante una sessione di registrazione o ritratti d'autore cortesemente concessi ad un attento fotografo da artisti immersi nel pieno delle loro attività musicali – anche il fruitore cinematografico più distratto e superficiale nei confronti della materia filmica e delle sue più specifiche strutture recondite, così come l'occasionale ascoltatore musicale più lontano dai territori delle bande sonore per gusti o scelte personali, non potrebbero evitare di soffermarsi per qualche attimo su un'immagine in particolare. Magari concedendogli qualche istante in più; magari lasciandosi rapire, incuriositi e divertiti, dal magnetico richiamo sgorgante dalla superficie fotografica.

Si tratta di un esterno giorno assolato, riscaldato nei colori da un sole deducibilmente prossimo al tramonto. Sul margine sinistro della fotografia fa capolino del fogliame, quel tanto che occorre ad identificare la natura prevalentemente tropicale – senza troppe difficoltà una condizione idealmente classificabile come un tardo meriggio californiano. A stagliarsi sullo sfondo è un

edificio di mattoni bianchi, una costruzione così uniforme e sommaria da dichiararsi palesemente funzionale alla delimitazione di un magazzino industriale o di un studio cinematografico. Incuriosisce l'unica entrata nello stabile: una porta dall'elegante linea, assolutamente estranea al classico portello di massiccio metallo solitamente posto a chiusura di simili ambienti. Di fronte alla porta – semiaperta – un uomo non troppo alto e anzi quasi chino, magro e dinoccolato domina il centro del *frame* catalizzando l'attenzione sui propri occhi, piccoli e stretti ma pungenti e abbindolanti. Con fare sicuro e impertinente aplomb, il distinto individuo invita con un gesto della mano a varcare la soglia, rivolgendo lo sguardo oltre l'obiettivo, in asse con il succitato, occasionale osservatore. La scritta "Music Scoring" troneggia dall'alto della porta, dominando la composizione insieme all'irridente protagonista.

Forse prodotta durante il biennio 1958-60, la fotografia non ascrive certo la sua rilevante importanza alla data di scatto o al luogo d'esecuzione (circoscrivibile con buona approssimazione al *back-lot* di un grande Studio hollywoodiano, verosimilmente quello della Universal) ma al primario significato storico-simbolico che in età presente, anche ad una prima e fortuita lettura, ne emerge attraverso il filtro di tutta la cultura musical-cinematografica sviluppatasi nel breve – ma decisivo, sconvol-

gente, sovvertente – frammento temporale intercorso da quell'assolato pomeriggio fino ad oggi. Perché quel tale ritratto sulla datata superficie fotografica presa in esame si chiamava Henry Mancini, l'uomo responsabile di una rigogliosa rivoluzione idiomatica e concettuale della musica da film, tuttora responsabile della maturazione sottesa ai più differenti interventi musicali trasfiguranti i fotogrammi emersi da ogni emulsione cinematografica a venire. Perché quell'invito vagamente provocatorio a varcare la soglia della sua diletta professione, trasfigura la smalzata audacia di uno sperimentatore entusiasta, la consapevolezza intellettuale di un sofisticato genio musicale, il divertito e ironico distacco dalla propria arte di chi ne è permeato dall'essenza fino al midollo. Perché quella porta, così estranea, per stile e connotazione, al contesto generale in cui è centrata, non potrebbe ricordarsi meglio alla personalità del musicista italoamericano, che con il suo tocco sembra infondergli tutto il suo personalissimo carisma di artista-gentleman – lo stesso carisma instillato, nota per nota, alla totalità della sua opera. E poi la cornice esotica preponderantemente nordamericana: perché più di ogni altro collega precudogli, Mancini ha ristrutturato la musica da film sulle basi dei generi tipicamente caratterizzanti il Nuovo Continente (dal jazz alla big band, dal *lounge* al pop).



Trascendendo dagli impliciti significati figurativi desumibili dall'efficace ritratto fotografico del compositore (scelto con acume per effigiare la back-cover del CD contenente lo score di *Peter Gunn*) e rivalutando con scrupolo l'operato manciniano a dieci anni dalla morte dell'Artista, non deve sfuggire come l'intuito di questo brillante melodista abbia facilitato un punto di svolta nell'arte della musica applicata così concreto da eguagliare la spinta innovatrice promossa, quasi un decennio prima, dal riformismo sinfonico di Bernard Herrmann. Se infatti al compositore newyorkese spetta il riconoscimento dell'aver assecondato la decisiva esposizione dello scoring classico alle perturbazioni del modernismo orchestrale, a Mancini necessita inevitabilmente il credito di una decantazione della materia nelle acque della contemporaneità sonora. E non solo al prestante sdoganamento di linguaggi musicali fin prima considerati poco consoni al commento cinematografico deve essere confinato siffatto traguardo (linguaggi dalla cui saturazione, tra l'altro, lo stesso musicista avrebbe poi preso le distanze: "Per anni [dopo le ripercussioni di lavori come *Peter Gunn*] il jazz è stato usato per film a cui non era affatto consono") ma soprattutto all'originale ripensamento nell'organizzazione degli interventi – non di rado giocati in leggeri asincroni di contrappunto – e un indefinibile senso pratico e sovversivo nella definizione degli arrangiamenti.

Le circa 80 produzioni cinematografiche a cui Mancini ha direttamente preso parte (per non parlare delle collaborazioni solo fiancheggiare e degli interventi solo canzonistici), insieme alle sterminate presentazioni concertistiche offerte al pubblico più vasto e disparato, contribuiscono a documentare l'eccellenza del suo contributo al mezzo cinematografico. Un testamento artistico talmente scintillante, certificante una fertilità d'ispirazione pressoché illimitata, da rendere perpetuamente giustizia all'appellativo di Mr. Music – coniato a perfezione per un leggendario talento sgorgante melodia che vide la luce nella Cleveland del 1924 in una data sfumata dalla leggenda (oscillante, di fonte in fonte, tra il 16, il 24 e il 26 aprile).

"Già da quando ero bambino, volevo scrivere musica per il cinema, proprio come alcuni bambini sognano di diventare un altro Mickey Mantle. Ho sempre percepito una magia sullo schermo cinematografico, mentre guardavo il fascio di luce che si riversava fuori dal proiettore e creava immagini per i presenti." – Henry Mancini

Uno di questi primissimi influssi magici a raggiungere l'ancora tenera ed embrionale anima artistica di Henry Mancini, scaturisce dalle epiche immagini di *The Crusades* (I crociati, 1935, di C. B. De Mille). Rapito dalle rocambolesche avventure di Riccardo Cuor di Leone, il giovanissimo "Hank"

(come in seguito sarà conosciuto dai collaboratori più affezionati) non trascura le musiche di Rudolph Kopp, di cui subisce l'indomito fascino mentre siede accanto al padre nel buio di una sala di Aliquippa, cittadina della Pennsylvania a poche miglia da Pittsburgh. Dentro e fuori quella sala cinematografica ci sono tutte le componenti che concorreranno a lastricare il cammino del giovane artista verso la gloria musicale. All'interno, per l'appunto, Mancini è condotto alla rituale iniziazione cinematografica da una figura paterna che rivestirà primaria importanza nella sua specifica maturazione artistica. Fortunatamente infatti, l'immigrato italiano Quinto Mancini, è solito scaricare le fatiche accumulate nell'industria dell'acciaio per la quale lavora, rifugiandosi nell'assidua pratica del flauto e dell'ottavino, predisponendo così, al momento necessario, della giusta competenza per il tempestivo accertamento e consecutivo incoraggiamento della sensibilità musicale repentinamente manifesta nel figlioletto. Enrico Nicola (questo il nome di battesimo del futuro compositore) si accosta quindi agli strumenti prediletti del padre, conseguendo buona tecnica d'esecuzione già all'età di otto anni (i due legni, e in generale l'intero comparto dei fiati, ricopriranno ruolo fondamentale nel singolare principio d'arrangiamento sviluppato nella maturità dal musicista). Abbandonato ormai l'iniziale interesse per lo sport – disciplina resa quanto mai inabbordabile dalle cagionevoli condizioni salutari soggioganti il ragazzo fino all'adolescenza – Mancini promuove la musica alle primarie attenzioni, sensibilmente spronato dall'ambiente circostante. All'esterno del nucleo familiare, il musicista può contare infatti su locali fermenti musicali non indifferenti, dividendosi tra le partecipazioni alla Sons of Italy Band (dove suona insieme al padre e alle cui sonorità attingerà a piene mani nel 1966 per lo score di *What Did You Do in the War, Daddy?*) e l'incarico di primo flautista presso la Pennsylvania All-State Band, a cui accede all'età di 13 anni. Inoltre, ancor prima di frequentare i corsi regolari di studio liceale, è già membro della Aliquippa High School Band. È il momento di pensare alla carriera musicale in termini di una possibile e duratura professione e, in questo senso, il padre e la madre Anna Pece accettano i necessari sacrifici economici derivanti dall'affidamento del talentuoso figlio alle regolari lezioni del pianista Homer Ochsenhardt. Ma sarà solo in Max Adkins, responsabile d'orchestra dello Stanley Theater di Pittsburgh, che Mancini troverà le risposte più gratificanti all'arte dell'arrangiamento, tecnica che il compositore aveva già affrontato da autodidatta attraverso la memorizzazione e la trascrizione degli LP recuperati in casa indirizzando decisamente il proprio gusto personale verso il jazz e le

I Bellissimi di Henry Mancini

Le 10 migliori colonne sonore di 'Mister Music' secondo la nostra redazione, in ordine cronologico.

- 1) **Touch of evil** (*L'infernale Quinlan* – 1958)
brani migliori: "Main title" / "Tana's theme"; il "touch of Mancini" alla sua prima, genuina, rinfrescante apparizione: fuori il tradizionalismo orchestrale, dentro l'adempimento alle contemporaneità musicali.
- 2) **Breakfast at Tiffany's**
(*Colazione da Tiffany* – 1961)
brani migliori: "Moon river" / "Breakfast at Tiffany's"; la quinta essenza del sofisticato romanticismo manciniano: i cori, l'armonica e la chitarra soffiano morbida-mente oltre il cuore, dritti verso l'essenza della commozone.
- 3) **The Pink Panther** (*La Pantera Rosa* – 1963)
brani migliori: "The Pink Panther theme" / "It had better be tonight"; l'insinuante sax di Plas Johnson muove le goffe investigazioni di Clouseau. E la musica da film entra definitivamente nella pop-culture.
- 4) **Charade** (*Sciarada* – 1963)
brani migliori: "Charade (Main title)" / "Bistro"; la rigogliosa matrice jazzistica richiama con spontaneità all'ambientazione parigina. Poi Mancini introduce un unico strumento (un'allarmante chitarra elettrica) e subito lo scenario si fa tutt'altro che rassicurante. L'arte della strumentazione al servizio del genio narrativo.
- 5) **A shot in the dark** (*Uno sparo nel buio* – 1964)
brani migliori: "A shot in the dark" / "The shadows of Paris"
- 6) **The great race** (*La grande corsa* – 1965)
brani migliori: "The sweetheart tree" / "Pie-in-the-face polka"
- 7) **The party** (*Hollywood party* – 1968)
brani migliori: "The party" / "Nothing to lose"; ancora una volta l'alchemico trio Mancini-Edwards-Sellers: ancora una volta un'incontenibile entusiasmo musicale.
- 8) **The Pink Panther strikes again**
(*La Pantera Rosa sfida l'ispettore Clouseau* – 1976)
brani migliori: "The inspector Clouseau theme" / "Come to me"
- 9) **Victor/Victoria** (*Id.* – 1982)
brani migliori: "Crazy world" / "You and me"; Mancini plasma l'ironico score alterando rielaborazioni del blues anni '20 ad un pugno di memorabili canzoni. Sensibilmente ispirato dal soggetto, il compositore, poco prima dalla morte, né ricaverà altri 25 pezzi per la versione teatrale.
- 10) **Lifeforce** (*Space vampires* – 1985)
brani migliori: "Lifeforce theme" / "Web of destiny – part 3"; il ragguardevole testamento sinfonico del compositore è racchiuso in una fiera e composta marcia scortante i vampiri dello spazio profondo sull'inferno territoriale londinese.

Uno scatenato Peter Sellers in *Hollywood Party*

big band. “Max Adkins ha rappresentato la più importante influenza della mia vita”, avrebbe in seguito ricordato l'affermato compositore. Ad Adkins – precettore dotato di un certo fiuto per le menti affini alla musica cinematografica (dei suoi insegnamenti avrebbero beneficiato anche Billy Strayhorn e Jerry Fielding) – va inoltre riconosciuto il valido incitamento operato affinché l'allievo affidasse alcuni suoi arrangiamenti all'autorevole giudizio di Benny Goodman, soprattutto perché l'approvazione di quest'ultimo avrebbe corrisposto con l'esortazione a frequentare la Julliard School of Music di New York. Tappa che quindi Mancini non tarda ad aggiudicarsi nel 1942, a conclusione degli studi presso il Carnegie Institute of Technology (a sostenere gli studi ci sono piccoli e salutarissimi lavori d'arrangiamento o di “ghosting” per artisti come Vincent Lopez). Purtroppo però, come per molti colleghi a lui contemporanei, Mancini vede interrompere bruscamente la propria formazione accademica da rumori improvvisi che poco condividono con l'estetica armonica studiata al pianoforte con Gordon Stanley nelle aule

della conservatorio newyorkese: a deflagrare sono le granate del secondo conflitto mondiale. Da poco diciottenne, Mancini non può sottrarsi all'arruolamento nelle file dell'aeronautica (e più tardi in quelle di fanteria). “Più un amante che un combattente”, come qualcuno ha giustamente notato, il compositore si attiva immediatamente per proseguire il suo itinerario musicale anche sotto le armi: un contatto con la Army Air Corps Band di Glenn Miller – una leggenda sin dall'infanzia per Mancini – gli procura un posto nella 28th Air Force Band. Sebbene destinato a rimanere solo indiretto, il rapporto con Glenn Miller si dimostrerà decisivo anche dopo il congedo – avvenuto il 30 marzo del 1946 – visto il pressoché immediato ingresso del musicista nella band del celebre trombonista, ora capitanata dal primo sax Tex Beneke (Miller non era sopravvissuto alla guerra). E' lavorando nella formazione jazzistica come pianista e arrangiatore che Mancini individua nella cantante Ginny O'Connor – divisa tra l'ensemble di Beneke e il gruppo vocale dei Mellolarks – un complemento fondamentale della sua vita a seguire, promettendole,

il 13 settembre del 1947, quella fedeltà incondizionata che avrebbe mantenuto fino alla morte. Los Angeles diventa lo sfondo preminente di questa promessa, essendo stata Ginny chiamata nella ‘città degli angeli’ per abbordare una carriera come turnista. La prima grande possibilità per la cantante è quella di partecipare ad un cortometraggio prodotto dalla Universal Pictures e interpretato da Jimmy Dorsey. Il nome di Mancini viene proposto, e accettato, per provvedere agli arrangiamenti. Per il compositore, che aveva negli ultimi cinque anni alternato lavori di strumentazione per programmi radiofonici (come *The F.B.I. in Peace and War*), gruppi (come gli Skylarks) e interpreti di night-club ai prestigiosi studi con Mario Castelnuovo-Tedesco, Ernst Krenek e Alfred Sendry, nell'intenzione sempre più preponderante di scrivere per il cinema, l'occasione offertagli dalla compagna non potrebbe essere migliore.

Quando Henry Mancini accetta nel 1952, a seguito della buona impressione effettuata sul direttore del reparto musicale Joseph Gershenson, il contratto della Universal per collaborare alle musiche di *Lost in Alaska* (Gianni e Pinotto al Polo Nord, di J. Yarbrough), la sua carriera compie il primo passo nella leggenda. Ben noto è infatti come dietro alle partiture accreditate a nomi come Hans J. Salter, Herman Stein, David Tamkin, Frank Skinner e allo stesso Gershenson, si nascondesse un lavoro d'equipe fervido e instancabile, in cui la figura di Mancini spiccava come quella di un asso colto dal mazzo. Prima di ottenere il proprio nome nei cartelli d'apertura, l'aspirante film-composer ha dunque preso attiva parte alla musicazione di circa cento film, provvedendo con impegno sempre costante alla composizione di riempimento, all'arrangiamento e all'adattamento musicale. Allo stock di produzioni minori sfornate dalla Universal nella seconda metà degli anni '50, confezionate all'insegna del risparmio di tempo e denaro, non manca



Henry Mancini The Ultimate Pink Panther (2004)

BMG Heritage /
RCA 82876 59882 2

24 brani – Durata: 71'14”

I temi delle pellicole della Pantera Rosa sono entrati di diritto nella storia della musica da film, e questa raccolta del 2004, la più rappresentativa tra quelle uscite finora, segna i 40 anni dalla prima emissione delle sue colonne sonore su LP. I suoi 24 brani tracciano musicalmente le trame di sei degli otto film dedicati al felino rosa, i più famosi e di successo, compreso quello con Roberto Benigni nel ruolo del figlio dello scomparso Ispettore Clouseau, interpretato magistralmente dal grande Peter Sellers. Sono sette i brani dal soundtrack de *La Pantera Rosa*, tra cui vanno segnalati, oltre al celeberrimo tema dei titoli di testa, il suadente caldo jazz di “Royal Blue”, “Champagne and Quail” e “Piano and Strings”, più la nota canzone “It Had Better Be Tonight”, scritta dal nostro Migliacci, Mancini e Mercer, e conosciuta anche con il titolo italiano “Meglio stasera”. Due i brani da *Uno sparo nel buio* (il ritmato lounge di “A Shot in the Dark” e la melodia parigina con coro di “The Shadow of Paris”), sei quelli per *La Pantera Rosa colpisce ancora* (spiccano il pop melodico per coro di “The Greatest Gift”, il morbido assolo di piano di Mancini in “Dreamy” e il frizzante jazz di “The Wet Look”), cinque i pezzi da *La Pantera Rosa sfida l'ispettore Clouseau* (divertente il poliedrico medley del “Main Title” e seducente la performance vocale di Tom Jones nella splendida “Come to Me”, imperdibile anche per il finale con l'intervento dello stesso Sellers che canta con quella sua impagabile cadenza francese), tre le tracks da *La vendetta della Pantera Rosa* (“After the Shower” con l'avvolgente esecuzione pianistica del compositore) e il celebre “The Pink Panther Theme” da *Il figlio della Pantera Rosa* eseguito a cappella da Bobby McFerrin: da capogiro! In realtà, sarebbero da citare tutti i brani presenti nel CD, ma vi lasciamo il piacere di scoprire all'ascolto delle gemme musicali inestimabili! Massimo Privitera



certo la varietà di stile. Mancini ha modo di allenare le mani su stralci di spartiti per commedie grossolane, come quelle disegnate intorno alla storica coppia Abbott e Costello, plot fantascientifici inevitabilmente segnati dalla scarsità di budget a disposizione (*It Came From Outer Space-Destinazione Terra*, *Creature from the Black Lagoon-II mostro della Laguna Nera*, *Tarantula*) e western convenzionali (*The Raiders-La grande sparatoria*, *Ride Clear of Diablo-La mano vendicatrice*), venendo a contatto con il nettare dei mestieranti hollywoodiani più rappresentativi (Budd Boetticher, Jack Arnold, Lloyd Bacon, Nathan Juran, Jesse Hibbs).

Un (nuovamente) provvidenziale intervento di Glenn Miller – a cui lo Studio vuole dedicare un film biografico-musicale – favorisce Mancini nella posizione di compositore unico per il lungometraggio, l'unico ad aver in qualche modo assaggiato direttamente il sound dello scomparso jazzista. Come *The Glenn Miller Story* (Glenn Miller, 1954, di A. Mann) anche il successivo *Rock, Pretty Baby* (Gli indiatolati, 1956, di R. Bartlett) riesce a riempire le sale (l'album tratto dal film tocca i vertici delle classifiche nel 1957), ma per il compositore si tratta soltanto di prove isolate. La grande opportunità si presenta nel 1958, attraverso lo stesso cineasta che diciassette anni prima aveva riposto la propria fiducia in un Bernard Herrmann esordiente: Orson Welles. Il grande regista americano affida al trentaquattrenne compositore il suo *Touch of Evil* (L'infemale Quinlan), ancora salvaguardato dai pesanti tagli che lo studio opererà poco prima dell'uscita. Mancini capisce di avere tra le mani il suo primo vero film e, in tal senso, adotta per la prima volta il suo esclusivo approccio compositivo – un criterio di sonorizzazione talmente alternativo da spaventare i produttori già nelle predisposizioni di registrazione, per la quale il compositore richiede un addendum alla studio orchestra composto da esperti jazzisti del calibro di Shelley Manne, Conrad

Gozzo e Jack Costanzo. La partitura finale – un'angosciante divagazione tra sonorità blues, influenze afro-cubane e suggestioni messicane contratte su una dimensione ritmica irrequieta – rappresenta la reazione opposta e contraria al tradizionalismo retrogrado ingurgitato negli anni di gavetta. Ricorderà a tal proposito il compositore: "Ho adoperato tutti i possibili cliché per poi eliminarli dal mio sistema".

La legittimazione all'autonomia professionale guadagnata con *Touch of Evil* si accompagna all'estinzione del rapporto con la Universal. Quello che era nato come un contratto di due settimane, si concludeva con un apprendistato durato sei anni. Oramai free-lance, Mancini troverà le motivazioni esortanti la sua stagione più gloriosa proprio dietro l'angolo, o, più precisamente, all'uscita del barbiere.

Spesso gli incontri responsabili delle collaborazioni artistiche più esaltanti si manifestano attraverso le circostanze più fortunate. Henry Mancini, ad esempio, si imbatte in Blake Edwards mentre esce dal barbiere interno alla Universal. L'eccezionalità dell'evento non risiede tanto nel fatto che i protagonisti di uno dei sodalizi cinematografici più affiatati dello scorso secolo – risultante in 26 lungometraggi – si siano conosciuti con una tale casualità (il regista aveva infatti già frequentato il compositore durante il periodo trascorso come montatore alla Universal), quanto al fatto che proprio in quei giorni Edwards stesse cercando un compositore per la sua nuova serie televisiva. *Peter Gunn* avrebbe rappresentato il lasciapassare verso la carriera hollywoodiana per il regista e la definitiva esemplificazione della potenzialità stilistica del compositore. Insieme al glorificato tema per *The Pink Panther* (La pantera rosa, 1964) – undicesima fatica cinematografica di Edwards – le musiche per il serial poliziesco esplicano con completezza tutte le componenti dell'ormai rinomato 'Mancini's Touch'. In primo luogo il ricorso a una matrice jazzistica applicata al contesto drammatico in maniera



Il frontespizio di una edizione per piano di Moon River

assolutamente inusuale, esasperata nella sua graffiante funzionalità dalla scelta di organici ristretti se non addirittura essenziali (solo 11 esecutori per *Gunn*, totalmente assenti gli archi). Poi la secca scrittura affidata alla predominante sezione ritmica, sempre incalzante e assillante. Infine, ma non meno importante, la sorniona linea melodica cucita addosso agli amati fiati, alle volte isolati in assoli intradati ad alternanti progressioni ascendenti-discendenti, altre volte chiamati a confrontarsi in briosi esercizi contrappuntistici. E' importante notare poi come l'andamento melodico perseguito dagli strumenti in maggior evidenza si carichi il più delle volte di una marcata accentazione caricaturale; il componimento manciniano arriva così a mimare le dinamiche maggiormente ironiche del girato, che si tratti delle animazioni nei titoli della saga dell'ispettore Clouseau o della passeggiata del piccolo pachiderma in *Hatari!* (id., 1962, di H. Hawks). Il tutto shakerato dal musicista con un senso dello swing quanto mai opportuno.

Ma il ridimensionamento sonoro



Henry Mancini Midnight, Moonlight & Magic The Very Best of Henry Mancini

(2004)

BMG Heritage /
RCA 82876 59226 2

23 brani – Durata: 60'15"

Mezzanotte, il chiaro di luna e la magia della grande musica di Henry Mancini in una raccolta di 23 indimenticabili temi da film e telefilm, egregiamente rimasterizzati dai nastri originali!

Il 2004 è l'anno del padre della melodia romantica cinematografica: si festeggiano infatti i quarant'anni della Pantera Rosa e l'ottantesimo anniversario della nascita dell'artista americano, che dieci anni fa ha lasciato un enorme vuoto nell'Ottava Arte dei compositori con la "C" maiuscola. Chi non conosce nemmeno uno dei tanti leitmotiv nati dal pregevole tocco manciniano, potrà riscattarsi acquistando questa straordinaria compilation. Dove troverà, per cominciare, un quartetto di autentici evergreen: gli intramontabili temi d'amore "Moon River" (da *Colazione da Tiffany*) e "Days of Wine and Roses" (*Il giorno del vino e delle rose*), ambedue insigniti dell'Oscar per la migliore canzone, "The Pink Panther Theme" (*La pantera rosa*), il tema senza il quale il furbo felino rosa dei cartoni animati non potrebbe esistere, e il motivo frenetico e incalzante della serie TV *Peter Gunn*, tanto amato dai Blues Brothers (nel delicato brano jazz "Dreamsville", tratto sempre dallo stesso telefilm, come solista al pianoforte troviamo un giovanotto di grande talento: il futuro premio Oscar John Williams). Oltre ai noti temi citati il CD contiene dei gioielli compositivi di rara bellezza quali "Nothing to Lose" (da *Hollywood Party*), "Two for the Road" (*Due per la strada*), "Whistling Away the Dark" (da *Operazione Crepes Suzette*), "Pie-in-the-face Polka" (da *La grande corsa*), "Mystery Movie Theme" (titoli finali dei film TV della celebre serie *Colombo*), "Dear Heart" (*Tre donne per uno scapolo*): brani dove la dolcezza melodica degli archi e dei cori diretti da Mancini, si lega a folli ballate dissacranti condite da una spruzzata di jazz virtuosistico. Un Mancini d'annata, da ascoltare comodamente sdraiati sul divano con la propria dolce metà, sorseggiando una coppa di champagne!

MP



Alan Arkin, Audrey Hepburn e Henry Mancini

apportato alla concezione cine-musicale vigente, oltrepassa le direttive compositive per arrivare agli aspetti puramente tecnici: nel 1958 Mancini suscita non poco disagio ai fonici soprintendenti le sessioni di *Gunn*, richiedendo un microfono per ogni strumento dell'esigua orchestra (pratica ancora non affermata nelle produzioni hollywoodiane), nell'intenzione di ottenere un dettaglio di registrazione quanto più elevato. La ponderatezza di questa scrupolosa attenzione tecnica trae motivo d'esistere dall'estrema attenzione riversata dal musicista nella determinazione di arrangiamenti quanto più esaltanti lo spirito delle immagini, magari ricorrendo all'introduzione sul tessuto orchestrale di strumenti imprevisi: è il caso della chitarra elettrica in *Charade* (Sciarada, 1963, di S. Donen), della batteria di fiati cinesi in *The Hawaiians* (Il re delle isole, 1970, di T. Gries) e dall'armonica a bocca nell'incipit di *Breakfast at Tiffany* (Colazione da Tiffany, 1961).

Il film di Edwards interpretato da Audrey Hepburn dischiude inoltre al grande pubblico il naturale talento del compositore nei confronti della canzone. Con testo di Johnny Mercer (che Mancini eleggerà paroliere prediletto, insieme a Leslie Bricusse), intonato dalla Hepburn nel lungometraggio, il delicato tema portante steso dal musicista diventa la hit "Moon River". Evidenziatosi eccelso melodista, Mancini non si sottrae alle crescenti richieste di registi desiderosi di canzoni perfette per i propri film, riservando comunque all'amico Edwards alcuni dei trattamenti migliori ("Days of Wine and Roses" per il film omonimo e "Life in a Looking Glass" per *Così è la vita tra le molte*), adoperandosi, nel 1982, nella creazione di un trionfale repertorio originale per il suo musical *Victor/Victoria*.

Nonostante l'artista non si sia mai considerato un vero autore di canzoni – molte delle quali anzi da lui giustificate come diretto sviluppo degli score d'appartenenza – è evidente che nell'arco della sua carriera le liriche abbiano sovente spodestato l'egemonia

della ricercatezza narrativa in favore di una limitante stereotipizzazione, adombrando anche le parentesi più anomale, ma altrettanto interessanti (non a caso corrispondenti ai maggiori flop di botteghino). Lavori come *The Molly Maguires* (I cospiratori, 1970, di M. Ritt) partitura intrisa di una tristezza disarmante, esasperata dall'utilizzo di una fisarmonica nel tema principale, o *Two for the Road* (Due per la strada, 1967, di S. Donen), considerata dal compositore una delle sfide compositive più difficili. Da non sottovalutare sono inoltre le incursioni in territori apparentemente meno affini alla verva manciniana ma comunque stimolanti per invenzioni sonore sempre permeanti. In *Wait Until Dark* (Gli occhi della notte, 1967, di T. Young), ad esempio, una lunga scena di panico della protagonista non vedente è sottolineata dal continuo rimbombare di una triade minore da un pianoforte regolare ad un altro accordato sul quarto di tono inferiore. Lo stesso scarto d'accordatura è interposto da Mancini anche tra il clavicembalo e il pianoforte di *The Night Visitor* (L'assassino arriva sempre alle 10, 1970, di L. Benedek) all'interno di un organico ulteriormente costituito soltanto da dodici fiati. La capacità del compositore di scandagliare abissi emotivi diametralmente opposti alle leggerezze sentimentistiche per le quali aveva riscosso il maggior consenso, avrebbe ricevuto la migliore attestazione nel 1968, tramite il rifiuto di Hitchcock di utilizzare la sua colonna sonora per *Frenzy*, giudicata troppo minacciosa.

Con il finire degli anni '80, Mancini interrogherà nuovamente la propria anima musicale, spronandola al confronto con l'unico frangente artistico ancora necessitante della sua personale impronta: il grande sinfonismo orchestrale. Gli esiti ottenuti per due opere d'animazione, *The Adventures of the Great Mouse Detective* (Basil l'investigatopo, 1986, di R. Clements) e *Tom and Jerry: The Movie* (1992, di P. Roman), non lasciano dubbi riguardo alla compiutezza del cimento. Ma è soprattutto con lo score di

Lifeforce (Space Vampires, 1985, di T. Hooper) che la padronanza orchestrale del Maestro raggiunge livelli talmente alti da offrire personalità ad un film altrimenti inclassificabile (la partitura originale di Mancini fu sostituita in alcuni punti da elaborazioni elettroniche di Michael Kamen per l'uscita cinematografica, salvo poi essere recuperata integralmente per l'edizione in Laserdisc).

Quando il 14 giugno del 1994 Henry Mancini muore per le complicazioni di un cancro pancreatico, un profondo vuoto investe non soltanto l'industria cinematografica con il suo pubblico, ma soprattutto il generale palcoscenico musicale mondiale. Mancini era sempre stato infatti una grandissima presenza discografica. Coltivando una carriera praticamente parallela – e forse addirittura più longeva – a quella del grande schermo, nel 1959 aveva firmato un contratto con la RCA regolante l'uscita di tre album all'anno. Avvantaggiato dalla possibilità di poter spesso usufruire personalmente dei diritti delle proprie composizioni cinematografiche, Mancini instaurò così un rapporto continuativo e rigoglioso con il mercato discografico e il suo pubblico, riuscendo a riproporre, in versioni nuovamente registrate, praticamente tutti i suoi lavori. Al di fuori delle pubblicazioni concernenti la musica da film (estese anche all'efficace rilettura di classici da lui non concepiti, come il "Tema da Romeo e Giulietta" di Nino Rota, il motivo portante da *Love Story* di Francis Lai e un estratto dallo score di Morricone per *Gli intoccabili*), il repertorio manciniano vanta collaborazioni con Luciano Pavarotti e James Galway.

Amatissimo dal proprio pubblico e padre di tre figli il compositore aveva partecipato a più di cinquanta concerti in veste di direttore e pianista e la sua immagine era divenuta nel tempo un'icona dell'epoca. Grande frequentatore del jet-set americano (restano famosi i party musicali da lui indetti), Mancini è rimasto, e rimarrà negli anni, la personificazione del vintage americano, magari ritratto nell'immaginario con un bicchiere di martini seduto vicino al pianoforte.

Definire la sua carriera artistica un successo sarebbe semplicemente riduttivo (20 Grammy Award vinti su 70 nomination, due Emmy e quattro Oscar complessivi) così come sottostimare le molteplici influenze esercitate del suo linguaggio sulle generazioni succedutegli significherebbe perseguire nell'approssimazione valutativa a cui spesso volte l'operato del musicista è stato abbandonato.

Fortunatamente il fitto programma di avvenimenti previsti per la celebrazione del decennale dalla morte, contribuisce definitivamente al corretto dimensionamento del voluminoso contributo culturale offerto al mondo contemporaneo da quello che Audrey Hepburn aveva definito "l'uomo più cool" che avesse mai conosciuto.



Morricone Su Morricone

Il Maestro romano porta a Milano il suo straordinario concerto di musica per film.

di Maurizio Caschetto



Il Maestro Morricone durante un recente concerto

Il 26 marzo 2004 rimarrà una data da ricordare per il pubblico presente al MazdaPalace di Milano, che è stato testimone della celebrazione di un genere musicale che finalmente sta cominciando a incontrare l'interesse di molte persone. Il M° Ennio Morricone ha regalato agli entusiasti spettatori milanesi una tappa del suo strepitoso tour "Morricone dirige Morricone – Musica per il Cinema". All'interno di un gremito palazzetto dello sport (circa 5.000 presenze), il Maestro ha diretto l'Orchestra Roma Sinfonietta e il Coro di Roma in una selezione di brani tratti dalle sue colonne sonore più famose, presentati nelle orchestrazioni originali, ad eccezione di alcuni che, per ragioni d'esecuzione e di praticità, hanno dovuto essere leggermente ripensati e riarrangiati per un organico più tradizionale (ad esempio i titoli di testa de *Il buono, il brutto e il cattivo*, in cui i campanacci, il marranzano, l'armonica e il celebre 'fischio' sono stati sostituiti da legni e corni). Il compositore ha articolato il concerto a mo' di sinfonia, presentando quattro lunghi movimenti programmatici. Il primo, denominato "La Vita e la Leggenda", ha dato il via con l'incisivo tema de *Gli intoccabili* (1987), sicuramente una scelta perfetta per cominciare la serata con una scossa elettrizzante, a cui è seguita una suite dal capolavoro assoluto dell'accoppiata Leone-Morricone, *C'era una volta in America* (1984). Il movimento è proseguito con due selezioni dai film di Peppuccio Tornatore: il sinfonico ed arioso *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998) e il lirico e nostalgico

Nuovo Cinema Paradiso (1988). In entrambi i casi, la pianista Gilda Buttà ha regalato una prestazione accorata e memorabile. Morricone ha chiuso il primo movimento con una selezione da *Canone inverso* (2000), una sorta di piccolo concerto romantico per violino e orchestra di passionale bellezza, dove il violinista Antonio Salvatore ha restituito la complessa scrittura morriconiana con una lettura intensa e virtuosistica. Gli scroscianti e vigorosi applausi di un pubblico ammaliato conducono al II Movimento: "Modernità nel mito del cinema di Sergio Leone", una selezione strepitosa di brani tratti da *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966), *C'era una volta il West* (1968) e *Giù la testa* (1971). In queste selezioni le emozioni si sono susseguite ripetutamente, arrivando al culmine nell'epilogo del movimento con la trascinante pagina "L'estasi dell'oro" (da *Il buono, il brutto e il cattivo*), dove si è distinta la voce soprano della brava Susanna Rigacci.

Un pubblico ormai in netto visibilo accompagna Morricone, dopo una breve pausa, nella seconda parte del concerto. Il III Movimento, denominato "Il Cinema dell'Impegno", è una ricognizione attorno a raffinate partiture scritte per film come *La battaglia di Algeri* (1965), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), *Vittime di guerra* (1989). I momenti più intensi si sono avuti grazie alla presenza della cantante portoghese Dulce Pontes – ormai una vera musa morriconiana – che ha regalato una eccezionale interpretazione de "La Ballata di Sacco e Vanzetti", "La Luz

Prodigiosa" e "Sostiene Pereira". Il movimento si è chiuso con l'entusiasmante brano corale "Abolition" tratto da *Queimada* (1969), dove si è potuta constatare l'impareggiabile forza e l'incredibile intensità di 200 musicisti che suonano insieme. Il IV e ultimo Movimento, chiamato "Cinema Tragico, Lirico, Epico", si è aperto con una selezione da *Il deserto dei tartari* (1976), seguita dall'atonale *Riccardo III*. L'asprezza e la modernità di questi due brani sono stati stemperati dalla selezione seguente: *The Mission* (1986), senza dubbio una delle più belle opere morriconiane. Peccato solo che la ricchezza e la complessità timbrica del brano siano state sin troppo sacrificate dalla deludente acustica del MazdaPalace. Gli spettatori hanno donato così a Morricone un applauso intenso e interminabile. Il Maestro ha risposto generosamente tornando sul podio e regalando un 'fuori programma' con Dulce Pontes, ossia "Rose Among Thorns", uno splendido arrangiamento cantato del tema principale di *The Mission* (presente nel recente album *Focus*). Il concerto poi si è definitivamente chiuso con un bis del tema di *Giù la testa* e de "L'estasi dell'oro". E così Ennio Morricone ha salutato un partecipe e calorosissimo pubblico milanese, elettrizzato da una serata ricchissima di emozioni e momenti memorabili. Una nota di merito va infine alla eccezionale prestazione della Roma Sinfonietta e del Coro di Roma, i quali sono riusciti a rendere giustizia a tutte le raffinatezze timbriche e le sfumature compositive della scrittura morriconiana.

La musica continua sul web:

www.colonnesonore.net

Per ogni approfondimento, contatto, novità, ed integrazione alla versione cartacea della rivista

Al volante di una Ford

Intervista realizzata da
Massimo Privitera e Pietro Rustichelli

Il Maestro Campanino e il capo redattore di CS

Alla scoperta di Franco Campanino. Compositore e musicista campano, ha scritto le colonne sonore di una quarantina di film, tra i quali spiccano *I guappi* (1974), *Fratello dello spazio* (1982), *L'attrazione* (1984), e *Le simpatiche canaglie*, una fortunatissima serie di telefilm americani, trasmessa in Italia da Rai Due negli anni '80, con cui ha vinto il Premio Rota. Oggi è docente di musica da film e produttore discografico, oltre che proprietario dell'ex impianto di registrazione Executive Studio di Napoli, struttura un tempo annoverata tra le prime nove del mondo, in cui hanno inciso i loro dischi Gino Paoli, i fratelli Bennato, Loredana Bertè e molti altri celebri cantanti. Attualmente sta lavorando su una fiction di produzione Rai.

Maestro Franco Campanino, ci racconti i suoi primi passi nel mondo delle colonne sonore...

Sono arrivato a comporre musica da film favorito dalla sorte, perché mio fratello era molto amico del Pasquale Squitieri, che stava girando il film *I guappi*, del 1974, con Franco Nero e Claudia Cardinale. Il regista chiese a mio fratello, direttore d'orchestra, di farmi fare un provino per le musiche della sua pellicola, composi un brano che piacque molto. In quel caso, in competizione per la colonna sonora de *I guappi* c'era Ennio Morricone. Comunque, alla fine fu la mia musica a spuntarla, anche grazie alla bella voce della grande vocalist Edda Dell'Orso! Utilizzai una piccola compagine orchestrale d'archi e, a parte, una sezione di plettri, con il mandolincello che faceva le stesse cose della viola, e così gli altri strumenti. Un effetto molto bello! La colonna sonora funzionò egregia-

mente, anche dal punto di vista discografico, vendette pure negli Stati Uniti quando il film uscì lì. Inoltre, dal tema principale è nata nel 1992 una canzone dal titolo "Na voce antica", su testo di Rino Giglio, interpretata da un duetto molto singolare, Roberto Murolo e Toquino, inseriti perfettamente nella registrazione originale del pezzo.

Lei ha composto molte musiche per le commedie scollacciate italiane. E' stato un lavoro difficile?

Le mie musiche per le commedie all'italiana, per intenderci meglio pellicole quali *L'insegnante viene a casa* con Edwige Fenech, che ora stanno rivalutando, ma ai tempi rappresentavano un problema. Scrivere un tema ironico, peggio ancora comico, è di una difficoltà mostruosa. Pochi ci sono riusciti. Io ho spesso contrabbandato dei momenti pseudo-sentimentali all'in-

terno di queste pellicole scollacciate con Banfi e Montagnani, per poter inserire un po' di musica, chiamiamola raffinata, perché gli spazi erano veramente pochi. E per il resto, bisognava fare attenzione – e questo credo che valga un po' per tutti i film – a non disturbare le scene con un dialogo molto fitto, perché la musica poteva interferire con la comprensibilità del parlato.

Da docente di ruolo al Conservatorio di Musica di Benevento e facendo un corso sulla "Tecnica della composizione di musica da film e Attività connesse alla discografia", una delle cose che cerco di approfondire è proprio la compatibilità con i dialoghi, l'orchestrazione e gli effetti sonori. Siccome noi compositori riceviamo dei supporti filmati, che quasi sempre sono senza dialogo ed effetti sonori, questo diventa un problema e bisogna cercare d'immaginarseli.



Oggi, si fa un po' a cazzotti con l'effettistica che è portata all'eccesso: perciò queste orchestre sono così ridondanti, potenti... proprio per cercare di calibrare meglio il tutto. E' vero che al missaggio si portano varie colonne di musica ed effetti e, purtroppo, si dà più spazio ai dialoghi e gli effetti, quindi la musica deve trovare il suo piccolo posto, se no viene soffocata. Si tende a sacrificarla, e vengono fuori delle questioni incredibili sul mettere più forte in un punto la musica, rispetto a tutto il resto, e sono delle situazioni davvero antipatiche.

Qualche aneddoto particolare sul suo approccio alla composizione di musica da film?

Quello più bello è legato al film *Iguana* del 1988, diretto da Monte Hellman, un regista americano importante, ma discontinuo e molto discusso, che ha girato alcune pellicole in controtendenza con Jack Nicholson, tra cui *Le colline blu* del 1966 e *La sparatoria* del 1967. Nel caso di *Iguana*, oltre ad avermi fatto smontare la musica decine di volte perché cambiava idea ogni giorno, noi avevamo avuto la fortuna, proprio perché lui aveva un buon rapporto con la cantante Joni Mitchell, che lei accettasse di cantare il tema, molto bello, dei titoli di testa del film. Composi una musica dalle reminiscenze celtiche e mandai il brano alla Mitchell, che si trovava a Los Angeles. Il testo lo fece scrivere lei ai suoi fidati collaboratori. La base del pezzo era fatta con una tastiera e una chitarra classica. Mi ritornò il lavoro finito con la sua bellissima voce, e ad un certo punto, lavorando sul missaggio della pellicola, decisi insieme a Hellman di togliere completamente la base della canzone e di lasciare, sia nei titoli di testa che di coda, soltanto la voce della cantante, con questa sua performance così particolare e pura. E' stata una delle cose che è piaciuta di più di quella colonna sonora, anche se c'era una parte sinfonica abbastanza ricca.

Un'altra esperienza carina, di cui vale la pena parlare, è proprio quella legata ad un mio lavoro molto lungo per la televisione: i famosi telefilm degli anni '40 dal titolo *Little Rascals* (*Le simpatiche canaglie* nell'edizione italiana), andati in onda sulla Rai, che furono rieditati completamente, perché mancava tutta la colonna audio internazionale, la musica era già mixata al dialogo, da un traduttore italoamericano, che ne acquistò i diritti. Toccò a me comporre le musiche originali per



Le simpatiche canaglie alle prese con una delle loro malefatte

circa 140 episodi. Composizioni in stile ragtime, una cinquantina di temi in tutto, perché non si poteva scrivere una partitura per ogni telefilm, quindi utilizzai questi temi riadattati alle situazioni, che comunque si ripetevano nel corso di ogni episodio. Fu un bel lavoro fatto con una formazione ridotta, durato due anni, dove partecipò come pianista Claudio Mattone; una colonna sonora che funzionò tanto, soprattutto la sigla dei titoli di testa, "Al volante di una Ford", interpretata dai Succo d'Arancia e il piccolo Pier Francesco (mio figlio!).

Ebbi questo lavoro abbastanza per caso, perché Rai Due cercava un compositore, ed io in quei giorni mi trovavo lì per un altro telefilm, quindi mi proposero una sorta di gara, preparai dei temi che piacquero molto e vinsi.

Ci sono nella sua carriera delle vere soddisfazioni e dei rimpianti?

C'è da dire che quando un musicista fa un film importante, cosa che mi è successo con la mia prima pellicola, ti aspetti che ti vengano a chiamare tantissime persone per fare una nuova colonna sonora. Invece non succede niente, perché il nostro è un mondo distratto. Non gliene frega niente a nessuno!

Allora, passa un mese o due, ti arrivano proposte di film che tu, magari, non accetteresti mai, come nel caso delle commedie scollacciate

all'italiana, ma dato che non lavori, incominci a dire di sì. Inizialmente questo poteva essere un rimpianto; oggi, a distanza di tanti anni, non mi pento di aver fatto film minori, perché in ogni caso mi hanno insegnato qualcosa. Anche aver dovuto lavorare con pochi strumenti, perché non c'erano soldi, dato che il produttore non ne tirava mai fuori per la musica (cosa che succede anche ai giorni nostri!), faceva scattare il momento creativo forzato, in cui t'inventavi l'impossibile. Spesso usavo solo il pianoforte, come per un film, davvero emozionante, andato in concorso al Festival di Berlino, dove il giovane regista, un emergente, si era innamorato della musica di un compositore francese, quindi aveva riempito la sua pellicola, quasi ultimata, con tutti i suoi pezzi. Nel farmela vedere, non ho dovuto far altro che comporre una colonna sonora che avesse lo stesso sapore della musica che il regista aveva scelto fin dall'inizio.

Quel compositore francese ha inderogabilmente influenzato il mio lavoro, quindi non sono stato nient'altro che un artigiano!

Naturalmente nessun plagio, ma mi sono inserito in quel mondo musicale, perché qualsiasi cosa avessi proposto al regista, non gli sarebbe andata bene. Questa è una scuola, perché noi autori ci troviamo spesso a dover lavorare facendo riferimento ad un compositore, a Mahler, Wagner, Debussy.

Il meraviglioso mondo di mago Williams



di Pietro Rustichelli e Maurizio Caschetto

Harry sta per intraprendere la folle corsa del Nottetempo

John Williams torna a sorprendere con la spregiudicata partitura per Harry Potter e il prigioniero di Azkaban, terzo atteso episodio delle avventure del maghetto più famoso del mondo.

Piccoli ragazzi (e grandi vecchi) crescono

Ad Hogwarts tutto cresce. Se già nel progetto letterario di JoAnne K. Rowling le peripezie del giovane mago dalla cicatrice a forma di saetta sono previste come una successione di anni scolastici, in cui avventure ed emozioni si fanno di volta in volta più impegnative e profonde, è comunque quasi inaspettata la corrispondenza di tale evoluzione sul piano della trasposizione cinematografica. Complice certamente la crescita anagrafica degli imberbi attori, ma soprattutto grazie alla scelta produttiva di affidare la 'bacchetta' ad un nuovo ed interessante regista, *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban* segna una decisa virata 'adulta' nella saga più amata dai ragazzi di tutto il mondo. Ed il veterano John Williams, appassionato lettore potteriano già prima di essere chiamato in causa, si è dimostrato evidentemente molto sensibile a questi cambiamenti, diventandone egli stesso protagonista e riuscendo a restituire anche dal punto vista musicale il senso della maturazione, della crescita e della perdita dell'innocenza che, come in

tutte le storie di formazione, è un processo complicato e doloroso.

Prima di addentrarci nella nuova, folgorante opera williamsiana e capirne tutta la sua eccezionalità, occorre fare qualche passo indietro e tornare nel 2001, all'epoca dell'assegnazione del lavoro al compositore.

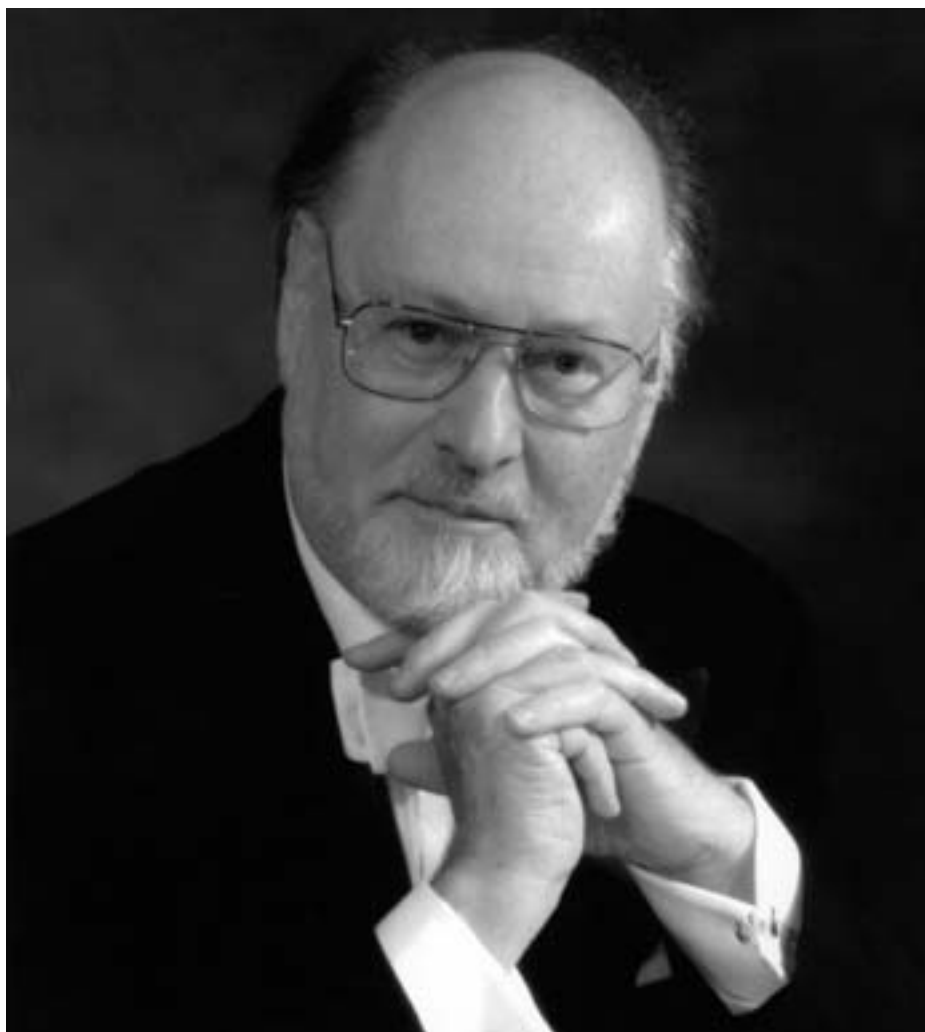
'Mago' John Williams entra in scena

La scelta di affidare a Williams le cure musicali di *Harry Potter e la pietra filosofale* è sembrata sin dall'inizio quella più naturale e sensata: la saga del maghetto di Hogwarts ha diversi punti in comune con quella di *Star Wars* (anche qui si tratta del modello campbelliano del 'Viaggio dell'Eroe') e lo stile registico/narrativo improntato al film dal regista Chris Columbus si rifà in maniera chiara a quello del cinema di Lucas e Spielberg. Il Maestro ha risposto con rinnovato entusiasmo, tuttavia ben cosciente di addentrarsi appunto in un territorio (quello del fantasy avventuroso per ragazzi) nel quale ha già sguazzato con grande bravura e maestria, e dove

sarebbero nati inevitabili paragoni con i successi del passato. Per il primo film della serie, la scelta musicale del maestro newyorkese è sembrata meravigliosamente ovvia: Williams si rituffa nel suono fatato, cristallino e sontuoso debitore del sinfonismo russo del tardo ottocento (entrato nelle sue corde dai tempi di *Hook - Capitan Uncino*), ancorato saldamente alla ferrea struttura del *leitmotiven* e capace di legarsi indissolubilmente al mondo del protagonista e di entrare nell'immaginario dei giovanissimi spettatori. Sembra proprio che siano stati il senso 'pedagogico' ed 'educativo' a instillare in Williams un seme ispiratore particolarmente fecondo. Parallelamente alla stesura dello score, Williams redige una 'Children's Suite' in nove parti basata sui temi composti per il film, con l'intento di 'spiegare' la musica ai bambini. Seguendo le orme nobili di autori quali Prokofiev e Britten, il compositore trova quindi nella creazione della Rowling e nel successo che essa riscontra nel pubblico dei giovanissimi, la possibilità di creare un proprio piccolo, delizioso saggio sull'orchestra e sugli strumenti. Sembra proprio questo



lo spirito che anima anche gran parte dello score del primo capitolo: Williams mostra freschezza e vitalità, cesellando un lavoro di raffinata perizia sinfonica, in cui – nonostante le evidenti reminiscenze tematiche e timbriche con gli score di *Mamma, ho perso l'aereo* e *Hook* – sembra giocare soprattutto con le mille sfumature della grande orchestra. La celesta del tema principale (“Hedwig’s Theme”) è una trovata semplice e geniale, dove il timbro cristallino dello strumento, accoppiato ai virtuosistici arpeggi degli archi, dipinge con abbagliante immediatezza il mondo magico, misterioso e meraviglioso del protagonista. E se Williams fa di questo tema il cuore pulsante di tutta la partitura, il resto è comunque ricco di invenzioni altrettanto notevoli: ecco un motivo dedicato a Harry Potter (“Harry’s Wondrous World”, ariosa melodia per archi che richiama *E.T.*); un nostalgico tema spesso intonato dai legni dedicato al passato di Harry e alla sfortunata sorte della sua famiglia d’origine; la fanfara araldica per ottoni che descrive le eroiche gesta del gioco del ‘Quidditch’; il nobile tema (debitore di William Walton) dedicato alla Scuola di Magia di Hogwarts; un sinuoso e inquietante motivo che descrive la perfida nemesi del protagonista, Lord Voldemort. In mezzo a questi brani conduttori, Williams riesce poi a inanellare una serie di piccoli episodi isolati e brillantissimi, delle vere e proprie ‘miniature’ orchestrali dal sapore squisitamente classico, come ad esempio il duetto per arpa e controfagotto (“Fluffy’s Harp”) dedicato al sonno mitologico del cane a tre teste ‘guardiano di soglia’; oppure “Hogwarts Forever!”, quintetto di corni che intona il tema dedicato alla Scuola dei Maghi; o anche “The Chess Game”, vero e proprio *tour de force* affidato a una folta sezione di percussioni. Sebbene la fertilità melodica di Williams rimanga imbattibile, ciò che stupisce di più è proprio la ricchezza timbrica e strumentale della partitura. Il compositore sembra divertirsi parecchio nel mondo fatato potteriano e struttura così la partitura quasi come un saggio accademico di strumentazione degno di Rimsky-Korsakov. Infine, occorre osservare come Williams abbia cercato di dare spessore musicale al *sense of wonder* della storia. Così come il film è visto tutto spielberghianamente con lo stupore degli occhi di un bambino, la musica descrive (forse con più efficacia delle immagini stesse) tutta la meraviglia e l’emozione di un mondo magico che si srotola di fronte allo sguardo del ragazzino protagonista. Probabilmente ben ‘allenato’ dal cinema dell’amico Spielberg, Williams centra impeccabilmente le necessità musicali del film. Il risultato è accolto con plauso e consensi, tanto da far ottenere al compositore l’ennesima nomination all’Oscar. E’ così nato un nuovo ‘classico’ williamsiano.



Un bel ritratto del M° John Williams

Hogwarts, anno secondo

Considerato l’incredibile successo ottenuto col primo episodio, non aveva certo stupito che gli venisse affidato anche il commento della seconda puntata, *Harry Potter e la camera dei segreti*. Tuttavia, il ruolino degli impegni di Williams durante il 2002 è fittissimo. La sovrapposizione della stesura dello score potteriano con quella per il film di Steven Spielberg *Prova a prendermi* obbligano il compositore a delegare parte del lavoro per *La camera dei segreti* al fidato ‘allievo’ William Ross, che si prende cura di adattare le composizioni williamsiane alle nuove sequenze e di dirigere l’orchestra nelle sessioni di registrazione. Da parte sua, Williams si occupa di comporre tutto il nuovo materiale tematico, più una quarantina di minuti (su un totale di più di 120) di score. Nonostante la parzialità dell’impegno, la qualità dei nuovi temi e la cura orchestrale de *La camera dei segreti* sono evidenti, fondendosi alla perfezione con il colore del precedente lavoro.

Se buona parte dello score è mutuato da quello precedente (questo è il compito di Ross, che adatta le pagine williamsiane de *La pietra filosofale* sulle sequenze del nuovo film), il materiale composto da Williams è di altissima caratura e prosegue perfettamente nella

linea inscritta dal primo episodio. Tornano i leitmotiv del precedente capitolo (tema di Hedwig, di Harry, di Hogwarts etc.) e ne vengono introdotti di nuovi: il trascinate, arioso tema dedicato alla fenice Fanny (“Fawkes The Phoenix”), il buffamente sinistro motivo dell’insegnante ‘pavone’ Gilderoy Allock, affidato a cembalo e archi; il prokofieviano tema dedicato all’elfo Dobby e infine quello gotico e solenne (quasi alla *The Fury*) della ‘camera dei segreti’. Se possibile, la partitura del secondo episodio sembra essere ancora più debitrice della ‘scuola russa’ di Korsakov e Prokofiev, soprattutto per la maniera davvero esemplare con cui associa temi musicali a personaggi e situazioni. Il sound è sempre cristallino e lucente, l’orchestrazione è sopraffina e sembra continuare il discorso di ‘saggistica’ che Williams ha improntato sin dall’inizio. Il tema della Fenice o quello di Dobby, pur nella loro classicità, sono due manuali di strumentazione, una nuova esplorazione nelle possibilità timbriche che solo questo compositore di New York riesce oramai a esprimere totalmente. Il film comincia a portare la narrazione verso terreni leggermente più oscuri e la musica di Williams talvolta rivela qualche breve e allucinato ‘bagliore d’oscurità’ (come nella sequenza dei ragni giganti,



Hermione (Emma Watson) Harry (Daniel Radcliffe) e Ron (Rupert Grint) tra una lezione e l'altra

commentate da una pagina dal colore cupo e violento). *L'happy end* è assicurato e il mondo di Harry è ancora meraviglioso, come conclude Williams riepilogando la suite "Harry's Wondrous World" al termine del film. Ma qualcosa di sinistro questa volta sta per arrivare...

"Something Wicked This Way Comes!"

Il rischio di trasformare la serie (il soggetto è già opzionato fino al settimo episodio) in una mera ripetizione di stilemi, convince il regista-produttore Chris Columbus e la Warner Bros a rinnovare gran parte della produzione, lasciando in primis le redini registiche ad Alfonso Cuaròn (acclamato autore di *A Little Princess* e di *Y Tu Mama Tambièn*), nel tentativo di fornire una nuova angolazione e una inedita visione sulla storia e sui personaggi. Se i tre protagonisti, nonostante l'evidente tempesta ormonale, vengono scritturati ancora una volta e se la stesura dello script viene sempre affidata all'oramai esperto potteriano Steve Kloves, Cuaròn cambia tutto il reparto artistico, dallo scenografo al direttore della fotografia, tentando di dare un'impronta più personale (ovviamente nei limiti di una produzione del genere). Tuttavia questa non ha voluto rinunciare alla sua fondamentale anima musicale sinfonica e sul podio ritorna ancora 'mago' Williams.

Dopo un'annata straordinariamente produttiva (vedi N°1 di CS, pp. 6-9), il Maestro – che ha il privilegio unico a Hollywood di potersi scegliere gli impegni in quasi assoluta libertà – si ritaglia nel 2003 una sorta di 'anno sabbatico' in cui dedicarsi esclusivamente a impegni extra-cinematografici come il completamento del lungamente riman-

dato Concerto per Corno e Orchestra, più altri progetti per la sala da concerto (tra cui il notevole *Soundings* eseguito dalla Los Angeles Philharmonic Orchestra in occasione dell'apertura della nuova Walt Disney Concert Hall) e alla costante e fortunata carriera di direttore d'orchestra in concerti di musica da film. In un mercato in cui i compositori si trovano sempre più frequentemente obbligati a realizzare una colonna sonora in tempi obiettivamente ridicoli per poter approfondire un dovuto discorso artistico (esemplari i recenti casi dei trenta giorni a Danny Elfman per *Hulk* e le due settimane a James Horner per *Troy*), questo lungo periodo 'a disposizione' di Williams ha creato un elevato livello di aspettativa nel mondo degli appassionati, oramai quasi viziati dalla costante qualità dei suoi lavori e difficilmente accontentabili.

Grande sorpresa, invece, scoprire come l'autore abbia fatto proprio il 'giro di vite' e si sia lasciato intrigare da un approccio assolutamente libero e slegato da una facile ripetizione degli stilemi già abbondantemente sfruttati in precedenza. *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban* ci presenta un Williams sorprendentemente maturo (in relazione alla saga potteriana), ispirato e di una vitalità invidiabile per un autore di 72 anni che potrebbe tranquillamente vivere di rendita. Stupisce ancora una volta l'estrema generosità tematica, l'assoluta e incredibile sapienza di strumentista, il disarmante talento come creatore di melodie che si attanagliano alla memoria in maniera istantanea, così come la voglia di giocare, sperimentare, tentare strade inconsuete e raffinate. Williams non rinuncia infine a continuare il suo discorso 'saggistico' sull'orchestra: i film

potteriani hanno offerto al Maestro – in modo più incisivo che non, ad esempio, i nuovi episodi di *Star Wars* – la possibilità di creare una sorta di grande affresco orchestrale, lieve ed arioso ma assolutamente profondo e ricchissimo. Ascoltando *Il prigioniero di Azkaban* e vedendo dove Williams arriva a far giungere il lessico musicale di questa serie, c'è di che rimanere meravigliati: mettendo mano a tutto il proprio magistero compositivo, il Maestro porta ancora una volta alle estreme conseguenze la sua indole accesa e gransinfonica e tira fuori dal suo magico cilindro numerose invenzioni straordinarie.

Una magica e sorprendente partitura...

Come ogni saga cinematografica che si rispetti, la composizione si apre con il dovuto richiamo al *leitmotiv* principale, in questo caso l'ormai classico "Hedwig's Theme" eseguito dalla celesta (vero e proprio 'logo musicale' della serie). Ma tutto il resto della partitura ci immerge in un universo tematico totalmente nuovo con solo brevi incisi dei motivi più celebri.

Ciò che colpisce maggiormente è l'approccio totalmente disinibito, ed in questo senso molto 'classico', con cui Williams tratta armonicamente e strumentalmente le belle invenzioni melodiche, trasudando in ogni passaggio il suo amore per i giganti del primo novecento, come Prokofiev o Stravinsky, ma con una libertà tecnica e artistica che lascia spesso senza parole, assimilando questo nuovo lavoro più alla sua nutrita produzione concertistica che non ai già curati e complessi lavori cinematografici.

Le prime note 'russe' di "Aunt Marge's Waltz" si tingono ben presto di un



curioso merletto dall'aria viennese, che non tarda a trasfigurarsi in una tanto sfacciata quanto atipica stretta rossiniana (a svelare la passione operistica dell'autore) con tanto di finale da Overture buffa. Ma è quasi con uno schiaffo che parte la folle corsa di "The Knight Bus" (il 'Nottetempo', bus a tre piani che porta gli studenti a scuola): un delirante ostinato jazz condito da ogni sorta di ammenicoli sonori e percussivi atti a descrivere l'incontrollato comportamento stradale del mezzo, un assurdo pezzo di bravura interrotto da bizzarre parentesi intonate da organetto, violino, clarinetto e basso tuba apparentemente 'ubriachi'. La verve 'progressive' di questa pagina – un vero ottovolante di un luna park impazzito – la pone esattamente a metà strada fra le divagazioni 'a là' Charlie Parker di *Prova a prendermi* e la concitata furia sinfonico-minimalista di "Zam the Assassin / Chase Through Coruscant", l'adrenalinico brano d'azione di *Star Wars Episodio II*.

La componente drammatica della pellicola si fa viva con "Apparition on the Train". I tremendi 'Dissennatori' sono accompagnati da una di quelle tensioni atonali e atematiche di cui Williams è maestro indiscusso, in un crescendo di glissando e cluster orchestrali.

La canzone "Double Trouble", che nei mesi scorsi accompagnava i primi *teaser trailer* del film, ci presenta nella sua breve completezza il nuovo tema principale che per presenzialità rimpiazza, di fatto, il motivo della civetta degli altri episodi. I versi "Something wicked this way comes..." delle streghe del *Macbeth* shakespeariano vengono intonati da un coro di ragazzi (il London Oratory School Schola Cantorum già utilizzato da Shore ne *Il signore degli anelli*) accompagnati da un piccolo ensemble barocco (nientemeno che il rinomato Collettivo Dufay), ad asserire, se ancora ce ne fosse bisogno, il carattere gotico della vicenda. La semplice 'filastrocca' ricorda da principio qualcosa di Elfman, ma l'intreccio delle voci e degli accompagnamenti lo trasforma presto in qualcosa di eccentrico ed assolutamente inedito.

Un furioso ostinato di timpani e tamburi introduce in modo piuttosto inusuale "Buckbeak's Flight", il brano che accompagna il volo del maestoso grifone Fierobecco. Si tratta di una memorabile, imponente creazione melodica che va ad inserirsi nella già folta schiera dei temi 'volanti' firmati dall'inconfondibile e fluida scrittura di Williams.

La felice vena creativa, già evidente dalle prime selezioni, diventa quasi spiazzante con "A Window to the Past". Il compositore sfodera una lunghissima e toccante melodia per flauto dolce solo, poi ripresa da archi morbidissimi e dal corno, sfarinandosi infine in maniera quieta e riflessiva. Il tema (dalla metrica ternaria come l'Hedwig's theme) sosti-

tuisce quello nostalgico 'della famiglia' dei precedenti episodi, dipingendo una ancor più forte malinconia per i genitori perduti in un oscuro passato, ma anche l'esigenza di una paternità forse ritrovata, arrivando a toccare corde emotive profondissime. Con questa pagina, che ha davvero dello straordinario, il Maestro mostra di aver saputo cogliere in maniera sincera e profonda il dolore della crescita di Harry, facendo maturare la musica insieme al personaggio. Il brano, molto anglosassone per un'opera così 'à la russe', ricorda da vicino per lirismo e sonorità il tema del film tv *Jane Eyre* (1971), partitura che Williams stesso ha definito più volte come una delle sue preferite. Siamo pronti a scommettere che questo nuovo tema diverrà presto uno dei favoriti di sempre dai numerosi estimatori dell'autore.



Harry Potter (Daniel Radcliffe) alla resa dei conti

L'abilità contrappuntistica williamsiana fa finalmente il suo ingresso in "The Whomping Willow and The Snowball Fight", dove prima ascoltiamo una breve ma intensa concitazione orchestrale squisitamente virtuosistica (una vena nella quale Williams rimane impareggiabile), per poi passare a un vivacissimo scherzo per legni e archi di sapore prokofieviano che fa venire voglia di partecipare alla battaglia a palle di neve.

Con il proseguire della storia la componente misteriosa diventa sempre più presente. "Secrets of the Castle" ci fa aguzzare l'attenzione con il suo 'sotto-voce', per poi stupire in conclusione con un brevissimo quanto miracoloso 'jeux' per flauto che da solo giustifica l'amore che da anni gli orchestrali esprimono nei confronti di questo autore.

Partendo forse dai primi bizzarri esercizi sonori della "Diagon Alley" dei precedenti episodi, Williams attraversa "The Portrait Gallery" con una strumentazione che è quasi un preludio all'estremizzazione dichiaratamente medievale di "Hagrid the Professor", in cui oboi barocchi e cromorni, uniti poi ad harmonium, legni e tuba, intonano "Double

Trouble" rivelando il lato antico e arcaico, finora solo accennato, del magico mondo di Hogwarts.

"Monster Books and Boggarts!" non lesina ritmiche dispari ed una scrittura forsennata memore delle pagine più interessanti e avanguardistiche di *The Lost World* o *The Empire Strikes Back*, per poi concludersi, per contrasto, in uno spigoloso gioco cameristico.

Un oscuro inciso di clavicembalo apre la vera 'action cue' di questo terzo film: "Quidditch, Third Year". L'araldico materiale tematico che aveva caratterizzato lo 'Sport dei maghi' nelle partiture precedenti viene rimosso a favore di un registro drammatico che stavolta commenta un gioco dove non è più in palio solo un 'boccino', ma qualcosa di ben più complesso. E con un fugato contrappuntistico come Williams non

realizzava da molto tempo, dove archi, legni e ottoni sono chiamati a una prestazione di incandescente virtuosismo, con tanto di sospensione corale all'apparizione dei Dissennatori, fino alla quieta ma cupa conclusione.

Una parentesi di calma malinconia introduce l'ostinato di "Lupin's Transformation and Chasing Scabbers" che parrebbe non proporre nulla di nuovo nel già articolato panorama musicale potteriano, se non si presentasse all'improvviso un'originale pizzicato degli archi dall'esecuzione come sempre impeccabile (che ci ricordano un po' il leggendario "Flight From Peru" de *I predatori*).

"The Patronus Light", la magica materializzazione dei desideri del giovane mago, è rappresentata da un coro a cappella – le London Voices – forse appena rinforzato da un sintetizzatore (entrambe novità nell'ambito sonoro della saga), in una successione armonica che richiama alcune sfumature di altri più noti incontri ravvicinati.

L'evidente virata 'dark' della vicenda concede a Williams l'opportunità di sfogare il proprio talento per i brani di



Gli agghiacciati Dissennatori circondano Hogwarts

tensione con "The Werewolf Scene", una pagina di grande perizia e rabbiosa intensità che richiama i virtuosismi mozzafiato di *Jurassic Park*. L'alternanza di suoni poderosi e momenti di sospensione permette di apprezzare appieno l'attenta ripresa fonica del fidato tecnico Shawn Murphy e della mirabile presenza sonora dei mitici Abbey Road Studios.

I sei minuti abbondanti di "Saving Buckbeak" presentano una sequenza di costante tensione; se a tratti sembra di sentire stralci della serie di *Indiana Jones*, il costante crescendo porta ad un disegno delle percussioni (marimba su tutti) più moderno, in stile con le pennellate minimalistiche dei più recenti *A.I.* e *Minority Report*. Williams ci regala poi un ricercato e simpatico esercizio onomatopico in "Forward to Time Past", costruendo orchestralmente i rumori di un negozio di orologi (non sveliamo la scena per chi non ha ancora letto il libro o visto il film).

Con il drammatico approssimarsi del climax il compositore sottolinea la scena ricapitolando a se le sonorità dissonanti e corali legate ai Dissennatori nell'intensa "The Dementors Converge". La sovrapposizione del tema presentato in "A Window to the Past" porta alla momentanea sospensione che trova poi soluzione nella bellissima "Finale", dove il

coro della "Patronus Light" scioglie ogni tensione. Da notare come, riprendendo l'intenso e malinconico 'tema del passato' con tutta la forza emotiva dell'orchestra sinfonica, la chiosa musicale di questa pellicola (fedelmente allo spirito del libro) non faccia pensare ad un vero e proprio lieto fine come negli episodi precedenti, ma lasci una grande sensazione di pathos e nostalgia per qualcosa che non potrà mai tornare come prima. L'assenza del classico medley "Harry's Wondrous World" sulle battute di chiusura sta a significare che ora il mondo di Harry non è più così meraviglioso.

Una ritmica introduzione dà il via alla lunga e bellissima Suite dei titoli di coda, "Mischief Managed!". Qui ritroviamo per un attimo i vecchi 'marchi di fabbrica' della serie, che ben presto lasciano però il passo a una vivace e coloratissima versione orchestrale di "Double Trouble", seguita dalla riproposizione in ordine praticamente inverso di alcuni degli eventi musicali più significativi della colonna sonora. Si tratta di un vero e proprio ribollente calderone magico in cui (fin dal simpatico titolo "Fatto il misfatto") diventa palese come tanta varietà tecnica e stilistica sia in realtà straordinariamente coerente con se stessa e, per assurdo, con il colore orchestrale delle pellicole precedenti.

Ma aldilà dei meriti musicali la cosa più straordinaria di questo lavoro è l'immagine di questo anziano artista che dimostra un assoluto amore per il suo lavoro ed un'incredibile voglia di divertirsi, giocare con gli strumenti e tentare strade inedite, facendo impallidire, per coraggio e padronanza musicale, la quasi totalità dei colleghi soprattutto più giovani, sempre più spesso intenti a rimescolare pozioni riscaldate. E se si pensa al lodevole compito 'pedagogico' di cui Williams si è sentito 'investito' nei confronti del pubblico dei giovanissimi, considerato il successo dei film e delle rispettive colonne sonore, c'è di che applaudire sonoramente: il Maestro probabilmente sta 'educando' una generazione di ragazzini all'arte dell'orchestra e alla musica sinfonica. E questo ovviamente non può che far piacere a tutti noi.

Fin dal primo libro della serie il vecchio preside Albus Silente (a pensarci perfino somigliante al Maestro) afferma che "la musica è una magia ben al di sopra di qualunque incantesimo". E quel grande e saggio mago che è John Williams sembra interpretare il motto di Silente alla perfezione, trasportando il pubblico sulle ali di un'emozione che, ne siamo sicuri, rimarrà forte e stupefacente ancora per lunghi anni.



John Williams Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

(Harry Potter e il prigioniero di Azkaban – 2004)

Atlantic/Warner Sunset/Nonesuch 83711

21 brani - durata.: 68:37



Risorse Web - Info in rete

www.jw-music.net

Comprende siti di varie nazionalità, tra cui

www.jwilliamsmusic.it

(John Williams Italian Homepage)

Il "Faro" degli appassionati italiani, gestisce un vivace Forum di discussione.



Carly Simon, la signora del cinema

di Chiara Tafner



Nata il 25 giugno 1945, Carly inizia a cantare nel coro della chiesa in compagnia delle sorelle Lucy e Joey, impara a suonare la chitarra con la prima e nell'estate del 1964 fa con lei l'autostop fino a Provincetown, dove le due cominciano a suonare in un locale chiamato The Moors. Dopo il matrimonio di Lucy e un periodo passato in Francia, ritorna in America dove inizia a lavorare come segretaria, ma contemporaneamente studia musica e manda i testi delle sue canzoni a grandi musicisti sperando che le vengano acquistati.

Nel 1968 lascia il lavoro di segretaria e inizia una tournée con gli Elephant's Memory (che per un certo periodo furono la band di John e Yoko) ma il mondo delle tournée non è quello che lei si aspettava e così, poco tempo dopo, lascia il gruppo.

Ottiene una piccola parte, nel 1969, come vocalist in un film di Milos Forman, *Taking Off (Id)*, interpretando il brano "Long Term Physical Effects" (Decca, 1971) e l'anno successivo conquista il suo primo vero contratto discografico come solista con la Elektra.

E' nel 1974 che ha il primo approccio con le colonne sonore: il suo brano "Anticipation" viene venduto per fare da sottofondo alla pubblicità del ketchup Heinz.

Un paio d'anni dopo viene chiamata da Marvin Hamlisch per ascoltare "Nobody Does It Better", il tema che avrebbe fatto da colonna sonora dell'ultimo film di James Bond, *La spia che mi amava* (Elektra, 1977): l'anno successivo il film è nelle sale di tutto il mondo, accompagnato dalla voce di Carly nei titoli di testa e di coda.

La sua seconda apparizione in un film avviene nel 1978, mentre canta al Madison Square Garden di New York nell'ambito di un concerto 'No Nuke'. Da questo evento viene tratto un documentario musicale con la regia di Danny Goldberg e Julian Schlossberg, *No Nukes*, uscito nel 1980 per la Warner Bros.. A questo punto sembra proprio che tra Carly Simon e il cinema ci sia un'attrazione particolare, il feeling giusto per avviare una duratura e proficua collaborazione, tanto è vero che nel 1985 le viene affidata la colonna sonora del film *Affari di*

cuore (Heartburn) di Mike Nichols, con Meryl Streep e Jack Nicholson. E' lei stessa che afferma: "Scrisi un adattamento di 'The Itsy Bitsy Spider', che diventò la base musicale di 'Coming Around Again' (uscito per la Arista nel 1987 - N.d.R.). Era la prima volta che potevo scrivere direttamente per il cinema e fu molto facile e divertente."

Nel 1988 chiede al regista Nichols di poter scrivere la colonna sonora di *Working Girl* (Un donna in carriera - Arista, 1989); nasce così "Let the River Run", il motivo conduttore del film: questa canzone le vale un Oscar, un Golden Globe e un Grammy.



Melanie Griffith, Harrison Ford e Sigourney Weaver, protagonisti di *Una donna in carriera* (*Working Girl*)

Due anni dopo è alle prese con lo score di *Cartoline dall'inferno* (Postcards From the Hell) ancora di Mike Nichols, con Meryl Streep, Shirley MacLaine e Dennis Quaid. A proposito del quale racconta: "Ho scritto il brano iniziale del film, 'Have You Seen Me Lately?', che doveva essere cantato direttamente da Meryl Streep, che lo interpretò meravigliosamente. Purtroppo però il brano venne tagliato in fase di montaggio perché giudicato inaccettabile da Carrie Fisher - e forse da tutti quanti eccetto me. Il pezzo-guida divenne quindi 'Better Not Tell He'."

Subito dopo le viene chiesto di scrivere un'altra colonna sonora per l'esordio alla regia cinematografica di Nora Ephron, *This Is My Life (Id)*. La regista le chiese esplicitamente di comporre uno score che potesse personificare il conflitto di una madre tra famiglia e carriera: "[Il film] divenne la mia vita per un anno intero e il risultato fu un disco per la Reprise Records. I nostri brani preferiti erano 'You're the Love of My Life', 'Back the Way' e 'The Night Before Christmas'. Teese Gohl, Jimmy Ryan, Will Lee ed io suonammo nella colonna sonora. Fu un'esperienza molto divertente. Registrammo la maggior parte delle musiche durante l'uragano Bob, senza elettricità, a lume di candela e con gli strumenti alimentati a batteria. Il disco uscì nel 1992".

Il lavoro successivo è del 1997 e risulta essere l'omaggio personale di Carly al cinema. Il 6 ottobre esce infatti l'album 'Film Noir', un disco che attraverso dodici brani riscopre le colonne sonore di un grande genere cinematografico - il noir appunto - e comprende brani rivisitati come 'You Won't Forget Me', 'Ev'ry Time We Say Goodbye' e 'Lili Marlene'.

L'ultimo suo lavoro è per il cinema di animazione. Scrive e interpreta l'intera colonna sonora di *Pimpi piccolo grande eroe*, (recensito nel n.3 della nostra rivista) ultimo film della serie dedicata all'orsetto Winnie The Pooh. Questa colonna sonora è un piccolo capolavoro di bravura, capace quasi di trasformare il cartone animato in un musical. I brani scritti appositamente per il film sono sette, tutti pensati per il piccolo pubblico, ballate semplici abbinata a testi immediati. Il disco che nasce da questi brani (pubblicato dalla Disney nel 2003) è interessante e particolare: una netta divisione tra pezzi strumentali e vocali con, infine, cinque demo in cui Carly descrive le idee dalle quali sono usciti i brani per il film.

Si parte dalla dolcissima interpretazione della title track, "Winnie The Pooh", alla splendida "If I Wasn't So Small", per passare a "Sing Ho for The Life of a Bear" (cantata con tutti i personaggi del film) alla delicata "Comforting to Know" (a cui ha collaborato anche il soprano Renée Fleming).

Ne risulta una colonna sonora tenera, nella quale Carly adatta con sensibilità il pop/folk a una serie di brani dedicati certamente ai bambini, ma che non annoieranno neppure il pubblico più adulto.



Non solo Pulp Music

di Maurizio Caschetto

Quentin Tarantino è forse il regista americano che più di ogni altro ha segnato in maniera totale ed inequivocabile, nel bene e nel male, la cinematografia USA degli ultimi dieci anni. Non si può più prescindere da questo autore e dal suo modo di fare cinema; la critica e gli studiosi ormai ne fanno i conti sin dall'epoca del suo folgorante esordio nel 1992, mentre molti registi tentano già di seguire le sue orme. L'espressione 'tarantiniano', sostantivo che solitamente si regala soltanto ai 'grandi artisti', è diventata – forse in maniera sin troppo sbrigativa e superficiale – gergo abituale anche dello spettatore comune, in grado ormai di riconoscere in alcuni 'segni' lo stile inconfondibile del regista.

Uno di questi aspetti è il modo in cui il cineasta di Knoxville, Tennessee, seleziona e utilizza la musica. Com'è noto, egli ama costellare i propri film di canzoni e brani musicali di estrazione assolutamente varia e diversissima, secondo una "estetica del saccheggio" (come ebbe a definirla il critico Alberto Pezzotta) che contraddistingue tutto il suo modo di operare all'interno del linguaggio cinematografico. Ma, come

potrebbe sembrare all'occhio più superficiale, questa non è una semplice scelta di comodo o, peggio ancora, una furba strategia commerciale, come purtroppo invece hanno interpretato i suoi imitatori meno talentuosi. Tarantino è assolutamente padrone delle scelte musicali dei suoi film, anzi, riconosce proprio alla musica un fortissimo potere ispiratore delle sue creazioni. Dice il regista: *"Moltissime delle canzoni che poi utilizzo nel film, sono già nella mia testa ancor prima che cominci a scrivere la sceneggiatura. Altre invece le scelgo mentre sto scrivendo. Altre ancora le scovo a script completato, cercando di trovare quella che esprime meglio la natura di una scena. Ma di solito il 60% lo scelgo prima di cominciare a scrivere. La musica mi aiuta a trovare il ritmo del film. Mi immergo nella mia collezione di vecchi dischi e comincio a pescare. E da questo spesso arrivano le idee migliori."*

In Tarantino, l'uso di musica preesistente diventa come la vera e propria composizione di una partitura originale, più che una sorta di stralunata e incoerente 'hit parade'. Tutti i film

precedenti hanno mostrato come il regista sia riuscito a manipolare in modo totalmente autoriale tutte le selezioni musicali. In *Le iene – Cani da rapina* (*Reservoir Dogs*, 1992) e *Pulp Fiction* (id., 1994), Tarantino affida le suggestioni emotive delle sue pellicole a canzoni generalmente poco conosciute e scovate quasi totalmente dal repertorio rock-surf californiano anni '60 e funky anni '70, riuscendo anche a contrappuntare, spesso con pungente ironia oppure con ardito contrasto, il tono delle canzoni alle sequenze che commentano: valga su tutti la nota sequenza del balletto/tortura di Michael Madsen/Mr. Blonde ai danni del povero poliziotto (Kirk Baltz) legato alla sedia sulle note di "Stuck in the Middle With You" degli Stealers Wheel in *Le iene*. In *Jackie Brown* (id., 1997) invece la forsennata e splendida *track selection* è composta quasi esclusivamente da black music e soul anni '70 (si va da Bobby Womack ai Delfonics, senza dimenticare Isaac Hayes) in perfetto contrappunto con la rivisitazione che fa il film del genere *blaxploitation*.

Ma c'è di più: la musica pop con cui Tarantino commenta i suoi film è uno



degli elementi portanti del modo in cui egli si relaziona col pubblico. Infatti, la maniera in cui gli stessi personaggi dei suoi film parlano di musica (si pensi al celebre prologo de *Le iene* e a tutto il discorso su "Like a Virgin" di Madonna) crea un legame di diretta complicità con lo spettatore. Il regista è estremamente consapevole del background (sub)culturale dal quale proviene, e riesce abilmente a farlo diventare il terreno comune di confronto con lo spettatore e persino a farne diventare quest'ultimo un complice partecipe. La musica pop diventa così, elemento discorsivo fondamentale all'interno del testo-film, in grado di fornire alle sequenze un significato aggiuntivo e spesso fondamentale per la loro lettura. Tarantino è poi sempre stato molto abile a mescolare il livello diegetico e quello extra-diegetico nel modo in cui utilizza i brani musicali: non di rado, nei suoi film, la musica proviene direttamente da una sorgente interna al film, come autoradio o impianti stereo, quasi a voler sottolineare quanto 'quella' musica sia elemento portante del mondo che ci viene raffigurato. Ma capita non di rado che il livello diegetico si mescoli con quello extra-diegetico, ad esempio ne *Le iene*, dove i brani musicali vengono introdotti dal programma radiofonico "Super Sounds of the 70's" e passano alternatamente dalla sorgente 'interna' a quella 'esterna'.

Dunque la musica, oltre a essere un preciso referente culturale in sé, è parte integrante del 'mondo' in cui i personaggi vivono, è il contrappunto alle loro vite, il *sound* che essi si portano all'interno della vicenda (come accade in modo evidente ai protagonisti di *Jackie Brown*, tutti amanti della soul music presente nella colonna sonora). E' infatti curioso notare come nei *soundtrack album* tarantini siano sempre presenti anche estratti dai dialoghi del film, quasi a voler sottolineare che musica e parole sono due parti dello stesso immaginario nel quale l'uno non può prescindere dall'altro.

Il 'mondo' che si crea nei film del cineasta americano produce anche un altro effetto, non meno importante: capita che le canzoni che Tarantino utilizza si svuotino della loro valenza estetica originaria e ne acquisiscano una nuova, legata all'immaginario creato dal film stesso, com'è accaduto ad esempio per la già citata "Stuck in the Middle With You" e soprattutto per "You Never Can Tell", il ballabile di Chuck Berry che oramai è diventato talmente iconico del balletto fra John

Travolta e Uma Thurman da venir citato a ogni piè sospinto in decine di film, serial, telefilm, promo e spot pubblicitari. E' facile prevedere che la stessa cosa accadrà per alcune delle selezioni musicali più emblematiche di *Kill Bill*, come "Bang Bang (My Baby Shot Me Down)" di Nancy Sinatra.

Tarantino è ben cosciente di quale sia il potere che la musica pop esercita

spaghetti-western e al *samurai kung-fu movie*, il variegatissimo soundtrack ne è lo specchio musicale fedele. L'omaggio a Sergio Leone che Tarantino fa in questi film è evidente a tal punto persino da citare, nel Vol. 2, un brano dalla partitura di *Per un pugno di dollari* (l'omonima pagina che si rifà al "Deguello") e uno da *Il buono, il brutto e il cattivo* ("Il tramonto").



Uma Thurman alle prese col maestro Pei Mei

sull'immaginario collettivo dello spettatore odierno, diventando così un perfetto alfiere dell'estetica postmoderna che contraddistingue gran parte del cinema contemporaneo.

Arrivando alla saga di *Kill Bill*, se i due film hanno confermato tutto il talento iperbolico, vibrante e cinefilo come sceneggiatore e regista, non si può certo ignorare l'incredibile lavoro che egli ha svolto sulla parte musicale delle avventure della Sposa interpretata da Uma Thurman. Sebbene il modo di operare sia sempre il medesimo, stavolta Tarantino si spinge più in là e assembla – con l'aiuto del rapper RZA dei Wu Tang Clan – una colonna sonora-patchwork che pesca soprattutto dalla musica da film e dalle colonne sonore. Così come le due pellicole sono un enorme, infinito scatolone di giochi ripieno di furia citazionista e gusto per forme e stilemi che guardano soprattutto allo

Ma accanto a queste citazioni/rapine celebri, si fanno largo soprattutto selezioni da oscuri e sconosciuti film anni '60 e '70, in larga parte di genere western all'italiana, yakuza e samurai. La passione di Tarantino ad esempio per il cinema italiano di genere (oltre ai western, è un ammiratore dei gialli di Lucio Fulci nonché dei poliziotteschi con Maurizio Merli) lo porta ad omaggiare in *Kill Bill* molte selezioni da colonne sonore di film di quel periodo: da Riz Ortolani de *I giorni dell'ira* a Luis Bacalov de *Il grande duello* e *Summertime Killer*, passando per Armando Trovajoli de *I lunghi giorni della vendetta* e, ovviamente, Ennio Morricone. Di quest'ultimo, oltre ai brani delle colonne sonore leoniane, troviamo pagine tratte dai western all'italiana *Un dollaro a testa*, *Da uomo a uomo* e *Il mercenario*. L'insistenza di Tarantino sui brani di questo compositore e più in generale su un sound di



Quentin Tarantino e Daril Hannah sul set

chiara derivazione morriconiana (basti prestare orecchio al Bacalov che imita Morricone ne *Il grande duello*, all'Ortolani che imita Morricone ne *I giorni dell'ira* e così via, persino all'estratto di Zamfir presente nel *Vol. 1*) da un lato fanno un po' sospirare per questo mancato incontro artistico che forse avrebbe prodotto fuochi d'artificio (vedi box), ma dall'altro forse esplicano ancor di più l'approccio del regista nei confronti della musica e del senso che essa deve assumere all'interno della pellicola. Anche quando non si tratta di pop music, Tarantino è ben cosciente del potere evocativo che la musica ha sullo spettatore.

Continuando a scorrere la lunghissima lista dei brani utilizzati in *Kill Bill*, osserviamo come il regista abbia pescato anche dal sound *seventies* dei telefilm americani (*Ironsides* di Quincy Jones – abilmente utilizzato come 'tema della vendetta' di Black

Mamba – e *Green Hornet* di Billy May, ossia il telefilm che ha reso celebre Bruce Lee negli Stati Uniti), da Bernard Herrmann (un brano tratto dalla partitura di un misconosciuto film inglese, *I nervi a pezzi*) dal già citato Zamfir ("The Lonely Shepherd", tratto dal film *Il grande biondo*), dal funky di Isaac Hayes (due selezioni tratte da *Truck Turner*, film *blaxploitation* di Antonio Margheriti) e dal chitarrista nipponico Tomoyasu Hotei (*Battle Without Honor or Humanity*, tratto dal *kung-fu film* omonimo). Tutti questi brani sono stati utilizzati brillantemente come *score*, come veri e propri pezzi di commento che in alcuni casi diventano veri e propri *leitmotiv*, col valore aggiunto di richiamare anche le situazioni e il 'senso originario' per cui sono stati composti, producendo così un vortice estetico squisitamente postmoderno.

Anche in *Kill Bill*, tuttavia, Tarantino non rinuncia a spargere il film di

canzoni pop eccentriche e coinvolgenti, spesso inserite nella diegesi del film (come la band di simpatiche giapponesine The 5.6.7.8's presente nella Casa delle Foglie Blu in *Vol. 1*), che completano così il ricchissimo *sound-scapes* di questi film: si va dal rockabilly di Charlie Feathers al country malinconico di Nancy Sinatra e Johnny Cash, passando per sconosciute canzoni giapponesi interpretate da Meijko Kaji. Folgorante poi la maniera in cui riesce persino a ridare senso e forza espressiva a una delle hit più abusate e consuete degli anni '70: stiamo parlando di "Don't Let Me Be Misunderstood" nella versione di Santa Esmeralda che contrappunta splendidamente il duello finale tra O-ren Ishii e la Sposa nel candore innevato di un giardino giapponese.

Tutto questo *pout-pourri* comunque non cambia molto il senso con cui Tarantino opera a livello musicale.

"2 minuti e mezzo" per Morricone

Adorazione assoluta o proposta indecente?

Tra Quentin Tarantino ed Ennio Morricone non c'è stata purtroppo alcuna collaborazione. I due grandi personaggi si sono limitati ad un approccio un po' particolare, come tra due amanti clandestini, sfiorandosi solamente e non soddisfacendo le reciproche volontà in quello che sarebbe stato un matrimonio artistico di altissimo spessore. Morricone ricorda che

Tarantino lo voleva per fare la musica di *Kill Bill*, ma solo per due minuti e mezzo e per di più facendo l'imitazione del proprio famoso stile western-morriconiano! "Ma io non ci vengo proprio in America- risponde il Maestro italiano- a fare due minuti e mezzo di musica. Rimango qua, mi dispiace". Certo non si saranno parlati proprio in questi termini, anche per l'intermediazione più soft e diplomatica dei rispettivi agenti, ma così Morricone ricorda la "trattativa" non

conclusa. E simpaticamente aggiunge: "Lui ha fatto bene, intendiamoci, io non dico che è stato scorretto verso di me. O ha preso dei pezzi miei da western preesistenti, oppure ha fatto fare una buona imitazione da un altro compositore. Io non lo so perché non ho visto il film e non lo voglio vedere!".

(dichiarazioni estratte dal reportage dell'incontro in Feltrinelli di Milano 28 marzo 2004 all'indomani del concerto al MazdaPalace di Assago) Stefano Sorice



David Carradine (Bill) e Uma Thurman (The Bride)

Siamo di fronte stavolta a una cattedrale citazionista di ben più ampie dimensioni che prende soprattutto il cinema – seppur quello di serie B e di derivazione ‘bassa’ – come riferimento principale. Anche in *Kill Bill* prevale l’intenzione di creare un mondo cinematografico perfettamente funzionante e credibile, nel quale la musica esercita un ruolo di fondamentale importanza sia a livello interno, nel modo in cui si relaziona con la storia e i personaggi, che a livello esterno, nella maniera in cui preme i tasti dell’immaginario culturale e ‘cinefilo’ del suo spettatore. Ed è proprio nella “*disinvoltura postmoderna con cui Tarantino evoca testi di genere e specie assai diversa tra loro e continuando con il*

pandemonio narrativo [e musicale, aggiungiamo noi] con cui egli ama esibire le proprie narrazioni”² che sta la genialità dell’operazione *Kill Bill* e di Quentin Tarantino. Nessun altro cineasta contemporaneo riesce a integrare, con la stessa apparente naturalezza, materiali musicali così disparati e a ritrasformarli di senso e persino valore estetico. In un’epoca, in cui molti film vengono rimpinzati inutilmente di amenità e canzonette alla moda, con il solo scopo di trasformare il soundtrack album derivato in un best seller da hit parade, vedere e ascoltare il mondo cinemusicale di Quentin Tarantino restituisce gioia e fiducia in quanti cercano ancora nel ‘cinema-cinema’ una sana e rivitalizzante dose di intrattenimento.

Note:

¹Cit. dall’intervista di Harry Knowles a Quentin Tarantino sul sito web www.Aintitcool.com (settembre 2001)

²Cit. da Roy Menarini, *Lombra del passato – Da Kill Bill a Matrix attraverso il recupero della storia del cinema*, SegnoCinema N° 125, Gen-Feb 2004, pp. 7-9

Riferimenti Web

Laurence Boyce, “*I didn’t know you liked The Delfonics*” 2001, saggio reperibile presso: www.nettribution.co.uk/features/essays/quentin_tarantino_music.html



AA.VV.
Kill Bill Vol. 2
(id. 2004)

A Band Apart/Maverick/
WGM Soundtracks 9362-48676-2

15 brani – Durata: 46’21”

Dopo pochi mesi, ecco ritornare il ‘fenomeno-Tarantino’ e la sua incredibile, vitale mania per le colonne sonore variopinte e schizofreniche. *Kill Bill Vol. 2* ricomincia – anche a livello musicale – laddove terminava il *Vol. 1*, riprendendo i fili del discorso musicale e portandoli infine a compimento. Eccoci allora di fronte ad un nuovo soundtrack che mescola stili e generi diversissimi e quasi inconciliabili. Oltre alla solita manciata di *dialogue tracks*, ritroviamo il rockabilly suadente di Charlie Feathers (“Can’t Hardly Stand It”), le melodie nipponiche di Meiko Kaji (“Urami-Bushi”) e il country malinconico (stavolta Johnny Cash, con “A Satisfied Mind”). Ritroviamo anche il ‘nostro’ Luis Bacalov, ma questa volta in una trascinate veste funky rock (“Summertime Killer”). Ma la parte del leone la fanno ben tre brani di Ennio Morricone, di cui uno (l’evocativo “Il tramonto”) proveniente dritto dritto dalla storica colonna sonora de *Il buono, il brutto e il cattivo*, che ben suggella l’evidente ispirazione *spaghetti western* del film. Tarantino non disdegna questa volta qualche concessione alla pop music più recente (“Goodnight Moon” di Shivaree, “About Her” di Malcolm McLaren), rendendo il tutto ancora più strambo e affascinante. Assolutamente irresistibile poi il rock in salsa mariachi di “Malaguena Salerosa”, prodotta da Robert Rodriguez. Mancano purtroppo molti brani rispetto a tutto quello che si sente nel film (compresi i contributi originali composti da Rodriguez) e forse – rispetto al folgorante *Vol. 1* – questo album risulta un po’ meno elettrizzante all’ascolto.

Tuttavia, come tutte le colonne sonore tarantiniane, il CD rimane un souvenir imprescindibile e assai godibile, un altro viaggio nello sfrenato universo musicale targato Quentin Tarantino.

Maurizio Caschetto

Stefano Mainetti durante le sessioni di *Orgoglio*

Orgoglio in musica

Intervista a Stefano Mainetti

di Giuliano Tomassacci

L'elevato consenso riscosso dalla fiction *Orgoglio*, ultima produzione di casa Rai diretta da Giorgio Serafini e Vittorio De Sisti, promuove alla giusta attenzione la figura di Stefano Mainetti, che ha composto per lo sceneggiato una partitura di grande respiro e idoneità. Nato a Roma, dove ha frequentato gli studi accademici, il compositore si è specializzato in musica da film presso la UCLA di Los Angeles, mantenendo aperto in seguito il contatto con gli Stati Uniti per collaborare ad alcuni lungometraggi di genere *action*. Sostanzioso chitarrista (lo score di *Orgoglio* propone alcuni assaggi della sua notevole tecnica) oltretutto orchestratore e direttore d'orchestra delle proprie partiture, Mainetti si inserisce oggi nell'élite dei compositori nazionali maggiormente capaci di un trattamento orchestrale ragguardevole, sensibile all'originalità della componente melodica tanto quanto alla funzionalità della manipolazione ritmica. Alle spalle di un tale traguardo c'è un tirocinio affidato con umiltà alla scuola dei generi, grazie alla quale Mainetti ha limato la propria scrittura in piccole produzioni legate a storici nomi del 'low-budget' italiano come Fulci, Mattei, D'Amato.

Distogliendo momentaneamente l'attenzione dai preliminari compositivi dell'annunciato seguito di *Orgoglio*, Mainetti si è offerto a *Colonne Sonore* per un ricca ricapitolazione retrospettiva tra vita professionale, musica da film e passione cinematografica.

M° Mainetti, già da bambino lei desiderava comporre per il cinema...

Strano ma vero, soprattutto perché non provengo da una famiglia di musicisti. Mi regalarono una chitarra quando avevo cinque o sei anni e non ho più smesso. Finché si trattava di un hobby erano tutti molto contenti ma poi i miei genitori, vista la mia crescente passione, hanno pensato bene di farmi studiare musica: così ho frequentato per dieci anni il corso completo di chitarra classica. Già dalle elementari, gli insegnamenti del maestro Giorgio Caproni, che oltre ad essere stato uno dei più grandi poeti del '900 era anche violinista, hanno contribuito alla formazione della mia sensibilità musicale. A 18 anni, dopo il liceo, nel momento della scelta, i miei genitori si sono spaventati non conoscendo l'ambiente musicale,

avrebbero preferito indirizzarmi verso un lavoro dalle basi più solide. Così ho continuato, frequentando parallelamente sia la Facoltà di Scienze Politiche che il Conservatorio, dove, a quel punto, studiavo composizione. La mia immediata predisposizione alla musica cinematografica l'ho capita solo in seguito, quando ho realizzato di essere sempre stato attratto dal Melodramma, inteso proprio nel senso di Camerata de' Bardi, quei mecenati che ai tempi di Lorenzo il Magnifico, rifacendosi in qualche modo ai precedenti tentativi dei Greci, decisero di accorpare le varie forme d'arte. Se si vuole al giorno d'oggi questo può essere rapportato al cinema: l'Opera è l'espressione massima del Melodramma, ma quello contemporaneo può essere facilmente interpretato come un musical o come un film, come la fusione delle Arti. E questa ha stimolato in me l'attrazione per la "non specificità" della musica da film. La poliedricità, la vastità, la possibilità di poter spaziare a 360 gradi all'interno di un'unica professione.

Al conservatorio naturalmente questa propensione alle colonne



sonore deve essere cresciuta esponenzialmente, magari incentivata dai suoi studi con Franco Piersanti.

Con Franco ho studiato, per un breve periodo, contrappunto e orchestrazione. Lo considero uno dei più grandi compositori italiani di musica da film e, anche se lo stile è una cosa assolutamente personale, sono sempre rimasto affascinato dalla sua scrittura, che mi è sempre piaciuta, fin dalle partiture per i film di Nanni Moretti. La mia esperienza nel mondo delle colonne sonore comunque si è sviluppata parallelamente agli studi in Conservatorio, infatti ho cominciato a scrivere molto presto. Intorno ai vent'anni ho composto le musiche per un documentario su Fellini diretto da Ernesto Laura, *Il sogno di una città*. Avevo già finito il corso di chitarra ma gli studi di composizione erano appena cominciati. Ho studiato fino alla metà dei trent'anni perché facendo l'Università ritardavo gli esami in Conservatorio e viceversa. Poi sono andato negli Stati Uniti dove sono stato ammesso alla UCLA di Los Angeles grazie agli esami conseguiti in Italia. Alla Facoltà di Musica ho seguito un Master di perfezionamento in musica da film.

A distanza di anni, come giudica l'esperienza del master losangelino?

E' un panorama fantastico, assolutamente sconosciuto in Italia. Si è trattato di una duplice esperienza. Da un lato loro hanno il pregio di calarti immediatamente nel mondo del lavoro: chi frequentava economia e commercio, per esempio, qualche volta si trovava Kissinger a fare lezione.

Nel caso della musica da film, poteva succedere di avere come insegnante Jerry Goldsmith e, intanto, nella facoltà di acting, sempre all'interno dell'Istituto, c'erano degli studios in cui Spielberg sviluppava alcuni progetti. Avevamo modo di eseguire i nostri compiti con un'orchestra che poi magari si spostava al Sony Studio per suonare una colonna sonora di Williams. Dall'altra parte c'era la possibilità di bussare alle varie case cinematografiche e proporre i propri provini. Il grande vantaggio è che lì ogni produzione, piccola o grande che sia, ha il proprio settore per le colonne sonore e ti rispondono sempre, anche se nella maggior parte dei casi si tratta di un: "Grazie, ci sentiamo la prossima volta". E' stato così che ho ottenuto il mio primo incarico per un film americano.

Considerando la sua notevole formazione accademica e l'approccio stilistico adottato per la sua ultima fatica, lo score di *Orgoglio*, non stupisce affatto che la partitura in questione risulti dominata da forti e ispirati stilemi classicheggianti. In particolare il suo innato interesse verso il citato Melodramma deve avere rappresentato un riferimento di ispirazione esclusivo...

Orgoglio è ovviamente basato su un impianto estremamente classico e volutamente si è andati a spingere su registri diretti, dove il melò fosse dichiaratamente presente, sia dal punto di vista della recitazione e della scrittura che dal punto di vista della musica. Lo stile musicale doveva essere quello dei primi del '900, di facile presa, che arrivasse dritto allo spettatore. Era una sfida da accettare, rischiando anche di

armoniche meno semplici che rispettano esattamente il personaggio: un uomo estremamente complicato, un persona intelligente ma infida, assolutamente inaffidabile ma capace di farsi voler bene. Una personalità complessa che si insinua nelle strutture della storia. In questo caso la scelta del $\frac{3}{4}$, che è un tempo notoriamente diabolico, è stata mirata e specifica, avulsa e non simpatetica rispetto al contesto armonico e ritmico del tema principale.

Emerge un lavoro fortemente tematico, qual è stata la sua tecnica compositiva?

Ho avuto il vantaggio di lavorare con Goffredo e Guido Lombardo, i produttori della serie, con cui collaboro da circa quindici anni attraverso la Titanus. Goffredo è un produttore vecchio stile che si occupa di tutto: ti mette sotto torchio ma ti dà la possibilità – ed è uno



Elena Sofia Ricci, protagonista di *Orgoglio*

essere prolissi, ma credo che se si fosse scelta un'altra strada – magari passando alla raffinatezza del minimalismo – sarebbe stato come non accettare la sfida e affrontare l'incarico marginalmente. Noi invece siamo andati dentro e la dimensione orchestrale credo lo dimostri. Si è accettato lo stile classico in tutto e per tutto, soprattutto armonicamente: l'impianto è, per l'appunto, quasi operistico, melodrammatico, la scrittura, ovviamente, è strettamente tonale, nel rispetto di quei canoni.

C'è poi qualche passaggio più oscuro, come il Valzer di Herman.

Si, è un pochino più moderno, anche perché doveva distaccarsi dagli altri personaggi visto che lui è il più complesso nella sceneggiatura. Nel suo tema ci sono delle implicazioni

dei pochi in Italia – di cominciare a lavorare da subito sulle musiche, già in fase di sceneggiatura. In questo modo, inevitabilmente, le idee vengono fuori meglio, se non altro si entra in sintonia l'uno con l'altro, ci si raffronta con gli sceneggiatori, con i registi, si visita il set, un sistema usato spesso negli Stati Uniti. La tematicità del lavoro è nata dall'attenzione riversata sui personaggi per individuarli da un punto di vista musicale, lavorando senza immagini. Si facevano delle proposte di lettura cercando di sottolineare le varie personalità. Va detto che la scelta tematica è un po' rischiosa, perché ci si può ritrovare con troppi temi che poi, nello sviluppo della storia possono essere utilizzati in contrappunto grazie a dei ritorni, degli incastri, delle variazioni che entrano ed escono da un tema all'altro. L'altro rischio, facendo questo



Stefano Mainetti

tipo di lavoro tematico sui personaggi o sulle situazioni, è quello di rimanere un po' settoriali soprattutto perché è difficile, senza avere il montato a disposizione, individuare una trama musicale unica, quella che poi si identifica nel tema principale dell'orgoglio – da qui il titolo della fiction – il motivo in Mi minore che scorre sui titoli di coda.

Analizzando il Suo processo compositivo per la serie riesce ad indicare un tema la cui genesi si è dimostrata maggiormente faticosa rispetto agli altri?

E' sempre la ricerca del tema principale, in questo caso proprio quello dell'orgoglio, a suscitare le maggiori difficoltà. Intanto bisogna tenere presente che si sta lavorando per la televisione e in questo settore ci sono due correnti di pensiero: una tende ad avvicinare il cinema alla televisione prendendo in considerazione i traguardi della stereofonia, dell'alta definizione, del 5.1 e via dicendo.

L'altra è la corrente che guarda di più all'Auditel e insegna che il pubblico a casa ha meno tempo e meno concentrazione, bisogna quindi rendere quello che si vuole dire in poche battute. Sono vere entrambe le cose. Vedere un film in televisione può essere stupendo come al cinema, perfetto in tutto e per tutto – ma stiamo parlando di un film di Spielberg, magari. Con una fiction italiana, regolata dalle leggi della concorrenza con le altre emittenti e dal calcolo dello share, si tende ad essere più diretti. Allora bisogna trovare una frase musicale che in pochi secondi renda l'idea del tutto.

Questa è stata la fase più difficile – ma lo è sempre – e cioè cercare di racchiudere in poche battute il pensiero della sintesi della sceneggiatura in modo da poter dare allo spettatore la possibilità di avere in pochi secondi un effetto che, per lo più, è psico-acustico. In pochi riescono a realizzarlo, ma subliminalmente questo messaggio arriva attraverso la musica,

se sei stato bravo, se sei riuscito a trasmettere la sensazione del tutto

In fase di registrazione erano presenti entrambi i registi della serie?

Purtroppo no, perché siamo andati a registrare a Sofia con la Bulgarian Symphony Orchestra mentre i registi erano ancora impegnati in una fase avanzata, ma non finale, delle riprese. Fortunatamente, come già detto, ho avuto un forte rapporto di pre-produzione con la Titanus che mi ha permesso di utilizzare idee e appunti fondamentali per la concertazione finale.

Si tratta di una pratica affermata negli States...

Certo, è soprattutto un fatto economico. Considerando la situazione italiana, i nostri costi rispetto a quelli americani possono essere tranquillamente paragonati ad un rapporto di uno a dieci: negli Stati Uniti ci sono colonne sonore che arrivano a costare il 5% dell'intero budget. Mi è capitato di vedere orchestre ferme in sala durante la produzione del film, solo in attesa che le idee si sviluppessero. Il compositore prendeva degli appunti, il regista quando aveva tempo andava in sala e ascoltava qualcosa, magari a vuoto o con un giornaliero solo per proporre la sostituzione di un clarinetto con un flauto e poi andarsene. Anche se l'orchestra rimane ferma, ogni musicista viene pagato 400 dollari a turno.

In Italia allo stesso modo si potrebbero realizzare tre colonne sonore. E non è solo una questione di pregio, loro hanno dalla propria parte anche il fatto che le pellicole vengono esportate al 99%, soprattutto per motivi di lingua e di mercato.

La sua esperienza statunitense rappresenta un capitolo di primaria importanza nella sua carriera. Da quale film ha preso le mosse e in che modo?

La prima esperienza è stata con *The Shooter* ed è direttamente scaturita dal mio continuo 'bussare' alle produzioni indipendenti di cui parlavo prima. Kotcheff era già un regista di grande fama, una persona di un'intelligenza e di una sensibilità unica, fra l'altro diplomato in violino. Per il film ricercava una musica dall'impianto orchestrale e probabilmente è per questo motivo che i miei provini lasciati in produzione hanno sortito il giusto effetto. Sin dall'inizio c'è stato un rapporto molto forte, ci siamo

Mainetti con la Bulgarian Symphony Orchestra durante le sessioni di *Orgoglio*

subito confrontati sulla sceneggiatura e sui primi giornalieri. La colonna sonora poi è stata registrata in Italia con l'Orchestra della Scala di Milano.

E con Mulcahy?

Con Mulcahy c'è stato un rapporto diverso, la musica richiesta era molto più moderna e questo soddisfaceva la mia voglia di girare a 360 gradi. C'è una forte influenza elettronica in tutte le partiture che ho scritto per Russell, ma non solo. *Silent Trigger*, ad esempio, un film di fantascienza che strizza l'occhio all'horror, ha delle fortissime influenze etniche miste ad un impianto orchestrale molto forte. Rimase soddisfatto e mi chiamò anche per il film successivo, *Talos the Mummy* con Christopher Lee. Il tema era quello egizio, la scoperta di una mummia, quindi l'intervento doveva essere più classico ed orchestrale, anche se poi le influenze elettroniche non mancano, soprattutto quando la storia si sviluppa verso la parapsicologia.

Ted Kotcheff, vista l'efficacia e la qualità caratterizzanti le partiture da Lei proposte per i suoi lungometraggi, ha dichiarato che la Sua musica non sfigura affatto accanto a quella composta da nomi come Goldsmith, Horner e Myers, artisti precedentemente impegnati in alcuni film da lui diretti. Ha mai ricevuto richieste stilistiche che andassero nella direzione di questi compositori?

Spesso, più che a specifiche richieste, gli americani fanno ricorso ad una *temp-track*, un'arma a doppio

taglio. Lo fanno perché in fase di prevendita all'estero non possono presentare ai distributori il film nudo e crudo, allora gli legano una musica provvisoria e hanno un *sound designer* e un *music supervisor* specializzato proprio nelle *temp-track*. Sinceramente preferisco non avere questa traccia perché se da una parte ti aiuta, dall'altra può farti correre il rischio di sederti e vincolarti. Quando mi sono trovato incastrato in queste situazioni ho cercato di evitarle. Una scena con due musiche differenti può cambiare completamente la percezione finale, può avere un ritmo serrato con una musica e può averne uno più blando con un'altra, senza cambiare un fotogramma. Bisogna stare molto attenti. Nel mio caso sono stato fortunato perché ho lavorato con registi di grande esperienza musicale. Prima di lavorare con me Ted aveva collaborato con Stanley Myers e Russell con Jerry Goldsmith. Ricordo ancora che una volta a casa di Russell trovai esposta una partitura di Goldsmith autografata: ero giovanissimo e sentii il peso dalla responsabilità.

Da esponente direttamente coinvolto nel panorama musicale hollywoodiano, cosa ne pensa dell'attuale situazione di quell'ambiente? E, oltre a Goldsmith, ci sono altri compositori che stima particolarmente?

Il panorama americano è talmente vasto che lascia spazio a tutto, esistono anche dei geni assoluti come Williams. Di

recente stavo riascoltando la partitura di *A. I. - Artificial Intelligence*, musica di una rara bellezza, unica, scritta con amore, sentimento e capacità. Ci sono naturalmente altri compositori americani che adoro, per esempio Dave Grusin, bravissimo jazzista, uno dei miei preferiti – un altro che non segue le mode, ha uno stile talmente personale e granitico che non subisce condizionamenti. Trovo invece che l'abitudine di questo ambiente alla super-specializzazione, questo voler dividere i settori in microparti genera situazioni incredibili: c'è lo specialista nel dirigere solamente il tema d'azione in tempi composti, c'è l'orchestratore addetto esclusivamente alle big band di un determinato periodo, e via dicendo. Alla fine diventa una collaborazione di più persone che lavorano sulla stessa partitura con una perfezione tecnica assoluta, ma con una personalità che tende ad essere latente. Ecco, questo è il limite.

Entrando nella prassi del Suo comporre: solitamente utilizza collaboratori in fase di orchestrazione?

Orchestra in coppia con Riccardo Biseo, uno dei più grandi cervelli musicali italiani in assoluto, un musicista e jazzista preparatissimo, oltreché mio caro amico. Collaboriamo insieme da quindici anni e spesso orchestriamo insieme, soprattutto quando c'è poco tempo e gli organici sono molto grandi. Altre volte invece orchestro da solo, magari per lavori che si sviluppano con una forte influenza elettronica e piccoli gruppi musicali.

Da sempre Lei dirige personalmente le sue partiture. Ricorre spesso alla tecnica dei 'click'?

Per quanto riguarda i temi d'azione molto ritmati, faccio sempre ricorso ai click, soprattutto per motivi di vincoli di scena: una scena d'azione di un minuto può richiedere anche 50 sync, quindi il click diventa un punto di riferimento imprescindibile. Per i temi lenti e drammatici, che richiedono un respiro orchestrale maggiore piuttosto che il sincrono da cartone animato, utilizzo delle ancore che ho sulla partitura nel momento in cui dirigo con le immagini sul monitor: mi impongo un margine, se oltrepasso troppo questi riferimenti, ricomincio. In *Orgoglio* per esempio ho adoperato entrambi i metodi. In generale comunque bisogna rispettare la 'parola' e quindi, indipendentemente dal sync, bisogna orchestrare in maniera funzionale la musica rispetto al dialogo.

Prima delle produzioni mainstream e delle grandi orchestre, all'inizio del Suo viaggio nella musica da film, c'erano i progetti low-budget, film come *Zombi 3* e *Quella villa in fondo al parco* dove il ricorso all'elettronica più che una scelta stilistica rappresentava forse un'esigenza assoluta...

Partire con piccole produzioni indipendenti è un passo fondamentale, perché devi arrangiarti con i pochi mezzi disponibili e allora, veramente, inizi a tirare fuori i conigli dal cilindro. Credo che la musica elettronica sia un grande aiuto, un'innovazione degli ultimi vent'anni. Non si deve confondere la musica elettronica che emula l'orchestra con quella che genera suoni non riproducibili. Anche se i campioni orchestrali

sono sempre migliori non raggiungeranno mai la veridicità di sessanta cuori che battono. Ben venga invece la seconda ipotesi, perché ci sono dei registri che non possono essere assolutamente coperti in nessun modo dagli strumenti di un'orchestra: si riescono a creare suoni che non esistono in natura e che danno allo spettatore una sensazione non raggiungibile in altro modo. In definitiva, comunque, se la musica è scritta bene funziona sempre. Non bisogna confondere le idee con il grande approccio orchestrale.

Tra le sue composizioni extracinesematografiche spiccano i lavori per il Papa e per Madre Teresa di Calcutta. Come è scaturita questa collaborazione e cosa ha determinato il particolare approccio ai due progetti?

Per il CD *Abba Pater*, uscito nell'anno del Giubileo, a cui ho collaborato insieme al Maestro De Amicis, ho scritto due brani. Un'esperienza incredibile. Tutto è partito da Radio Vaticana, che cercava una chiave di lettura musicale per il messaggio del Santo Padre, una musica che avesse delle connotazioni multietniche ma anche un'inclinazione alla colonna sonora, vista la necessità di descrivere figurativamente la parola del Papa. Fecero quindi dei provini. Non ne facevo da una ventina d'anni ma, vista l'occasione...

Il mio pezzo piacque molto e così ne scrissi anche un altro. Questo disco ha venduto benissimo e continua ad andare bene. Il lavoro per Madre Teresa di Calcutta è successivo, un'esperienza diversa dove ho avuto la possibilità di sperimentare con Internet, attraverso un sito di San Francisco si può essere messi in comunicazione con tutti gli

strumentisti del mondo che possiedono la stessa interfaccia ed è possibile passare la propria partitura ad un musicista per sentirla eseguita in tempo reale. Così ho fatto un disco con le strumentazioni più strane, in collegamento con Berlino, San Francisco, Israele e Genova.

Cosa c'è nell'agenda di Mainetti?

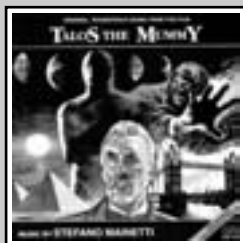
Innanzitutto *Orgoglio 2*, di cui sto attualmente preparando i playback di scena. Poi ci sarà l'uscita di un mio disco in Spagna, la colonna sonora di una serie, *Planeta Encantado* – una via di mezzo tra il documentario e il telefilm – che sta andando benissimo sulla TV spagnola. Dopodiché ci sono delle proposte dagli Stati Uniti, ma siamo ancora in fase di sceneggiatura.

Bernard Herrmann ha detto: "Una colonna sonora vivrà più a lungo di qualunque altra forma di musica". Lei cosa ne dice?

Herrmann è sempre stato uno dei miei compositori preferiti in assoluto. La sua affermazione può essere vera, perché se ci si concentra sulla multimedialità del mezzo, oltre la partitura resta il disco, oltre il disco resta il film. In generale, poi, una buona pellicola è un loop che si autoalimenta continuamente dove il risultato è maggiore della somma delle singole parti: se la sceneggiatura, la musica e la regia funzionano, lo spettatore non vede tre ma vede trenta.

Personalmente credo che comporre colonne sonore, e in generale musica, sia la cosa più bella: poter tradurre i propri sentimenti in note genera sensazioni molto profonde, qualcosa di molto vicino all'amore.

E' un lavoro che auspicherei a tutti.



Stefano Mainetti Talos the Mummy

(2004)

Beat Records CDF079

14 brani – Durata: 46'39"

Definito dal regista Russell Mulcahy un "neo-Hammer" horror, *Talos the Mummy* incrementa la sua atipica personalità filmica soprattutto grazie allo speciale trattamento musicale riservatogli da Stefano Mainetti: un'inquietante partitura per orchestra e coro dispari, responsabile di scuri scenari disarmonici ("Stream of Black Mist") e suggestioni ancestrali ("The Seventh Floor Hallway").

Debitamente premiato al XII FantaFestival, lo score dichiara con forza i suoi estremi estetici nell'iniziale "The Mummy", dove un'insidiosa frase per ottoni guadagna gradualmente prominenza sul tessuto orchestrale, circuita da un incedere contrappuntistico delle voci maschili e femminili (rispettivamente dotate di recitativo marcato e vocalizzi ritualizzanti), a loro volta detronizzanti – in rinforzo al resto della compagine strumentale – un iniziale sostenuto violinistico. Quello che potrebbe inizialmente sembrare un metodico configurarsi di un imperante tema principale (che infatti riceverà simile esposizione soltanto nella successiva "Innervision"), ben presto si dimostra come lo strutturarsi di variegate cellule motiviche, organizzate con sapienza dall'autore in un sottile dialogo tematico con il girato. Attraversando dissonanze di agghiacciante impalpabilità ("The Search"), sospensioni new-age ("From Dusk Till Down") e catalizzanti ostinato ritmici ("The Hunt"), il commento di Mainetti risolve infine, con "An Ancient Curse", nell'unica parentesi melodica rassicurante, prima di modulare in una conclusiva e solenne coda. Un epilogo distintivo di un'opera complementare agli excursus egizi di Goldsmith e Silvestri.

GT



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



Stefano Mainetti **Orgoglio (2004)**

Warner Chappell
5050467-2136-2-3

33 brani – Durata: 78'23"

Anima e Musica. Volendo deliberatamente considerare la pregevole partitura stessa da Stefano Mainetti per *Orgoglio* come una poderosa sinfonia in 33 ideali movimenti (coincidenti con i brani selezionati per l'esautiva pubblicazione discografica edita dalla Warner), senza dubbio la titolazione del quattordicesimo estratto – una malinconica romanza dominata dal piano – qualificherebbe al meglio la natura dell'intera opera. Perché la musica con cui il compositore romano avvolge e accompagna le sofferte vicissitudini di quest'epopea in costume, effettivamente restituisce con adesione ed efficacia il resoconto emotivo delle anime chiamate ad intrecciarvisi. Con un valido – e necessario – ricorso al vocabolario classico evocativo dell'epoca narrata, Mainetti fortifica le ostilità sociali con un fiero ammonimento di quattro note per "Lira degli Obrofari"; diluisce, per contrasto, la pace contadina in un mesto studio pastorale ("Il sapore della terra"); indaga percorsi caratteriali di intricata difficoltà ("Valzer di Herman"); definisce con dettaglio le contestualizzazioni storiche più specifiche ("Tzigana", "Anni'20"). Ma soprattutto, lo score sublima con sensibile partecipazione le primarie pulsioni emotive che alimentano il motore dell'intreccio – il raggianti interloquire di fiati ed archi per il trionfo dell'amore ("Per lei"), le tumultuose ostinazioni violinistiche della malinconia ("Il tormento dei ricordi"), il dolce ed ingenuo intimismo melodico di un "Primo amore" – mentre la rigogliosità del lirico tema principale ("Orgoglio") domina su tutto, maturo depositario, quest'ultimo, dell'elemento drammatico sotteso all'intera partitura. **GT**

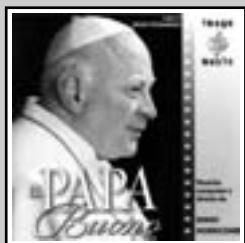


Savio Riccardi **Elisa di Rivombrosa (2004)**

Cabum Records CAB 515441-2
(distr. Sony Music)

23 brani – Durata: 51'24"

La palma di *fiction* di maggior successo dell'anno va senza dubbio a *Elisa di Rivombrosa*, che con il suo stile ingenuo da romanzo d'appendice ha vinto il gusto del pubblico della prima serata. Ambientata nel sontuoso '700 italiano, la *fiction* si avvale del commento musicale di Savio Riccardi, il quale restituisce fedelmente nelle sue pagine soprattutto il *mood* romantico/sentimentale della vicenda. La composizione è dominata dal "Tema di Elisa", un'accorata e fluente melodia di stampo neoromantico che Riccardi sottopone ad una serie di variazioni, come quella eseguita dal violoncello solista nella versione che apre il disco o nell'arrangiamento dei titoli di testa suonato da corni e archi su un ostinato ritmico delle percussioni. Nonostante l'ambientazione, Riccardi si affida a suggestioni e influenze moderne, guardando ora a Michael Nyman e Philip Glass, ora a Thomas Newman, soprattutto in alcune soluzioni ritmiche e timbriche ("Congiura", "Promesse Silenziose"), mentre i brani di tensione ed azione ("Dio salvi il Re") ricordano un po' il Trevor Jones de *L'ultimo dei Mohicani*. Tuttavia, il periodo storico della vicenda è rispettato da alcune pagine composte in stile pseudo-settecentesco ("Galop", "Promenade", "Minuetto") e da parentesi di vena popolare ("Tarantella dei Guitti"). Peccato che la ripresa sonora non sia delle migliori (molto riverbero e poca profondità e dettaglio) e che la prestazione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale Ceca non sia sempre brillantissima. Nonostante ciò, ci sembra che il lavoro svolto da Savio Riccardi sia interessante e di qualche misura superiore a commenti musicali che ammantano molte *fiction* italiane. **MC**



Ennio Morricone **Il Papa buono (2003)**

R.T.I. S.p.A. / Cabum Ed. Musicali
ImageMusic IMG 5101362

19 Brani – Durata: 55'31"

Uscito quasi contemporaneamente alla produzione RAI sullo stesso soggetto, *Il Papa buono* di Ricky Tognazzi presenta l'apporto musicale di Ennio Morricone, qui alla testa dell'eccellente Orchestra di Roma e dei cori "Città di Roma" e "Operton".

Il maestro romano riversa in questo lavoro tutta l'esperienza di una smagliante carriera, proponendo una sorta di 'antologia' di stilemi che vanno dall'arioso tema per tromba solista e dal corale della *title track*, ai brani di tensione ("L'inizio e la fine", "Istanbul" o "Preparazione al Conclave") ai toccanti adagi di "Amicizia", dai delicati passaggi di "Ricordi dei fanciulli" alle complessità armoniche di "Giovanni XXIII a terra" e all'interessante uso di suoni elettronici. E' forse proprio questa sensazione di già sentito ("La crisi di Cuba" cita quasi alla lettera *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*) che, purtroppo, fa sì che il disco non riesca mai veramente ad emozionare, nonostante dal lato tecnico e strumentale sia assolutamente impeccabile, grazie anche ai preziosi interventi dei bravissimi solisti.

Rispetto alla 'concorrenza' dell'amico e 'allievo' Mons. Marco Frisina (forse più sensibile all'argomento) Morricone sembra essere rimasto un po' in superficie, creando un commento certamente di lusso ma meno sentito ed originale. Da notare come in entrambi i casi la dipartita del Santo Padre (un intenso Bob Hoskins) sia vista come un sereno passaggio e non una drammatica fine. **Pietro Rustichelli**



Maurizio Abeni **Pepe Carvalho (2003)**

Rai Trade RTCD 110

20 brani – Durata: 45'53"

Nato dalla penna del famoso scrittore spagnolo Manuel Vasquez Montalban (che ha ispirato il cognome del commissario Montalbano di Camilleri – N.d.R.), Pepe Carvalho è il primo detective "di sinistra" della letteratura poliziesca. La *fiction* televisiva in sei puntate dedicatagli dalla Rai è rappresentata in questo CD da due episodi, *Il centravanti è stato ucciso verso sera* e *Alla ricerca di Sherazade*, musicati entrambi dal bravo Maurizio Abeni. Il compositore – sue le musiche per le pellicole *M.D.C. - Maschera di cera* e *Vaniglia e cioccolato* – crea per questa coproduzione franco-italiana con Valeria Marini un tema principale dalle sonorità latine che fonde la sensualità struggente del tango alla Astor Piazzolla con il malinconico e appassionato Fado portoghese: i brani "Pepe Carvalho", "Il centravanti", "Pepe e Biscuter", nonché "Charo" ne sono un ottimo esempio. Si passa dalle atmosfere latino-americane a quelle di sapore orienteggiante con i temi "Sherazade" e "Danza di Sherazade", rappresentanti il personaggio interpretato da Manuela Arcuri. C'è anche del rhythm & blues nel brano "Strip Tease", con vocalizzi alla Aretha Franklin, e musica funky-house nel pezzo "Un locale equivoco".

Profumi mediterranei si respirano nei suoni di "Viaggio in Italia", e "Aria dei Balcani", composta e arrangiata da Annakin Klockar, ci fionda nell'allegria spensieratezza gitana alla Bregovic. La pericolosità delle indagini di Carvalho è resa dai commenti nervosi e incalzanti di "Una fuga inutile", "La partita" e "Una figura sinistra", dove in alcuni casi ritorna il leitmotiv del detective. Tutti i brani sono arrangiati ed eseguiti al pianoforte e alle tastiere da Maurizio Abeni, e alla chitarra acustica a 12 corde da Maurizio Pica. In definitiva, un pot-pourri musicale non sempre riuscito, ma gradevole all'ascolto! **MP**



Rejected!

di Maurizio Caschetto

Il “caso” di Gabriel Yared e della sua partitura rifiutata per Troy mette in evidenza uno dei più spinosi e preoccupanti fenomeni del film scoring hollywoodiano contemporaneo.

Lo scorso marzo il compositore Gabriel Yared ha pubblicato sul suo sito ufficiale una lunga lettera dove ha raccontato in maniera dettagliata gli eventi che hanno portato al rifiuto della partitura che egli aveva composto e registrato per il film *Troy*, superproduzione da 245 milioni di dollari diretta da Wolfgang Petersen, tratta dall'*Iliade* di Omero. Non è tanto il fatto in sé che ha creato scandalo e discussione – la storia della musica da film è, come vedremo, piena di partiture ‘ricusate’ anche eccellenti – quanto la constatazione che come questo fenomeno stia diventando sempre più frequente, e soprattutto di quali siano i veri retroscena che portano al rifiuto di una partitura scritta per un film. Infatti questo articolo, più che una cronologia delle ‘colonne sonore che non abbiamo mai ascoltato’, vuole essere una riflessione intorno a quello che è lo stato dell’arte del *film scoring* contemporaneo hollywoodiano – in una sorta di continuazione dell’articolo di Gianni Bergamino apparso sullo scorso numero di questa rivista – cercando di comprendere meglio una delle sue problematiche.

Il fenomeno del *rejected score* è infatti una delle piaghe che stanno attualmente portando la disciplina verso derive creative preoccupanti. Prima di affrontare ogni discorso bisogna però sgombrare il campo da un equivoco: nonostante questa sia una “infelice tradizione hollywoodiana”, come l’ha carinamente definita Giuliano Tomassacci, le ragioni che portano al rifiuto di una partitura ritenuta ‘non idonea’ possono essere spesso legittimate da questioni artistiche e di adattamento stilistico al film. Insomma, può capitare che sia il compositore a ‘sbagliare’ approccio musicale alla pellicola: pensiamo ad esempio al caso della colonna sonora di *Chinatown* (1974) di Roman Polanski, nel quale il compositore originariamente incaricato, Philip Lambro, consegnò una partitura

dominata da stilemi orientali e brani di ispirazione popolare cinese assolutamente fuori luogo con il setting *noir* e losangelino della pellicola, aspetto che invece lo score di Jerry Goldsmith sottolinea in maniera magistrale. Altre volte può accadere che qualcosa non funzioni nella comunicazione fra regista e compositore, e dunque nascano malintesi creativi che partoriscono creature eccentriche ed inaspettate: pensiamo, rimanendo nell’esempio più semplice e noto, alla colonna sonora de *Il sipario strappato* (Torn Curtain, 1966), che causò la rottura del felice sodalizio fra Bernard Herrmann e Alfred Hitchcock. Il Maestro del Brivido, probabilmente insicuro della riuscita del film e comunque attento agli umori dello spettatore comune, chiese al suo musicista prediletto di comporre una partitura di facile presa sul pubblico, adatta ai tempi, possibilmente con un tema principale che potesse tramutarsi in una canzone da *hit parade*. Herrmann sulle prime accettò ma, da artista integerrimo quale era, alla fine fece di testa propria e consegnò una partitura assolutamente idiosincratca, fosca, caratterizzata da inconsuete scelte timbriche. Sentito il risultato, Hitchcock rinfacciò a Herrmann di aver scritto esattamente il contrario di ciò che gli aveva chiesto, licenziò il compositore su due piedi in sala di registrazione e affidò in seguito l’incarico al più ‘leggero’ John Addison.

Questi due casi molto noti di *rejected score* ci fanno vedere una parte della questione. Forse però questi esempi raccontano un’industria che non c’è più, mentre la storia recente ci sta sempre più dimostrando che le ragioni che stanno alla base del rifiuto di una partitura non hanno niente a che fare con l’arte o l’estetica.

Torniamo dunque a Gabriel Yared e *Troy*. Il compositore francese racconta che fu ingaggiato dalla produzione nel marzo 2003,

dunque più di anno prima dell’uscita del film. Il regista Wolfgang Petersen era alla ricerca di un musicista in grado di dare al suo film un approccio moderno e inedito, lontano da tradizionalismi o da stilemi alla moda. Yared rispose con entusiasmo, soprattutto perché sarebbe stata la prima volta che si confrontava con una pellicola di respiro epico: “Il mio concetto era quello di creare una partitura che fosse classica e moderna a un tempo” racconta Yared sul suo sito Internet. “Classica nella forma, nella struttura e nell’architettura armonica, che richiamasse le forme tradizionali (come la fuga basata sul tema di Priamo). Moderna nella maniera in cui si adatta e si plasma sull’azione e sulla narrazione ed anche nella ricerca sonora. Decisi di unire all’orchestra tradizionale una sezione di ottoni, composta da 25 strumentisti per dare un colore particolare ed inoltre aggiunsi un grande coro tripartito per addensare il dramma delle sequenze d’azione, oltre che per aggiungere colore e dare la sensazione generale simile a quella di una cantata epica. Il coro canta un linguaggio inventato, senza significato ma estremamente musicale. L’idea era quella di richiamare il classico coro della tragedia greca.”

Come si evince dalle sue parole, Yared ha affrontato con serietà e dedizione l’incarico affidatogli. Il lungo periodo che ha avuto a disposizione per concepire la partitura – cosa ormai rarissima a Hollywood – gli ha consentito di realizzare un lavoro denso e strutturatissimo, come pochi ormai se ne sentono nella musica da film (lo Shore de *Il signore degli anelli* è una felicissima eccezione). Il musicista racconta poi che Wolfgang Petersen rimase entusiasta del risultato durante le sessioni di registrazione a Londra e che addirittura canticchiava felice i temi di Yared nei corridoi degli studi di Abbey Road. E infatti la maniera in cui la partitura è stata respinta ha il sapore, oltre che della beffa, anche del cattivo gusto e



dell'assoluta ignoranza musicale che attanaglia il mondo produttivo hollywoodiano: dopo un *test screening* (le proiezioni "preventive" della copia lavoro per un pubblico campione composto da quello che dovrebbe essere il *target audience* del film) avvenuto lo scorso marzo, una parte della platea commentò – nelle schede che vengono fornite alla fine della proiezione in cui si chiede di dare un giudizio sul film e su tutti i suoi aspetti – che la colonna musicale era "troppo vecchio stile, troppo datata per un film del genere". I dirigenti della Warner Bros, preoccupati di non avere tra le mani un prodotto di totale successo, decisero così di bocciare la partitura di Yared e di farla rifare ex-novo al compositore James Horner, senza previa consultazione del regista Petersen e tantomeno del compositore Yared, che racconta di essersi trovato estromesso e rimpiazzato nell'arco di 24 ore, senza alcuna possibilità di recupero. Tutto questo accadde alla fine dello scorso marzo, circa un mese e mezzo prima dell'uscita del film nelle sale.

L'amarezza di Yared è raddoppiata dalla convinzione di aver realizzato quella che lui definisce "la mia migliore partitura in assoluto". E in effetti non gli si può dare torto: il compositore ha pubblicato sempre sul suo sito Internet una serie di estratti in mp3 dalla sua partitura per *Troy* che non lasciano spazio a molti dubbi. La colonna sonora di Yared è davvero un'opera ispirata e di grande impatto emotivo. Ascoltando i trenta minuti di musica pubblicati, colpisce soprattutto la ricchezza timbrica e il raffinato lavoro di cesello svolto dal compositore, che non ha certo lesinato in mezzi e risorse ma nemmeno in inventiva, riuscendo a coniugare con grande sensibilità uno stile sinfonico aulico e imponente con molti spunti originali e inusuali, come l'uso di un coro bulgaro e della voce lunare di Tanja Tzarovska. Stupisce davvero, ascoltando la grandeur e l'epos di questi brani, che gli *executive* della casa produttrice abbiano pensato che qualche spettatore con una cultura musicale che probabilmente si ferma a Britney Spears potesse avere ragione (con tutto il rispetto di chi fa e ascolta musica pop). E si rimane amareggiati quasi quanto Yared, sapendo che quest'ottima partitura non verrà mai utilizzata e finisce, seppur in compagnia di lavori altrettanto eccellenti, in quel limbo di opere artisticamente amputate e prive della loro principale ragion d'essere che sono appunto le *rejected scores*. Dunque non si tratta di una frizione estetica o di inadeguatezza stilistica tra film e commento musicale; non si tratta nemmeno di uno scontro creativo fra musicista e regista (come accadde a Hitchcock e Bernard Herrmann per *Il sipario strappato*), ma della paura da parte dello studio di non centrare appieno tutte le aspettative del pubblico. Intendiamoci, è comprensibile il timore e persino l'ansia di una grande major come la Warner di non riuscire a soddisfare le attese del grande pubblico (in fondo si tratta pur sempre di un

blockbuster che deve incassare centinaia di milioni di dollari), soprattutto quando è stata investita una tale somma di denaro. Ma alcune scelte rasentano francamente il ridicolo: come sarà possibile che un compositore pur di talento riesca a scrivere una partitura di tale portata (si parla di circa 140 minuti di musica) in un arco di tempo così breve senza ricorrere a scorciatoie o soluzioni efficaci ma già sentite? Come si può immaginare che una partitura scritta e registrata in meno di un mese sia più incisiva e calzante di un'altra concepita e realizzata in dodici mesi? Senza voler togliere nulla alla bravura di un compositore come James Horner, davvero non crediamo che sia possibile riuscire a eguagliare un risultato come quello conseguito da Gabriel Yared in un lasso di tempo ai limiti dell'umana possibilità. E infatti le prime recensioni pervenute sullo score horneriano parlano di un'opera poco originale e vittima, com'era lecito attendersi, di parecchio *déjà entendu*.

Sembra ormai una prassi diffusa addossare le 'colpe' di aspetti non riusciti di una produzione al musicista e alla colonna sonora, almeno a giudicare dalla sempre più febbrile 'sindrome da *rejected score*' degli ultimi anni, che ultimamente ha mietuto vittime illustri quali Jerry Goldsmith di *Timeline* sostituito dall'egregio ma anonimo Brian Tyler; Alan Silvestri de *La maledizione della prima luna* rimpiazzato da Klaus Badelt e soci; Mychael Danna di *Hulk* ricusato in favore di Danny Elfman (vedi *Colonne Sonore* N° 2, pag. 24). In anni recenti, persino un gigante come Ennio Morricone si è trovato nella stessa situazione nel film *Al di là dei sogni* (1998) di Vincent Ward, infine sostituito dal compianto Michael Kamen. In tutti questi casi, il compositore uscente si è trovato a vedere rifiutato il proprio score in circostanze non dissimili da quelle vissute da Yared, mentre quello entrante è stato costretto a realizzare la partitura in tempi record. Un po' diverso il caso di Elmer Bernstein e della sua partitura respinta per *Gangs of New York*. Martin Scorsese affida inizialmente la composizione di uno score originale a Bernstein, salvo poi respingerlo – affannato da una lunghissima fase di post-produzione e da continui cambiamenti al montaggio del film – in favore di un collage di natura disparatissima nel suo tipico stile: si va dalla musica popolare irlandese, a canzoni di Bono e Peter Gabriel fino ad alcune pagine originali composte da Howard Shore. Le ragioni del rifiuto dello score di Bernstein non sono da ricercare in questioni di un facile *appeal* nei confronti del pubblico, ma in una faticosa (e non sempre felice) ricerca da parte di Scorsese del *sound* più appropriato per un film così sfaccettato e complesso.

Troy è solo l'ultimo caso in ordine cronologico di un fenomeno che ormai sta assumendo dimensioni preoccupanti. I compositori di musica da film si trovano ormai sempre più schiavi di un sistema che rischia di bruciare il loro talento e di impoverire la qualità media delle produzioni.



Gabriel Yared con l'Oscar vinto con *Il paziente inglese*

Sono frequenti i casi in cui essi lamentano le sempre più rigide e quasi impossibili condizioni in cui devono operare: imposizione e/o rispetto sempre più ossequioso della famigerata *temp-track*, strettissimi tempi di consegna, fase di post-produzione sempre più convulsa che porta a continue modifiche sul montaggio del film anche durante e dopo le sessioni di registrazione, rendendo così inutilizzabile o comunque non più calzante il commento musicale. In tali condizioni, diventa perciò più semplice concepire e realizzare partiture 'malleabili' e genericamente adattate sul film e quasi impossibile potersi dedicare alla composizione di qualcosa come il *Troy* di Gabriel Yared.

Ciò ci porta infine a riflettere sull'effettivo valore che ormai Hollywood dà alla fase del *film scoring*: non più un aspetto che aiuta a creare profondità e tridimensionalità nel film, ma una fase obbligatoria ormai sempre più simile alla compilazione e alla standardizzazione. È bene ricordare che anche durante i fasti della Golden Age hollywoodiana, compositori come Franz Waxman, Alfred Newman, o Miklós Rózsa avevano i loro bei grattacapi e dovevano spesso scontrarsi con l'ignoranza e la superficialità di produttori e capi di *studios*. Tuttavia, la situazione odierna appare ben più preoccupante, soprattutto considerando – fatte le debite eccezioni – l'appiattimento e la caduta stilistica che la musica da film hollywoodiana sta vivendo ormai da qualche anno a questa parte.



Riferimenti e fonti

"*The Score of Troy: A Mystery Unveiled*", lettera aperta di Gabriel Yared disponibile sul suo sito ufficiale

www.gabrielyared.com

Giuliano Tomassacci, "Gang of rejected scores", saggio-intervento consultabile presso

www.offscreen.it/back/gangofrejectedscores.htm

Imuse!

...ovvero: come i videogiochi ebbero finalmente delle vere e proprie colonne sonore.

di Andrea Chirichelli

I videogiochi, nonostante abbiano una storia ormai trentennale, sono ancor oggi considerati dalla maggioranza delle persone che non li utilizzano, alla stregua di balocchi per bambini poco o troppo cresciuti, per uomini in preda al complesso di Peter Pan o, alla meglio, meri mezzi elettronici per passare, male, il tempo.

Solo chi ha giocato e gioca sa che i videogiochi sono il più bel passatempo del mondo, perché in essi c'è la summa di tutte le arti: in un'avventura, in uno spara-e-fuggi, in un picchiaduro o in qualsiasi altro genere videoludico, troviamo un mix di cinema, storia, letteratura, pittura, musica, con l'aggiunta dell'elemento più importante di tutti: l'interattività.

Lontani dai rai fulminei di filosofi incartapecoriti e giornalisti superficiali, le comunità di giocatori sono cresciute a dismisura negli ultimi anni e, grazie all'avvento di Internet e del gioco online, hanno potuto conoscersi, interfacciarsi, stringere patti e alleanze. Videogiocare è una consuetudine di molti e non più un modo per il nerd di turno di vivere storie e avventure distaccate dalla realtà. Oggi quindi, senza timore e con un pizzico di sana nostalgia, possiamo finalmente guardarci indietro ed esaminare e valutare oggettivamente tutto quello che innocui pezzi di plastica e silicio ci

hanno regalato negli ultimi trent'anni.

Visto che Colonne Sonore è una rivista di musica, ci addentreremo, con salti temporali piuttosto impegnativi ma coerenti – nell'ottica di un unico grande disegno – nel vasto e popolarissimo mondo delle partiture musicali dei videogiochi che spesso rappresentano un elemento fondamentale, affinché un titolo di successo diventi leggendario.

Il momento più importante – almeno per la maggior parte degli addetti ai lavori – della storia della musica applicata ai videogiochi, risale agli inizi degli anni '90, quando negli studi della allora Lucasfilm, poi LucasArts, la branca ludica della società del regista di *Guerre stellari*, venne creato il sistema Imuse, applicato poi ad alcuni dei giochi più famosi di allora (e di oggi). Lucasfilm, nella seconda metà degli anni '80, aveva cominciato a commercializzare delle avventure grafiche di altissima qualità, che riuscivano nel miracolo di unire una veste grafica accattivante ad una verve umoristica irresistibile.

Al di là del divertimento che i giocatori provavano ad ogni partita, era evidente che, dietro ogni storia, c'erano sceneggiatori professionisti e che ogni aspetto del gioco era curato fino all'inverosimile, musica compresa. **Loom**, apparso nel 1987, e primo grande successo di questa storica

software house, era un'avventura musicale: paradossalmente, nonostante svolgesse un ruolo importante nell'azione, la musica non era presente nel gioco come accompagnamento, se non in determinati momenti e anche gli effetti sonori erano piuttosto limitati. C'erano comunque alcune chicche imperdibili, e per essere una produzione del 1987, già faceva intravedere cosa si sarebbe raggiunto negli anni a seguire. Il problema, ai tempi, era la tecnologia, decisamente troppo primitiva.

Chiunque abbia avuto modo di possedere un Commodore 64, il più famoso dei primi home computer, si ricorderà che, nonostante la pochezza dei byte a disposizione dei programmatori per sfruttare i canali del Sid (il microprocessore dedicato alla generazione di musiche ed effetti sonori all'interno della macchina), alcune partiture erano assolutamente straordinarie per qualità e capacità di coinvolgimento: titoli come **Hawkeye**, **International Karate Plus**, **Terra Cresta**, oltre che essere giochi molto divertenti, si facevano ricordare per motivetti che ancora oggi i vecchi giocatori canticchiano di tanto in tanto, suscitando lo stupore di mogli e fidanzate e l'amore incondizionato dei compagni di giochi dei tempi che furono. Il problema era unire la



Ron Gilbert

creatività dei musicisti del tempo con limitazioni che oggi sembrano ridicole, ma allora rappresentavano un ostacolo fondamentale alla creazione di partiture complesse. Negli anni '90, complice lo sviluppo del PC come macchina da gioco, cominciò una folle corsa tecnologica per costruire microprocessori sempre più veloci, schede grafiche più potenti e sonore più performanti (tanto per osservare lo stato dell'arte tecnologico del tempo si pensi che Intel produce il microprocessore 80-486 a 25 megahertz nell'89; Creative Labs lo stesso anno commercializza il primo modello di Soundblaster mentre solo due anni più tardi arriva la versione Deluxe, prima a supportare la modalità Stereo).

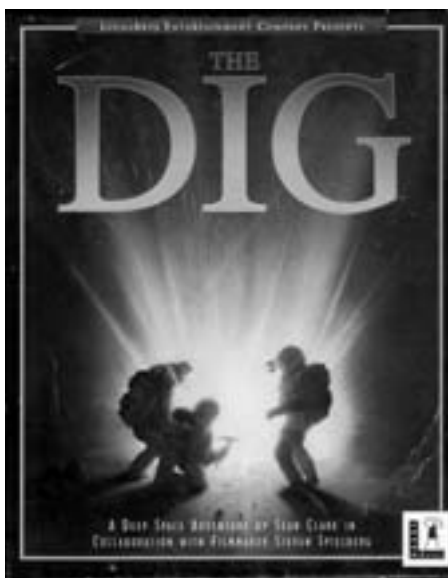
Imuse, creato da Michael Z. Land, Peter McConnel e Clive Bakajan nel 1991, rappresentò una vera rivoluzione per il settore ludico: per la prima volta l'azione di gioco poteva essere accompagnata da una colonna sonora continua e aderente alle azioni svolte dal giocatore.

Ma chi erano i tre responsabili di questa epifanica trovata, che permisero a Lucasfilm di vivere una straordinaria e irripetibile primavera creativa, durata più di un lustro?

Land, pur essendo un musicista a tutti gli effetti, arrivò alla Lucas come semplice programmatore e il suo primo incarico fu di "sistemare" gli effetti sonori per la versione Macintosh di **Indiana Jones and the Last Crusade**. Il primo gioco di cui curò la colonna sonora vera e propria fu **The Secret of Monkey Island**, nel 1989, sotto la direzione di Ron Gilbert, vero mito per gli amanti delle avventure grafiche.

Land firmò il tema principale e infarcì il gioco, che già di per sé era totalmente assurdo e dotato di un umorismo veramente fuori parametro, di una serie di trovate che ancor oggi permettono a Monkey Island di essere considerato una delle migliori avventure grafiche di sempre. Reggae, soul e una venatura jazz, un uso continuo e tribale delle percussioni, un epico brano alla John Williams suonato da un organo, caratterizzavano un titolo folle e indimenticabile. Pare che Gilbert rimase talmente soddisfatto del lavoro di Land, da affidargli il compito di curare le musiche del primo gioco Imuse – acronimo di Interactive Music and Sound Effect – che Land stesso aveva progettato: **The Secret of Monkey Island 2: The Chuck's Revenge**.

Fu proprio in occasione della creazione di questo must (l'ultimo per Gilbert, che in seguito abbandonò la società di Lucas, gettando nel più nero sconforto milioni di fan che, a ben vedere, ancora aspettano di sapere come va a finire la trilogia pensata ma mai realizzata) che Land fece assumere in Lucasfilm due fidatissimi collaboratori: i già citati McConnel e Bajakian, entrambi provenienti da esperienze musicali diverse, che si occuparono di tutti gli accompagnamenti musicali dei giochi Lucas da quel momento in poi. Tutta la partitura di Monkey Island 2 meriterebbe un plauso, ma come dimenticare la mitica sequenza del ballo degli scheletri o la struggente

La confezione di *The Dig*

melodia di accompagnamento alle vicende ambientate al cimitero? Land ci faceva viaggiare nei Caraibi e i pezzi ambient che incorniciavano la visuale

Il mitico *Indiana Jones and the Fate of Atlantis*

dall'alto delle isole teatro delle vicende, provocano tuttora la pelle d'oca per la perfetta aderenza al comune immaginario legato a quelle località.

Ai tempi gli attoniti ascoltatori poterono apprezzare per la prima volta effetti sonori digitalizzati, utilizzati dai pionieri della Lucasfilm nell'esilarante sequenza della gara di sputi con tanto di disgustoso risucchio. Insomma, il gap tra cinema e videogiochi andava facendosi sempre più piccolo e col titolo successivo, **Day of the Tentacle**, la barriera che separava i due mondi venne totalmente abbattuta. Dopo essere diventato supervisore di tutte le partiture delle produzioni lucasiane, Land firmò il suo capolavoro nel 1995 con la colonna sonora di **The Dig**, l'avventura fantascientifica firmata da Spielberg e Scott, forse l'opera più magniloquente dell'intera storia dei videogiochi.

Ascoltare *The Dig* significa partire per un altro mondo, mescolare Wagner e Mike Oldfield, farsi travolgere da una serie di melodie sinfoniche – dominate dalla sezione degli archi – che rimbalzano lunghe le pareti rocciose dello sconosciuto asteroide. Chi ama la musica, non può non amare **The Dig**. L'esperienza videoludica trascende e per la prima volta si può realmente parlare di "opera ludo-sinfonica". Il successo del gioco è scarso, ma grande è la risonanza nel mondo musicale della partitura, che viene addirittura pubblicata su compact disc. Tornato alla composizione, Land curò altri giochi per la software house, salvo poi abbandonarla nel 2000 per creare, assieme a McConnel una propria software house. Oggi Land è un libero professionista,



Clint Bajakian

stimato conferenziere ai numerosi simposi e incontri organizzati in America sul ruolo della musica nei videogiochi moderni (insomma... quelle classiche iniziative che in Italia ci sogniamo).

Peter McConnel era invece laureato ad Harvard in musica. Dopo un periodo di insegnamento universitario come assistente, si diede alla libera sperimentazione, approdando nel 1987 alla Lucasfilm come tecnico del suono. Chiamato da Land (che lo conosceva tramite il comune amico Bakajan), accetta di intraprendere l'avventura in Lucasfilm, che lo porterà a creare le basi per le routine adatte alla gestione delle musiche sincronizzate a ciò che avviene sullo schermo. McConnel si dimostra subito attento indagatore della musica sperimentale che rielabora personalmente con contaminazioni elettroniche.

Il suo primo gioco è **Full Throttle**, titolo che si differenziava molto dai classici canoni Lucas, avendo una trama più seria e uno svolgimento più lineare. Ambientato nel mondo dei motociclisti duri e puri, **Full Throttle** colpì critica e pubblico anche per il suo accompagnamento sonoro digitalizzato (e non sintetizzato), basato da McConnel sulla rielaborazione di pezzi hard rock suonati dai The Gone Jackals. Il cattivo di turno venne doppiato nientemeno che da Mark "Luke Skywalker" Hamill che diede ulteriore valore aggiunto ad un gioco già di per sé straordinario; Hamill aveva peraltro già prestato la sua voce per un'altra avventura grafica, **Gabriel Knight - Sins of the Father**, storico capolavoro di Jane Jensen pubblicato dalla Sierra. Il suo ultimo

titolo lucasiano coincide con la fine della pubblicazione di avventure grafiche (ripresa solo da pochi anni) da parte della software house: **Grim Fandango**, con la sua prelibata macedonia di jazz, swing e soul, chiude degnamente un cerchio scintillante.

E Bajakian? L'ultimo dei tre pilastri arriva in Lucasfilm, su invito di Land, nel 1991, dopo un breve periodo trascorso al conservatorio di Boston e alcuni master ottenuti presso l'Università del Michigan. Dimostra subito il suo talento con il già citato **Monkey Island 2** per poi ottenere un grande successo personale con la partitura di **Indiana Jones and the Fate Of Atlantis**, episodio sganciato dalle avventure cinematografiche dell'eroe spielberghiano, ma straordinario punto di contatto tra pellicola e linguaggio macchina. Lo stesso John Williams si congratula con il terzetto, capace di far rivivere sul monitor del PC le avventure del più famoso archeologo del mondo al ritmo di una "Raiders March" rielaborata in modo geniale per l'occasione.



Day of the Tentacle

Dopo Indy, arriva l'esperienza di **Day of the Tentacle**, letteralmente saturo di esilaranti effetti sonori digitalizzati che seguono la folle trama di un gioco, più simile a un cartone animato demenziale che a un titolo da installare su PC.

Anche la colonna sonora raggiunge picchi notevoli con l'originale arrangiamento dell'inno degli Stati Uniti d'America e il pezzo techno suonato da uno dei tentacoli protagonisti. Da questo momento non c'è praticamente alcun titolo Lucasfilm, avventure e non, che non porti la firma di Bajakian, come



Peter McConnel

musicista o come supervisore degli effetti sonori.

Particolarissimo il suo contributo ad **Outlaws**, un "first person shooter", genere oggi popolarissimo ma ai tempi quasi rivoluzionario, ambientato nel Far West, che riecheggia (guarda un po') toni morriconiani e l'ambient audio (fantastico) del già citato **The Dig**. Bajakian firmò anche la colonna sonora del sarcastico **Sam and Max**, titolo basato sui personaggi di Purcell con venature jazzistiche e un parlato digitalizzato particolarmente riuscito. Lasciata la Lucasfilm, dopo l'abbandono dei suoi due compagni d'avventure, fondò un'etichetta dedicata alla composizione di musiche per videogiochi. Tuttavia, visto che il lupo perde il pelo ma non il vizio, lo abbiamo visto recentemente all'opera proprio in Lucasfilm per l'ultimo episodio della serie di **Monkey Island**.

Che dire in conclusione?

Imuse portò benefici a tutto il mondo dei videogiochi. Permise ad autori che prima snobbavano il settore videoludico, di accostarsi a un nuovo e stimolante settore di mercato.

La stessa evoluzione tecnologica è stata forse sollecitata dagli incredibili risultati che si ottenevano con le migliorie che, nel corso degli anni, venivano implementate nei computer dei videogiocatori di tutto il mondo. Oggi forse le partiture nate con Imuse potranno sembrare semplicistiche (nemmeno troppo) ma, dato che ogni lungo viaggio comincia con un piccolo passo, è bello guardarsi indietro e ricordare chi diede il 'la' a una vera e propria rivoluzione sonora.



Con il ricorso ad un imponente organico d'esecuzione, Alan Silvestri reagisce alle sommarie e pretenziose direttive narrative dell'ultimo esoscheletro cinematografico targato Stephen Sommers, esplodendo un ordigno musicale di impetuosa prorompentezza. Manifesto del radicalismo ritmico conseguito dal compositore nella sua più recente stagione artistica (proprio come *Ricochet* era stato per quella precedente) lo score per *Van Helsing* delinea un'architettura dinamica e aggressiva, dove le rutilanti scritte percussionistiche trascinano archi e ottoni in escursioni di action-scoring galvanizzanti ("Werewolf Trap", "Attacking Brides"). Lo straripamento verso uno sterile esercizio di stile viene arginato da Silvestri grazie a un evidente tentativo di maggiore strutturazione e caratterizzazione della partitura, ad iniziare dal ricorso ad una pungente scrittura per staccato corale, funzionale nel rinvigorimento dei

segmenti tipicamente più incalzanti ("Transylvania 1887") quanto efficace nel fraporsi al virtuosismo della chitarra folcloristica adottata per il notevole tema del cacciatore protagonista ("Journey to Transylvania"). Accenti d'organo sopraggiungono poi a tappeto dell'austero motivo associato alle apparizioni di Dracula ("Burn It Down!", "Final Battle"), sebbene la natura dell'approccio tematico silvestriano risulti ancora una volta prevalentemente situazionistico e solo circostanzialmente riferito ai personaggi. A somministrare la necessaria componente melodica interviene l'afflato nostalgico di "Reunited", mentre il valzer macabro presentato in "All Hallow's Eve Ball" brilla di luce propria in quanto unica pagina veramente in grado di conferire personalità ad una partitura che, nonostante sveli un Silvestri tonico e puntuale, fugge lo stato di grazia sinfonico palesato in *The Mummy Returns*. **GT**



Alan Silvestri
Van Helsing (id. - 2003)

Decca/Umh Soundtracks 986 1999
12 brani - Durata: 42'55"

Ci vorrebbe più spazio per raccontare di una musica che - fin dai primi ascolti - suscita impressioni tanto contrastanti.

Da una parte c'è da esultare, quando si sente che l'apprezzato compositore di capolavori come *Signs* e *Dinosaur*, dopo l'elegante ma snervato lavoro per *Peter Pan*, è tornato a dare il meglio di sé imbevendo le sequenze esotiche di *Hidalgo - Oceano di fuoco* con prepotente fluidità melodica e con un ricercato caleidoscopio di timbri, ma soprattutto che è tornato a dimostrare uno slancio impetuoso che era mancato nel lavoro precedente.

D'altra parte si vorrebbe che un autore tanto estroso fosse più padrone della sua personalità creativa e sapesse svincolarsi una volta per tutte dai molti stereotipi hollywoodiani che ancora affollano le sue musiche. Le due anime etniche della storia (il *Far West* americano, da cui proviene il protagonista, e il deserto arabo, in cui si svolge

la pericolosa corsa al centro della storia) vengono illustrati sul piano musicale facendo ricorso a tutto l'armamentario classico, che va dalle inflessioni islamiche di classici come *Lawrence d'Arabia* o *Il vento e il leone*, alle immancabili reminiscenze del western di Bernstein (o dello stesso Newton Howard, in *Wyatt Earp*). A causa di questo radicato malvezzo (non solo suo) di ricorrere agli standard musicali si finisce con il riconoscere, qua e là, persino episodi sentiti di recente: nell'*Hulk* di Elfman, ad esempio, o in *Black Hawk Dawn* di Zimmer. Non si fraintenda: il disco è piacevole, si ascolta con sincero divertimento. Le molte pagine d'azione (su cui trionfa l'animato *rush* conclusivo di "The Final Three") lasciano senza fiato. Il punto è un altro: Newton Howard ha già fatto capire di poter fare molto di più. Proprio per questo lo vorremmo sul ponte di comando, a guidare la sua arte verso strade più innovative, lasciando in retrovia artisti molto meno dotati di lui. **GB**



James Newton Howard
Hidalgo

(*Hidalgo, oceano di fuoco* - 2004)
Hollywood Records 5050467-2749-2-1
14 brani - Durata: 45'40"

Colin Towns è uno di quegli ottimi musicisti che, per aver votato la loro carriera alla TV, si sono deliberatamente consegnati all'oblio. È un peccato, almeno nel suo caso, perché Towns è intrigante, non convenzionale, ingegnoso: lo si era apprezzato nel fanta-horror *Terrore dalla sesta luna*, una rara escursione fuori dal piccolo schermo.

Ora fa piacere che i produttori francesi di *Fiumi di porpora 2* si siano ricordati di lui. La sua musica paurosa e oscura, martellante e selvaggia finisce con l'essere uno dei pochi elementi memorabili di una pellicola povera di interesse.

Anche per questo va ascoltato con riguardo l'impegnativo lavoro di Towns, eseguito con raggelante ferocia dalla Philharmonia Orchestra di Londra diretta da Allan Wilson. Deve essere difficile trovare tanta furibonda ispirazione in una

trama così sciatta e improbabile. Con un occhio all'*Howard Shore* di *Se7en* e al Corigliano di *Stati di allucinazione*, Towns ci avvolge in un vortice di emozioni forti, un ombroso cammino di violenze atonali, di adrenaliche sequenze d'azione, di diabolici strappi negli ottoni, di serrate scorribande del piano, dei timpani e delle batterie elettroniche.

Tra i molti episodi interessanti, caratterizzati da un'orchestrazione esemplare, si distingue l'interminabile e affannoso inseguimento di "The Faceless Monk", dove la frenesia dell'orchestra corre di pari passo con il protagonista della vicenda, oppure l'angoscioso agguato al supermercato del brano "Barthelemy", fino all'apocalittico "Tidal Wave".

Una partitura horror perfetta per chi cerca brividi di paura anche nella musica. **GB**



Colin Towns / AA.VV.
Les Rivieres Pourpres 2:
Les Anges de l'Apocalypse

(*Fiumi di porpora 2* - 2004)
Milan 301 682-6
19 brani (15 di Colin Towns) - Durata: 72'44"

Dell'emergente Brian Tyler spaventa di più il successo incondizionato che sta ottenendo, che non la scarsa qualità del suo approccio al cinema. Come la techno music può essere considerata una germinazione impoverita del rock, così la musica "amorfa" di Tyler, di cui *Timeline* è un esempio sconcertante, si direbbe la prossima fase dell'involuzione del sinfonismo cinematografico registrata in questi ultimi dieci anni. Digeriti a fatica gli assemblaggi sonori del d.j. Zimmer, sembra che il prossimo gradino verso il basso sia da ricercare in questa musica "a derrate" che Tyler confeziona in tempi record. Lunghi accordi che attraversano inalterati interi brani di durata non breve, temi tanto banali da far sembrare complessa la suoneria di un cellulare, un'ingabbiatura ritmica inesauribile, che viene spalmata sulle immagini senza cura per mutazioni narrative ed emozionali.

Non sorprende che Tyler abbia facilmente rimpiazzato Goldsmith nel musicare l'avventura fantascientifica di Donner. Il vecchio compositore de *Il presagio* si è stancato di correre dietro ai continui ripensamenti del montaggio, con cui si tentava di sovvertire le sorti di un film bocciato fin dai *test screening*. Con spudorata facilità, Tyler sommerge tutta la pellicola con un'esondazione ritmica, di cui si possono tagliare o allungare intere parti senza che nessuno avverta cambiamenti. Per carità, non mancano spunti degni di nota... anche se si tratta perlopiù di idee recuperate pari pari da decine di opere recenti (viene ripescato persino il miagolante "tema della Reliant" di *Star Trek II* di Horner): alla fine sono le poche parentesi interessanti in un oceano di noia. Eppure nei newsgroup si legge tanto entusiasmo per questo disco...

Come detto, c'è da preoccuparsi. **GB**



Brian Tyler
Timeline (id - 2003)

Varèse Sarabande VSD-6531
20 brani - Durata: 45'29"



Lucio Godoy
Non ti muovere (2004)
 EMI 5776602
 23 brani (18 di commento e 5 canzoni)
 Durata: 42'38"

Come i singulti del pianto affiorano disarmati, soffocati dalle lacrime di un ritmo senza tempo, mesto e composto, così gli interventi musicali di Godoy avvolgono dolcemente la storia, rigorosi e composti di fronte alle sevizie che la vita impone alla protagonista del film, magistralmente e sorprendentemente interpretata da Penelope Cruz. I sensi rimangono intorpiditi, segnati dalla tenerezza e dalla sensibilità di un personaggio che non smette mai di credere, di amare, emergendo vivido, ricco e credibile. I momenti sonori accompagnano per mano la narrazione, dispiegandosi severi, semplici, raccolti e mai invadenti. Potrebbero figurarsi come una sorta di rinnovamento del *khòròs* tragico che aiuta a soffrire, sentire, capire, comprendere.

Le strutture sono essenziali, risolte nel suono compassato di diversi strumenti (pianoforte, tromba, chitarra classica, *pads* sintetici e archi fra tutti) che, pur nella loro varietà, non perdono mai il senso unitario, la vibrazione comune.

Nel soundtrack sono presenti anche brani di repertorio che nel film inquadrano temporalmente gli eventi narrati (come Trent D'Arby e Cutugno).

Ora più che mai, una valutazione accorta non può esulare dall'opera nella sua completezza, non deve limitarsi a scindere i piani di una pellicola bella e intensa da una colonna sonora che offre la possibilità di pensare. E, a chi ha apprezzato il film, anche di ricordare. **FC**



Riz Ortolani
**La rivincita di Natale /
 Il cuore altrove (2004-03)**
 ConcertOne - Edel CO 04001
 15 brani - Durata: 49'39"

E' ancora magia.

Nell'ambizione del quotidiano, nella banalità delle cose, nella mediocrità dei piccoli e grandi gesti, preludio di virtù e debolezze proprie di uomini qualunque, ma comunque vivi, sognatori e malinconici in gran parte del cinema di Avati. Proprio in presenza di questo sfondo magico, apparentemente immoto e sicuro - le certezze della vita? - la singolarità e la dimensione particolare dei personaggi diventano improvvisamente universalità, finalmente emergono, dominio del sentire di chiunque. E' questo sfondo magico, quindi, che ritroviamo nel duplice e splendido lavoro di Riz Ortolani.

Di più, mantenere quest'ordine d'insieme e nel contempo dimostrare una padronanza

compositiva ed orchestrativa di notevole fattura non è certo cosa semplice.

Ma i pericoli della macchinosità o dell'artificiosità sono felicemente scampati.

Le due colonne sonore ci regalano ottimi spunti, invenzioni sempre nuove, progressioni modulanti, cromatismi e impianti jazz nel primo caso, tensioni e armonie meno evanescenti, con melodie più segnate nel secondo.

Del resto *La rivincita di Natale* è una rinnovata vittoria per il Maestro (nel 1986 con *Regalo di Natale* aveva vinto il David di Donatello) e, in fondo, una logica conclusione del discorso avviato ben diciotto anni prima.

E del *Cuore altrove* che dire? Semplicemente che ci sono poche parole quando ci si trova di fronte ad un capolavoro. **FC**



**Francesco de Luca e
 Alessandro Forti**
3 metri sopra il cielo (2004)
 RCA 82876605292 - Radiocattleya/Concertone
 23 brani (8 canzoni e 15 di commento)
 Durata: 63'27"

3MSC. Questa è la sigla che apre le porte dell'universo 'teen' sempre più vezzeggiato e coccolato dal marketing nostrano. Il regista Lucini conduce bene il gioco e giostra le fila del commento musicale tra le note originali di Francesco de Luca e Alessandro Forti e diversi brani di repertorio. La scelta è mirata e nello stesso tempo efficace: "Gabriel" cantata da Lamb e "He's Simple, He's Dumb He's Pilot" di Jason Lytle sono davvero interessanti ed evocative. Ma i ragazzi, si sa, hanno le loro esigenze... Ecco quindi spuntare Tiziano Ferro ("Sere nere") e Le Vibrazioni ("E se ne va"), due icone attuali del *pop 'rubacuori'* italiano.

Per quanto riguarda la partitura originale, la chiave è da cercarsi in un'architettura

molto semplice, in un linguaggio musicale accessibile soprattutto ai più giovani e all'immancabile ricorso all'elettronica.

Si viaggia attraverso la *techno*, il *chillout*, la musica d'atmosfera, la *dance* e il suono dell'Orchestra di Roma, sebbene le sonorità elettroniche costituiscano la dominante acustica del lavoro dei due musicisti. I brani in generale non stupiscono ma non impegnano, in alcuni casi ("Nina") divertono e in altri creano una bella atmosfera ("Deepest Dream" e "Are You In Love?" che ci riporta ai primi amori...), contribuendo a costruire una colonna sonora non trascendentale, commercialmente mirata, ma godibile anche per chi diciott'anni proprio non li ha più. **FC**



AA.VV.
Fame chimica (2004)
 BMG Italy 82876599462
 15 brani - Durata: 63'05"

Rari sono i casi in cui film e musica d'accompagnamento sono legati in maniera indissolubile.

E' questo il caso della colonna sonora di *Fame chimica*, coraggioso esempio di pellicola autoprodotta e di discreto successo, ambientata nella periferia milanese (ma potrebbe essere quella di una qualsiasi metropoli italiana o straniera).

Ritmi sub-urbani e melting pot a go-go anche per la soundtrack che, "pensata" da Luca Zulu Persico, famoso leader del gruppo 99 Posse, che proprio con la colonna sonora di un film, *Sud* di Gabriele Salvatores, trovò fama e fortuna, nelle vesti di direttore artistico, mescola esperienze sonore diverse e ritmi completamente distanti tra loro, creando un happening sonoro e un viaggio acustico,

romantico e disperato allo stesso tempo.

La parola più frequente è "contaminazione": di rap e hip hop, di punk e musica da camera. Nella compilation, sul mercato in vendita ad un prezzo politico, troviamo i ritmi soft dei 24 Grana e di Ludovico Einaudi, contrapposti alle sonorità più vivaci dei Subsonica, Al Mukawama e Zoara, tutti assieme appassionatamente ad orchestrare una colonna sonora multietnica, multirazziale che spazia da Milano a Napoli, dall'India all'Africa, senza mai scadere nell'ipocrisia e nella banalità di produzioni similari. Imperdibile l'ecumenico Pino Daniele. Se difficilmente avrete visto il film, a causa di una distribuzione ballerina e a macchia di leopardo, cercate di provare almeno questa esperienza uditiva di altissimo valore. **ACh**



Un tema iniziale per oboe, archi, chitarra e un carezzevole eco elettronico. Vale da solo tutto il disco: aereo, estatico, commovente come solo la grande musica può essere, con una malinconica impennata emotiva nella chiusura, che si apre al contributo partecipe delle trombe e del coro. Una ventata di freschezza, finalmente. La musica di Thomas Newman scandaglia i suoni della quotidianità, trova nei fluidi echi urbani misteriosi equilibri tra spirito e materia. I suoi timbri rarefatti, la sua mescolanza di idiomi (con quei brevi accenni alla tradizione ebraica che fa da sfondo al racconto) toccano corde profonde dell'animo per la loro semplice ingegnosità, specchio del turbamento angoscioso che pervade la *piece* teatrale di Tony Kushner, traspunta nel coraggioso dramma televisivo di Mike Nichols. Newman, mai compiaciuto di

sé, asseconda la forza della sua ispirazione, non smette mai di proporre nuove sonorità, raccoglie con intelligenza e sensibilità nei suoi fugaci quadri musicali il senso profondo di questo eccezionale sceneggiato: la contrapposizione tra la prigione del "reale" e l'aspirazione a cui anela lo spirito umano, una speranza di fuga dalla malattia del corpo (l'AIDS) per la libertà dell'essere interiore. I frammenti musicali offrono alle scene un commento discreto ma intenso. Il lungo disco della Nonesuch piacerà agli estimatori del compositore di *Alla ricerca di Nemo*, che ritroveranno in gran forma uno degli autori più creativi, originali e stimolanti dei nostri anni. Nei molti brani c'è massima varietà, anche se la loro breve durata non favorisce l'abbandono cui si vorrebbe cedere di fronte a momenti di così profonda spiritualità. GB

La furia tutt'oggi di Robert Rodriguez arriva a toccare anche le sorti musicali dei film che dirige. Se nelle due precedenti puntate il regista si è avvalso della collaborazione di musicisti come Danny Elfman e John Debney, per l'ultima avventura delle piccole spie Rodriguez firma la partitura in solitaria.

Ci troviamo di fronte a musica che non vuole assolutamente prendersi sul serio: è infatti piuttosto evidente il gusto di Rodriguez nel farsi beffe del sound orchestrale da film d'azione, ma restituito però attraverso sonorità elettroniche 'pauperiste' più vicine alle musiche dei videogames.

Sebbene affiorino in più di un'occasione echi elfmaniani ("Thumb Thumbs", "Toymaker"), tutta la composizione è una rutilante sarabanda di fraseggi affidati a *synth* e *midi* che tentano appunto di replicare – senza grande successo – le sonorità della grande

orchestra ("Robot Arena", "Mega Racer"), interrotta talora da parentesi rockeggianti ("Metal Battle", "Heart Drive") o di sapore latino-americano ("Game Over"). Infatti anche i *credits* ci prendono in giro, dichiarando la prestazione dell'Orchestra Filarmonica Digitale (sic!) del Texas, che altro non è che il sintetizzatore del furbo Rodriguez, il quale si diverte persino ad accreditarsi come direttore d'orchestra.

Tuttavia, nonostante l'ironia e la voglia di non prendersi sul serio, il valore prettamente musicale dello score è di basso profilo. Davvero curioso che, al giorno d'oggi, esistano film commentati da partiture che starebbero meglio in un videogame e che dall'altra parte ci siano videogames che si fregiano di partiture sontuosamente orchestrali che non sfigurerebbero affatto in un epico *blockbuster* hollywoodiano... MC

Il momento clou dello splendido film di Richard Linklater, almeno per i melomani più accaniti, è indubbiamente quello in cui lo strepitoso Jack Black (peraltro già ottimo musicista e leader del mitico gruppo Tenacious D), "insegna" la storia del rock ad una classe di attoniti ragazzini, con un mega albero genealogico disegnato sulla lavagna, indicante tutte le molteplici variazioni che questo tipo di musica ha avuto negli ultimi cinquant'anni.

Poteva la OST esimersi dall'essere altrettanto variegata? Ovviamente no!

Ecco dunque ripercorsa in 17 tracce la storia del rock, partendo da classici immortali firmati Doors ("Touch Me"), Led Zeppelin ("Immigrant Song") e Who ("Substitute"), per

arrivare ad alcuni brani scritti apposta per il film e interpretati dagli stessi piccoli (d'età, ma non certo musicalmente) attori/cantanti.

Vista nell'ottica del film, una compilation di questo genere avrebbe potuto anche essere composta da 100 CD, e molti big del settore restano esclusi (per dirne una, mancano i Nirvana!), ma la scelta dei brani è perfetta per porre le basi del rock e l'ascolto è pertanto consigliato anche a piccoli fan da svezzare al ritmo di assoli distorti di chitarra e stranianti performance col basso elettrico, magari sperando che per loro un giorno si crei veramente la possibilità di ricevere come compito a casa, non noiose versioni da tradurre o problemi da risolvere, ma CD da ascoltare e amare e con i quali imparare a crescere. ACh

Wonderland l'hanno capito in pochi: tutti si aspettavano un climax erotico-pornografico a causa della presenza debordante di Van Kilmer/John Holmes come protagonista e invece J. Cox tira fuori un noir desolante e crepuscolare, più vicino a *Vivere e morire a Los Angeles* che a *Boogie Nights*.

La colonna sonora, composta per lo più dai pezzi in voga nel periodo '70-'80, spazia dal rock al pop di facile presa senza soluzione di continuità e permette all'ascoltatore di ripercorrere assieme ai protagonisti del film un periodo caratterizzato, in America, dalla perdita di valori e di identità. Ottima la scelta di includere due capisaldi del genere new romantic come "Girls On Film" dei Duran

Duran, brano "sessuale" per eccellenza – basti ricordare il video oggetto di aspre polemiche e censure ai tempi (ma le subirebbe anche oggi) per la presenza di scene saffiche e ammiccamenti erotici molti espliciti – e "In Every Dream Home a Heartache" dei Roxy Music di Brian Ferry, altre icone della musica usa e getta (che però, evidentemente, è rimasta poco scalfita dalle intemperie del tempo).

Ricca di pathos e di riferimenti ai totem musicali dell'epoca, la colonna sonora di *Wonderland* è un mini-viaggio nel tempo, che nessuno si dovrebbe perdere e che merita tutta la fortuna che il film, ahimè, non ha avuto. ACh



Thomas Newman Angels in America

(id. - 2003)

Nonesuch 798372

31 brani - Durata: 72'00"



Robert Rodriguez Spy Kids 3-D: Game Over

(Missione 3-D: Game Over - 2003)

Milan/Warner Sunset 5050466-8554-2-8

18 brani - Durata: 47'15"



AA.VV.

School of Rock

(id. - 2003)

Warner Music Group /

Atlantic 7567-83694-2

17 brani - Durata: 58'10"



AA.VV.

Wonderland (id - 2004)

Epic/Sony Music 513641 2

16 brani - Durata: 63'41"



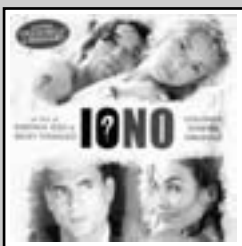
Gianluca Sibaldi / AA.VV.
Il paradiso all'improvviso (2003)

BMG - Ricordi 82876580152

19 brani (6 canzoni e 13 di commento)
Durata: 52'39"

L'ultima commedia scanzonata diretta e interpretata da Leonardo Pieraccioni - inaspettato successo di pubblico (24 milioni di euro d'incasso), ma stroncata dalla critica - possiede una colonna sonora briosamente estiva. "A volte un film nasce dalla musica che stai ascoltando o che hai in mente appena inizi a pensare alla storia" - afferma il comico toscano, che aggiunge - "per *Il paradiso all'improvviso* avevo in mente "Besame Mucho" e "Tu si 'na cosa grande" e certe atmosfere da film anni '80". Infatti, le due popolari canzoni la fanno da padrone in questo CD: ben tre differenti versioni "Besame Mucho" (quella energica e molto originale di Roy Paci & Aretuska, più il remix zigano e la ska) e due "Tu si 'na cosa grande" (la performance intima dell'incredibile Domenico Modugno, più quella ska). La sua bella presenza vocale la fa anche Pieraccioni con due sue vecchie canzoni, "Sottovoce" e

"Anna", dalle reminiscenze melodiche alla De Gregori, che ben aderiscono alla freschezza e alla dolcezza della storia d'amore raccontata nel film. Il compositore Gianluca Sibaldi, da 18 anni al fianco del regista e attore toscano in teatro, ha creato un pastiche musicale allo stesso tempo leggero e frizzante. Si passa dalla etnia indiana di "Simur" all'aria minimalista di "Piano Duet", dal delicato "Tema di Amaranta" alla mediterraneità del "Tema di Ischia", in cui la fisarmonica, la chitarra e le percussioni si amalgamano in un sound pimpante e dolcemente melodico. Dopodiché troviamo "Taddeo e Bardella", memore dei dissacranti temi di Giovanni Nuti per i film del fratello Francesco, come "Puppe a pera". In ultimo, una menzione speciale va alla bella e intensa canzone di Antonello Venditti, "Con che cuore", che chiude l'album in maniera meditativa ed emotivamente travolgente. **MP**



Andrea Guerra
Io? no (2004)

Ricordi 82876577692

15 brani (6 canzoni e 9 di commento)
Durata: 42'54"

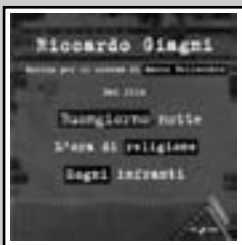
Nuovo film per la famiglia Tognazzi-Izzo, sempre più al completo.

La colonna sonora è, come spesso accade, mista, con musiche originali e brani di repertorio che scomodano nomi del calibro di Pupo ("Gelato al cioccolato"), Battiato - travestito da Giuni Russo ("Un'estate al mare") - e Bungaro ("Occhi belli").

Che la produzione fosse ambiziosa lo si intuisce anche dalla convocazione di Andrea Guerra per le partiture originali, coadiuvato da Luca Salvadori e dal pianoforte di Gilda Buttà. Il tema del film è l'elogio della fuga (in Sudafrica), fisica, psichica e anticonformista, ed è in fondo tutto racchiuso in una facile tautologia: è la libertà che rende liberi. Guerra acconsente, ossequioso, e dispiega un tema

centrale molto bello, accattivante e liquido, fedele alla linea già sperimentata con successo del binomio archi/campionamenti: i suoni, elegantemente scelti e ottimamente miscelati, sono efficaci, fanno breccia e accompagnano intensamente i viaggi cartatici di Francesco (Venditti figlio), il protagonista, in preda ad un perenne rapporto conflittuale col 'compresso' fratello Flavio (GianMarco Tognazzi).

La mano della Buttà è sapiente ed efficace come sempre ed emerge soprattutto nell'interessante proposizione di Guerra e Salvadori dell'"Arabesque" di Debussy. L'italianissima, ma ben arrangiata canzone di Bungaro "Occhi belli" chiude questa colonna sonora dalla duplice anima, con buoni spunti e qualche curiosità. **FC**



Riccardo Giagni
Musica per il cinema di Marco Bellocchio (2004)

Rai Trade - CRT 303
8 brani - Durata: 44'55"

E' un'opera molto particolare, il lavoro di Giagni che andiamo ad analizzare.

E' una raccolta di brani utilizzati in diversi film di Bellocchio, come *Buongiorno, notte* o *L'ora di religione*. Approcciando una critica dell'ascolto, potremmo parlare di sperimentazione, di manipolazione della scena sonora.

Potremmo tentare di identificare una semantica del suono o addentrarci nelle strutture simboliche alla base di una possibile esplorazione interiore, attuata proprio a partire da quella prettamente acustica.

Pensiamo invece sia meglio affidarci alle sue parole per identificare le onde che si sviluppano lungo il delicato percorso di questo disco: "...Viene avanti l'idea di un suono

puro, ampio, celeste, eppure così vicino al silenzio da riuscire, chissà, ad illuminare quelle cose che non si mostrano, le cose che non si lasciano dire, che non si lasciano rappresentare.

Del resto accade al cinema - ma, a pensarci bene, anche nella vita - che lì dove le immagini e le parole non possono arrivare, la luce giusta di un suono - magari solo il timbro di una voce, un bisbigliare dietro una parete, una nota improvvisa, un semplice sospiro - rimetta talvolta le cose al loro posto.

Un lavoro umile, forse non inutile".

Utile, caro Giagni, molto utile. Il sacro Graal della composizione di musica per immagini non è ancora stato trovato. Ma forse il piacere sta tutto qui. Nella ricerca. **FC**



AA.VV.
Nuovo Cinema Italiano (2004)

BMG - RCA 82876605642

16 brani - Durata: 67'45"

Le migliori canzoni del cinema Made in Italy degli anni '90 e 2000 si trovano tutte raccolte in questa compilation ottimamente realizzata dalle etichette BMG e RCA. Sedici importanti cantanti (alcuni di loro anche impareggiabili cantautori) che con il loro pezzo hanno reso ancor più indimenticabili le immagini delle pellicole a cui sono legati. Si parte con famosi successi da hit parade quali "Gocce di memoria" (*La finestra di fronte*), "Quando" (*Pensavo fosse amore invece era un calesse*), "L'ultimo bacio" (film omonimo), "Due destini" (*Le fate ignoranti*) e "Almeno tu nell'universo" (*Ricordati di me*), interpretate nell'ordine da Giorgia, Pino Daniele, Carmen Consoli, Tiromancino e Elisa. Poi si passa a Samuele Bersani e Negrita con, rispettivamente, "Chiedimi se sono felice" (dal film omonimo) e "Ho imparato a sognare" (*Tre uomini e una gamba*), pellicole dai grandi incassi del trio comico Aldo, Giovanni e Giacomo. Come

dimenticare le intense melodie romantiche di "Con che cuore" (*Il paradiso all'improvviso*), interpretata da Antonello Venditti, "Occhi belli" (*Io? No*) di Bungaro, e "Prima dammi un bacio" (dal film omonimo) di Lucio Dalla? E poi la performance d'alta classe di Franco Battiato in "Perduto amor" tratta dallo stesso film e di Sergio Cammeriere in "Troppo facile" (alla canzone sono agganciate due bonus track dalla colonna sonora del film) da *Uomini senza donne*, oltre a Marina Rei ("La parte migliore di me" da *Ricordati di me*), Daniele Groff ("Every Day" da *Il pesce innamorato*), Riccardo Sinigaglia ("Bellamore" da *Amatemi*) e i Subsonica con "Nuvole rapide" da *Santa Maradona*. Tanti stili diversi, ma un solo motivo conduttore: l'emozione in musica!

La raccolta ideale per poter affermare quanto sia grande il panorama cantautorale italiano. **MP**



Ci voleva la maniacalità cinefila di Quentin Tarantino per riscoprire questa notevole pellicola di Giulio Petroni, interpretata da John Philip Law e dal tagliente sguardo di Lee Van Cleef, e trarne non pochi spunti per il suo recente capolavoro *Kill Bill* (Vol. 1 e 2) fino ad utilizzare la *title track* "Death Rides a Horse" in un momento topico del secondo episodio.

Morricone, già maestro riconosciuto dello spaghetti western, evita saggiamente di ricalcare il sound dei lavori per Leone e propone una sonorità insolitamente scarna basata su chitarre, ritmiche percussioni e voci (i sempre notevoli Cantori Moderni di Alessandrini) perfettamente aderente alle atmosfere tese del film, nonché l'interessan-

tissima ed efficace presenza delle improvvisazioni di un flauto *shakuachi*, tipico strumento orientale che lega ulteriormente questo lavoro al suo recente recupero non solo musicale.

Il disco, che propone in un suono nitido diverse selezioni finora inedite, si dipana tra un'ampia serie di variazioni del tema principale (molto bello il corale della "Version 5"), 'monodie' per chitarra e brani puramente di tensione atmosferica, fino alla prima edizione in CD della versione solistica della canzone con la stentorea voce di Raoul.

In definitiva una bella proposta di un atipico titolo della sterminata filmografia di Ennio Morricone. PR



Ennio Morricone
Da uomo a uomo
(*Death Rides a Horse* - 1967)
GDM Music GDM2040
16 brani - Durata: 48'10"

In occasione dell'anniversario della morte dell'Albertone nazionale la GDM propone la riedizione in un unico CD di due delle più storiche collaborazioni tra l'attore romano e il fidato compositore Piero Piccioni, pellicole di punta di una gloriosa stagione in cui la commedia italiana non risparmiava caustiche graffiature ai malanni della sanità e del potere. Peccato che la qualità dei master non abbia permesso un migliore recupero e la condizione di diverse tracce non sia davvero eccellente.

Le creazioni musicali di Piccioni assecondano appieno gli intenti della pellicola di Luigi Zampa in cui le pompose camminate del *Medico della mutua* sono scortate dalla "Marcia di Esculapio", brano mai dimenticato

ed ormai patrimonio comune, tanto da essere utilizzato pure da Aldo Giovanni e Giacomo in un recente sketch su un presunto politico sbruffone.

Il tema principale, presentato di volta in volta sotto forma di samba o jazz languido e sensuale, è intercalato dall'altrettanto azzecato "Tango delle sirene".

Le gesta del *Prof. Dott. Guido Tersilli* primario della *Clinica Villa Celeste convenzionata con la Mutua* non potevano prescindere dalla evocativa ripresa di "Esculapio" e dal richiamo della quasi totalità dei vecchi temi, anche se nel film di Salce il Tango (intitolato qui "Sirenette") è proposto in chiave più soft e il caldo suono dell'orchestra d'archi si fa molto più presente. PR



Piero Piccioni
Il medico della mutua (1968)
Il Prof. Dott. Guido Tersilli... (1968)
GDM Music srl GDM2042
23 Brani - Durata: 52'19"

La GDM ci propone un altro omaggio a Sordi nell'anniversario della sua scomparsa, nuova tappa del certosino ed encomiabile lavoro di recupero che sta compiendo negli archivi musicali del cinema italiano.

In *viaggio con papà*, che segna l'atteso incontro artistico tra Sordi (qui anche regista) e Verdone, risente purtroppo pesantemente della piatta cultura televisiva dei primi anni '80 e le musiche di Piero Piccioni non si sottraggono a questo cambiamento nel gusto della commedia all'italiana.

Troviamo quindi un tema principale confuso in mezzo ad una serie di lunghe ed anonime performance funky e jazz, che si fanno certo apprezzare per la straordinaria e complessa esecuzione strumentale (eccellenti tutti i

musicisti, di cui non sono purtroppo riportati i nomi) ma non per l'efficace caratterizzazione storica-ambientale che distingueva altri lavori del compositore. L'immediata 'dataibilità' di questo sound - fatte salve le parentesi orchestrali di "Lost romance", "Arioso" e "Viaggio con papà (finale)" - è tale che i brani del disco potrebbero accompagnare virtualmente qualsiasi immagine dall'81 all'84.

Va anche detto che la non buona qualità sonora di molte tracce (quasi inspiegabile per un'incisione di vent'anni fa, ma evidentemente il meglio possibile con il materiale a disposizione) influisce negativamente sulla fruizione di questo CD consigliato ai collezionisti di questa storica collaborazione del cinema italiano. PR



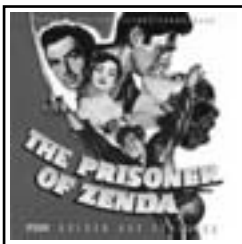
Piero Piccioni
In viaggio con papà (1984)
GDM Music srl GDM2043
18 Brani - Durata: 67'42"

Seguito dello stracult del 1976 di Steno con i mattatori Proietti e Montesano, schiavi delle scommesse sulle corse dei cavalli, *Febbre da cavallo - La mandrakata* di Carlo Vanzina (figlio del regista del primo film, N.d.R.), trent'anni dopo vede gli stessi due protagonisti principali, nelle vesti di scommettitori incalliti, alle prese con irresistibili imbrogli. E ad accompagnare le loro mascalzionate ritorna l'impagabile tema musicale del trio Bixio-Frizzi-Tempera, autori tra l'altro del celebre tema di *Fantozzi*, fin dal primo brano, "Tanti anni dopo..." (con le note finali degne del miglior - o peggior - Peplum nostrano), che si ripresenta nella sua versione originale nel pezzo finale "Febbre da cavallo", anche se con la sua carica prorompente, da corsa sfrenata all'ippodromo, torna lungo tutto l'album in diverse varianti. L'aneddoto sulla nascita del motivo conduttore della pellicola ce

lo svela uno dei suoi autori, Fabio Frizzi, che racconta di un suo corista che, per divertirsi, con la voce emetteva il verso sincopato divenuto l'elemento portante dell'ironico leitmotiv. Il tema principale subisce una trasformazione in stile rap dissacrante, alla Articolo 31, nella canzone (interpreti Il Bagatto) "Tu mi fai salire (la febbre da cavallo)", un tormentone che non ti si scolla più dalla testa. Il resto del CD è pervaso da motivetti caraibici ("La mandrakata"), popolari romani ("Macelleria Rinaldi 0"), teneri ("Aurelia è speciale") e trash ("Come Manzotin"). Altro tema, anch'esso presente nel film originale, è "La tris", costituito da un coretto femminile beffardo e da un ritmo anni '70 tendente al samba più goliardico. Un disco irresistibile per i soli cultori delle due pellicole, quintessenza della romanità farsesca e bonacciona! MP



Franco Bixio, Fabio Frizzi e Vince Tempera
Febbre da cavallo - La mandrakata (2004)
Warner Chappell Music 5050467-2137-2-2
16 brani - Durata: 31'01"



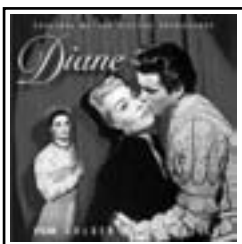
Alfred Newman
The Prisoner of Zenda
 (Il prigioniero di Zenda – 1952)
 FSM Vol. 7 No. 1
 22 brani – Durata: 58'21"

Classico del genere cappa e spada, *Il prigioniero di Zenda* venne prodotto da David O. Selznick nel 1937, due anni prima della sua più celebre "creatura": *Via col vento*. Passarono tre lustri prima che la MGM, su suggerimento di Stewart Granger (destinato ad esserne l'interprete), decidesse di girarne un remake che, scena per scena, è quasi una fotocopia a colori dell'originale. Persino le memorabili musiche scritte da Alfred Newman per il film di Selznick vennero recuperate e riorchestrate da Conrad Salinger, storico arrangiatore di molti fra i più celebrati musical della Casa del Leone Ruggente.

È questa versione adulterata – ma in realtà estremamente fedele – della partitura di Newman che viene proposta nella nuova incisione della collana Golden Age Classics di Film Score Monthly. Si tratta di una colonna

sonora giustamente famosa, prodiga di melodie indimenticabili e orchestrazioni lussureggianti, in un evidente omaggio alla scrittura epica ed avventurosa di Erich W. Korngold, a sua volta debitrice della lezione di Richard Strauss e dei suoi poemi sinfonici.

Tra i molti segmenti musicali degni di menzione, è d'obbligo citare l'entusiasmante tema d'azione in 12/8 legato alle eroiche gesta del protagonista (subito esposto nel "Main Title", dopo una fanfara introduttiva), oltre che il sognante languore del *Love Theme* ("Main Title", "Invitation to Ball", "Rudolf It's Michael"): una melodia di tale disarmante romanticismo da poter essere assunta ad emblema del fascino di cartapesta del cinema hollywoodiano classico e della sua musica meravigliosamente anacronistica. AC



Miklós Rózsa
Diane (*Diana la cortigiana* – 1956)
 FSM Vol. 7 No. 3
 Disco 1: 25 brani – Durata: 71'36"
 Disco 2: 32 brani – Durata: 77'43"

Diana la cortigiana fu uno dei molti film di impianto storico prodotti dalla Metro-Goldwyn-Mayer durante la fase calante della Golden Age di Hollywood. Realizzate con sfarzo magniloquente e scarsa considerazione per la verosimiglianza della messa in scena, le pellicole di questo genere – tra le quali basterà ricordare *Madame Bovary* (id., 1949), *I cavalieri della tavola rotonda* (*Knights of the Round Table*, 1953) o *Ben-Hur* (id., 1959) – si avvalsero spesso della colonna sonora di Miklós Rózsa, compositore di punta della MGM, sotto contratto dal 1948 al 1962.

Il film di David Miller, ambientato ai tempi del Rinascimento, romanza la passione amorosa che legò Diana di Poitiers (Lana Turner, all'apice della sua bellezza) al re di

Francia Enrico II (un giovanissimo Roger Moore, ben lungi dai fasti bondiani, ma già altrettanto inespressivo), nonostante il matrimonio di questi con la nobildonna italiana Caterina de' Medici.

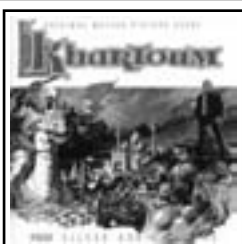
La partitura di Rózsa non si situa ai vertici della sua fertile produzione nel genere, ma è comunque un lavoro di solido mestiere, appassionato e (melo)drammatico, sontuosamente orchestrato: il perfetto contraltare ai magnifici costumi di Walter Plunkett e alle scenografie di Cedric Gibbons. Di grande suggestione il tema di Diana ("Prelude", "Pastorale"), nobile e malinconico, che, specialmente nell'arrangiamento concertistico per piano e violino di "Diane", sembra presagire il Rózsa crepuscolare di *Providence* (id., 1976). AC



Elmer Bernstein
The Magnificent Seven
 (I magnifici sette – 1960)
 Varèse Sarabande 302 066 559 2
 23 brani – Durata: 67'39"

Spetta alla Varèse Sarabande il privilegio di presentare al nuovo millennio la versione originale di quel traguardo cine-musicale che definì, come mai prima di allora, la fiera e gagliarda saga della Nuova Frontiera: l'imperituro score di Elmer Bernstein per *I magnifici sette*. Se, infatti, la monumentale epica di Victor Young e di Tiomkin intrisero il western di pathos drammatico e l'avanguardia morriconiana ne esacerbò la schiettezza virile, fu certamente la partitura di Bernstein per il film di Sturges ad enfatizzarne la vena squisitamente brillante, sintonizzandosi perfettamente con la genuina natura d'intrattenimento del genere. La partitura delega apertamente quest'esaltazione giubilante al memorabile tema principale ("Main Title", "The Journey"), una sfavillante marcia scandita dall'incalzante unisono di

ottoni e percussioni su cui il compositore spalma un limpido intervento coplandiano dei violini, assicurando al lungometraggio il giusto richiamo patriottistico. Evidentemente influenzato dal vocabolario Tex-Mex ("Fiesta", "Training") e irrobustito da un approccio ritmico di grande inventiva, lo score sviluppa una matrice tematica esemplare – su cui spicca l'ottuso motivo del villain Calvera ("Calvera's Return") – che non sottovaluta le digressioni sentimentali ("Petra's Declaration") e sa flettere verso parentesi di maggior raccoglimento, dove il pregevole soffio emotivo di Bernstein non stenta ad imporsi ("Council"). Un capolavoro assoluto le cui uniche imperfezioni, soprattutto nei segmenti di pieno orchestrale, vanno ascritte ad una registrazione datata. GT



Frank Cordell
Khartoum /
The Mosquito Squadron
 (1966/1969)
 FSM Vol. 7 No. 2
 30 brani – Durata: 78'55"

Un *double feature* di grandissimo interesse questo CD pubblicato dai sempre affiatati compagni di Film Score Monthly. Il compositore tributato stavolta è Frank Cordell (1918-1980), musicista britannico poco conosciuto e autore prevalentemente di commenti per film inglesi. La notevolissima colonna sonora per *Khartoum* – uno degli ultimi film epici in Cinemascope prodotti dalla MGM – è una delle poche avventure hollywoodiane di Cordell. Rigogliosa, seducente e di ampio respiro, la partitura è dominata da soluzioni musicali che guardano allo stile nobile e regale di William Walton, come nella trionfale "Overture" o in "Main Theme – Khartoum", tema dedicato al protagonista interpretato da Charlton Heston. Le atmosfere mediorientali sono invece restituite da Cordell tramite tessiture misteriose ed affascinanti ("Prologue", "Up the Nile"), messe

in luce da un'orchestrazione brillante e sopraffina in cui primeggiano legni e ottoni, che sembrano presagire alcune pagine williamsiane di *Indiana Jones*. *The Mosquito Squadron* – avventurosa pellicola bellica inedita in Italia – è una partitura più di mestiere rispetto alla precedente. Anche qui troviamo una forte ispirazione anglosassone nel tema principale ("Main Title"), debitrice delle celeberrime marce di Elgar, mentre "Beth's Theme" è una classicissima pagina di stampo romantico con tanto di violino solista. Più interessante lo stile asciutto ed energico delle pagine d'azione ("Airfield Alert", "Bandits"), contraddistinte da una notevole incisività ritmico-timbrica. Sempre di grande qualità l'edizione curata da FSM, con una eccellente rimasterizzazione del suono e un pregevole libretto ricco di note e fotografie. MC



La belga Prometheus recupera e ristampa il materiale pubblicato anni fa in due LP della scomparsa Cerberus Records, ampliando la raccolta con numerosi frammenti inediti. Si tratta di registrazioni d'archivio della musica che Bernard Herrmann aveva composto per il network radiotelevisivo CBS, brani che i produttori degli sceneggiati utilizzavano più volte nell'ambito della medesima serie. Sono quasi tutte partiture incise nel decennio 195060 (anni importanti, in cui l'autore iniziava la sua gloriosa collaborazione con Hitchcock) e si sentono incredibilmente bene, nonostante il tempo trascorso. Naturalmente questi due lunghissimi CD, intitolati *The Westerns* e *American Gothic*, non sono indicati per chi si avvicina per la prima volta alla straordinaria opera di Herrmann. Ma non si deve nemmeno pensare che si tratti di un acquisto destinato solo ai collezionisti maniaci di completezza. Al contrario, il contenuto musicale di queste preziose antologie è di grande importanza soprattutto per chi vuole approfondire il lavoro del compositore con l'attenzione e l'interesse dello studioso. Trattandosi di lavori scritti per radio e TV, l'organico orchestrale a disposizione del maestro è quasi sempre rarefatto. Lungi dall'essere un limite per la sua vena creativa,

questa penuria di mezzi permette a Herrmann di esprimere una delle sue qualità più peculiari: l'estrema semplicità della sua composizione musicale. Sfrondata dalle orchestrazioni ridondanti che il cinema (allora come oggi) imponeva alle colonne sonore, la struttura che Herrmann allestisce per queste pagine contiene esclusivamente il nucleo vitale del commento alle scene. Temi a volte anche solo semplici figurazioni che si inseriscono in schemi dalle geometrie cicliche, precise e ben delineate, una sorta di minimalismo *ante litteram*. Un dinamismo quieto, misurato, che fa di Herrmann un perfezionista dell'armonia, una sorta di Mozart della musica per cinema. Nella loro meravigliosa simmetria, i suoni proposti trovano improvvise assonanze con lo spirito di chi ascolta. Se si è attenti, si riesce a cogliere l'enorme carica emotiva che si nasconde in questi brani che denotano una freddezza solo apparente. Nel CD dedicato ai western (tra cui *Gunsmoke* e *Have Gun Will Travel*), ci rendiamo conto che l'approccio del musicista è così lontano da una semplice descrittività di ambienti, rifugge le facili enfasi avventurose o i tentativi di spettacolarizzare l'azione. Le sue musiche evocano piuttosto ansia, tormento, tensioni di personaggi con cui l'autore entra in empatia, nonostante la probabile



Bernard Herrmann The CBS Years

Prometheus PCD 152 / 153

CD 1 THE WESTERNS - 24 brani - Durata: 68'51"
CD 2 AMERICAN GOTHIC - 26 brani - Durata: 69'22"

pochezza delle trame. Nel disco destinato ai serial sentimentali e romantici (*Walt Withman Suite*, *Ethan Allen* tra gli altri) ritroviamo più spesso l'Herrmann idilliaco e lirico, quello che abbiamo adorato nel celebre *Il fantasma e la signora Muir*. Due collezioni importanti, che non si prestano a un ascolto distratto, ma richiedono un approccio votato alla massima concentrazione. GB

La fuga di Logan (*Logan's Run*, 1976) di Michael Anderson è un film di fantascienza alquanto datato (eccezione fatta per la bellissima partitura di Jerry Goldsmith), uscito pochi mesi prima che *Guerre stellari* (*Star Wars*, 1977) di George Lucas rivoluzionasse il genere, oltre che la storia del cinema.

La trama – ampiamente debitrice nei confronti di film quali *Fahrenheit 451* e *Luomo che fuggì dal futuro* – è incentrata sulle conseguenze di un disastro ecologico che ha costretto i sopravvissuti della razza umana a rifugiarsi in una città sotterranea. Qui la loro vita è controllata e guidata dai computer, i quali hanno stabilito un curioso metodo di controllo demografico: chiunque

raggiunga i trent'anni di vita viene terminato.

Il CD edito da Film Score Monthly, all'interno della collana Silver Age Classics, presenta una selezione delle musiche scritte da Laurence Rosenthal (*Anna dei miracoli*, *Becket e il suo re*) e altri compositori – tra i quali Bruce Broughton – per la serie televisiva in 14 episodi tratta dal film di Anderson.

A spiccare fra le molte pagine interessanti di un disco dal sapore quasi impressionistico è certamente il tema composto da Rosenthal per i titoli di testa della serie, dominato dal divertente richiamo di un sintetizzatore: un brano che in qualche modo evoca la celebre sigla di *Star Trek*, opera di Alexander Courage. AC



Laurence Rosenthal et al. Logan's Run (La fuga di Logan - 77-78)

FSM Vol. 7 No. 4 - 14 brani - Durata: 79'55"

C'è un diffuso sapore di morte nello strano western diretto da Jack Lee Thompson nel 1979, *Sfida a White Buffalo*. Distratti dai modesti effetti speciali di Rambaldi, pubblico e critica non hanno colto, nell'ossessione malsana del pistolero "Wild" Bill Hicock nel dar caccia al leggendario mostro albino che fa strage di uomini sulle Montagne Nere, un cupo riferimento alla paura della morte ed al rimorso incalzante per un passato di spietate uccisioni. Il film è caduto nel dimenticatoio, archiviato come un pasticciato ibrido tra western crepuscolare e fantasy, ed è anche per questo che per oltre vent'anni la sua suggestiva colonna sonora è rimasta inedita. John Barry invece ha avuto le idee molto chiare su quale fosse il tema reale della storia. La melodia principale, che scorre attraverso il film come un brivido di ineluttabilità, è una malinconica – a volte disperata – ballata macabra, una nenia che sembra ricavata dai canti funebri dell'altro protago-

nista della storia, il capo indiano Crazy Horse, sulle tracce del mitologico Bisonte Bianco per vendicare la morte della figlioletta. Un tema quasi unico nella produzione melodica di Barry, di solito molto meno fosca e sconsolata, che può far pensare alla tradizione pellerossa, ma anche ad un'ipnotica variazione del *dies irae*. L'atonalismo e le dissonanze che si affollano nell'altra idea tematica, collegata alla nemesis mostruosa dei due protagonisti, sono un'ulteriore inconsueta stravaganza di quest'opera. Peccato che la Prometheus, per realizzare l'attesa prima edizione discografica della partitura, non abbia potuto trovare fonti sonore migliori: la qualità audio è pessima, la presenza in sottofondo a molti brani di dialoghi ed effetti sonori guasta il piacere d'ascolto. Questo piccolo ed inconsueto gioiello, che avvicina Barry all'universo creativo di Herrmann, meritava molto di più. Il giudizio è severo solo per questa scadente qualità sonora. GB



John Barry The White Buffalo (Sfida a White Buffalo - 1979)

Prometheus PCR-518
20 brani - Durata: 37'37"

L'attesa per un nuovo lavoro di Poledouris, compositore stranamente assente dalle scene dai tempi di *Gioco d'amore* di Raimi, è più che giustificata. Se si ha nostalgia delle sue melodie solari e cullanti, dei suoi ritmi incalzanti e dalla sua fluente energia musicale, allora ci si deve procurare questo raro disco di provenienza hongkonghese, reperibile solo attraverso le alchimie della Rete (se non si è fortunati bisognerà rassegnarsi anche all'idea di dover spendere un po' più del solito). Ma ne vale ampiamente la pena. Il film, da noi inedito, è un'avventura mistica incentrata sulle vicissitudini di un'acrobata da circo (Michelle Yeoh, eroina di *La tigre e il drago*) che deve proteggere il segreto di una reliquia buddista dalle mire rapaci di un ricco americano. Poledouris partecipa alla vicenda con il suo ben noto entusiasmo e non lesina la potenza espres-

siva che ha reso celebre il suo stile creativo. La partitura sinfonica, introdotta da una dolcissima canzone cinese (basata sul tema conduttore del film), si caratterizza per la straordinaria gamma di percussioni utilizzate, che si accavallano ipnotiche ed incalzanti nel commento alle numerose scene d'azione del film. Archi e dosati suoni elettronici abbelliscono il quadro, mentre alle avvolgenti melodie, esposte in brani di un'armoniosa quietudine ("*Memories of Days Gone*") viene dato spazio per i momenti drammatici del racconto ("*A Light Dimmed*", il vibrante "*Farewell Kind Soul*"). In mezzo a queste parentesi liriche, non mancano frequenti occasioni di sfoderare i muscoli: vertice emozionale dell'opera, il lunghissimo e battagliero "*Destiny Awaits*", quasi tredici minuti di adrenalina pura. Che dire: eccitante! GB



Basil Poledouris The Touch (2003)

Go East Records GEE 064778-2
17 brani - Durata: 64'56"



Quinta parte di *Cinema da ascoltare*

Jack Nicholson
in *Shining*

Gli schemi della Paura

Luoghi comuni e soluzioni originali nella musica del brivido.

di Gianni Bergamino

Si è già detto molto sull'utilità della musica come innesco di emozioni, come strumento di lavoro indispensabile per quei fabbricanti di cinema che prediligono i racconti non realistici, le trame impossibili.

Il sogno di ogni narratore è poter incatenare gli spettatori con i vincoli della loro stessa immaginazione. Per raggiungere questo obiettivo, decisamente non facile, occorre intervenire sull'inconscio, spillare ricordi sopiti, immagini e sensazioni represses dal raziocinio e mortificate dall'usuale banalità del quotidiano. La musica possiede una forza evocativa unica, sotto questo profilo: lo sanno bene soprattutto quei *film makers* che si sono votati al racconto della "paura", facendo dello spavento e dell'orrore una precisa missione creativa, che molto spesso chiedono proprio alla musica di sospingere il pubblico oltre i confini della realtà.

Senza pretesa di completezza e in modo quasi casuale, andremo a scovare alcuni di quei casi in cui la componente musicale dei film è la principale artefice di brividi di paura, foriera di sgomento anche nel pubblico più distaccato e cinico. Un breve

percorso alla ricerca di terrori atavici, di nervi scoperti e di ossessioni nascoste tra le righe del pentagramma.

Regola prima per creare un efficace ambiente da incubo è padroneggiare i rumori d'ambiente. Anche il più banale film d'orrore si affretta a riempire la sala oscurata di un universo di suoni enfatizzati: uno scricchiolio, lo stillare dell'acqua, il soffio del vento in un bosco, un tuono, il cigolare di una porta che si dischiude, il tramestio di un passo furtivo... sonorità replicate, amplificate, fino a rimbombare in ogni angolo immerso nel buio. Nel moderno *horror movie* persino il semplice squillo di un telefono può richiedere una dose supplementare di valium per recuperare il normale ritmo cardiaco.

L'autentico "autore" di pellicole del brivido, tuttavia, sa che l'enfasi del suono, alle volte, può frantumare l'incantesimo, rivelando allo spettatore meno ingenuo questi semplici trucchetti da *luna park*. Anche se è vero che uno sgradevole panorama sonoro stimola stati di disagio fisico, e quindi un terreno fertile per le emozioni oscure che si vogliono evocare, occorre procedere con raffinatezza e misura,

non esagerando mai nelle pressioni "rumoristiche", e affidarsi piuttosto al sottile e sapiente commento musicale, magari di un autore che ha imparato a dominare alla perfezione le regole dell'**onomatopea**.

L'ululato del vento e il fragore della tempesta possono trasfigurarsi in un movimento dei fiati o in un moto perpetuo degli archi, lo scricchiolare del pavimento o di un cardine rugginoso che si apre può essere enfatizzato dal trillo raggelante dei violini, il boato del tuono da una perorazione degli ottoni, e così via.

I musicisti più raffinati hanno saputo andare oltre, arrivando a inventarsi persino onomatopee *impossibili*, suoni che sublimano la semplice percezione dei rumori e arrivano ad imitare le "idee" stesse, con timbri che riecheggiano gli algoritmi del pensiero. Due esempi clamorosi tra molti.

La lama di un coltello che fende l'aria prima di colpire le carni esposte della sua vittima non produce suoni: ma Bernard Herrmann, poliedrico come pochi altri, ha riprodotto con i violini che stridono all'unisono, in bruschi strappi, il suono di una mola che arrota la lama del pugnale. Questo accosta-



mento, del tutto fittizio, gli è servito per uno dei più celebri commenti cinematografici di tutti i tempi: l'omicidio nella doccia della sventurata Marion Crane da parte del folle Norman Bates in *Psycho* di Hitchcock, 1960. Il pubblico in sala assiste alla scena ad occhi completamente spalancati (per dirla con Kubrick) i nervi aggrediti da quei laceranti strilli dell'orchestra. Dopo averli sentiti, non si dimenticano più.

Ancora. Il movimento subacqueo di un mostro delle profondità, nonostante i suoi otto metri di lunghezza, non produce suoni percettibili dall'orecchio umano. Il suo avvicinarsi ai bagnanti che nuotano ignari lungo le spiagge assolate dell'isola di Amity non potrebbe essere più silenzioso e letale. Eppure un grande musicista ha saputo associare un indovinato suono musicale a quel movimento furtivo, il ripetersi ostinato di un semplice intervallo, consegnato ai contrabbassi, che è diventato subito e per sempre un simbolo musicale perfetto di minaccia e di morte. Premio Oscar meritato quello di John Williams per il suo terrificante "tema dello squalo" nell'omonimo film di Spielberg, 1975.

Questi esempi dimostrano come la musica abbia imparato a servirsi anche di un altro fondamentale insegnamento della psicanalisi, l'**associazione di idee**. Alcune idee sperimentate lungo questo percorso sono risultate così funzionali da diventare luoghi comuni del cinema horror, perpetuati senza tregua di pellicola in pellicola.

Ad esempio: l'oscurità dei monasteri medievali, i recessi umidi e tenebrosi di castelli in rovina vengono facilmente associati alla penitenza monastica, al castigo dell'inquisizione, alle torture riservate agli eretici. Il canto gregoriano ha insegnato a Hollywood che un coro ossessivo e perentorio richiama meravigliosamente bene l'idea dell'evocazione rituale, del male che incombe e, di conseguenza, anche delle punizioni corporali, dello spargimento di sangue innocente, del dolore e del sacrificio.

Un canto latino all'inizio del film può significare una cosa sola: qualche demone implacabile sta per essere evocato e ci farà rimpiangere il nostro stolido atteggiamento razionalista, che nasconde dietro le fragili barriere della sicurezza tecnologica un oceano di paure inconfessate.

Con la sua sfrontata "messa nera" che fa da sfondo alle malefatte dell'Antricristo ne *Il presagio* di Richard Donner, Jerry Goldsmith si è guadagnato (lui pure) un meritato premio Oscar. Non si può negare che quel

continuo invocare il sangue e il corpo del Diavolo, a lungo andare, suscita un involontario brivido lungo la schiena. A ragione, vista la crudeltà con cui vengono annientati i pochi incauti che osano resistere ai piani del Maligno. Proprio in questo film ascoltiamo un altro curioso esempio di onomatopea. Mentre l'ambasciatore Thorne e il fotografo Jennings si addentrano nel nebbioso cimitero etrusco di Cerveteri, il perfido Nemico gli scatena contro un'orda di cani feroci: nel commento musicale, percorso da frementi raschiature degli archi e cupe esplosioni di grancassa, d'improvviso il

logico con atmosfere sulfuree e minacciose.

Uno dei primi a pensarci è ancora un polacco, il jazzista Krzysztof Komeda, con la sua lamentosa ninnananna che introduce *Rosemary's Baby* di Roman Polanski. Una desolata voce femminile preannuncia l'incubo di paranoia in cui precipita la povera Rosemary Woodhouse: la sua ingenua fiducia verrà crudelmente tradita e lei finirà direttamente tra le braccia del diavolo. Il destino della madre infelice è anticipato da quel fragile canto: il male più distruttivo alle volte ci viene inflitto proprio dalle persone che amiamo.



Le reazioni dell'audience alla prima di *Psycho* (1960)

coro maschile imita il latrare di quei cani, prima che una perorazione da bolgia infernale irrompa fragorosa sulla sequenza.

Anche il polacco Woychech Kilar ha enfatizzato l'effetto emotivo di malevoli canti corali per l'antefatto di *Bram Stoker's Dracula* di Francis Coppola, in cui si scoprono le origini della maledizione che ha trasformato il violento principe rumeno Vlad nell'insaziabile e leggendario vampiro.

Non meno memorabile il coro rockeggiante di Keith Emerson per *l'Inferno* di Dario Argento, in cui in un conturbante vaniloquio latino vengono invocati i nomi delle implacabili Madri degli Inferi.

Un altro perfetto archetipo del cinema horror emerge dalla semplice constatazione che le efferatezze più malsane appaiono ancora più spaventose e crudeli quando sono perpetrate a danno di creature innocenti e indifese come sono i bambini. Per questo l'infanzia risulta lo scenario preferito di molte tra le più angosciose storie di paura. Qualsiasi idea musicale che richiami l'universo dei bambini può fornire un eccellente contrasto psico-

Anche Giorgio Gaslini associa le turbe psichiche che muovono la mano assassina in *Profondo Rosso* di Dario Argento a memorie di orrori infantili, simboleggiate da una cantilena ossessiva e agghiacciante. Poche persone sane di mente farebbero ascoltare ad un bambino una melodia tanto malsana, con il suo andamento petulante e stonato, ma l'idea suggerita da Gaslini e dai Goblin (che eseguono la colonna sonora), per quanto iperrealista, è di un'efficacia esemplare.

In modo analogo il soave canto di voci femminili all'inizio di *Amityville Horror*, di Lalo Schiffrin, riesce ad intridere di malevolenza e cattiveria le sequenze d'apertura del film di Stuart Rosenberg, facendole diventare, anche se di per sé innocue, fonte di disagio e di angoscia.

Sempre Jerry Goldsmith ha composto per la piccola Carol Anne (preda dello spaventoso demone di *Poltergeist*) una fragile nenia cantata da un coro di voci bianche all'inizio della pellicola. Più in là l'eterea innocenza di quel tema debussyano sarà oscurata da cadaveri ghignanti che spuntano dal fango o da spettri nebulosi che rapiscono la povera bambina.



Max Von Sidow intento ad esorcizzare Linda Blair ne *L'esorcista*

Una delle più importanti svolte nella gestione delle partiture a commento del cinema della paura è rappresentata tuttavia dalla scoperta dell'efficacia dell'**atonalismo** e dalla **dissonanza**, approcci musicali privi di schemi, che ripudiano il sostegno tranquillizzante di melodie cantabili per affidarsi ad aliene risonanze e a spiazzanti conformazioni disarmoniche.

L'assenza di certezze, la scomparsa di un solido terreno tonale, permette al compositore di assemblare in assoluta libertà un panorama musicale astratto, imprevedibile ed inquietante, utile per precipitare nel disagio psicologico l'ascoltatore: la musica che rifugge le strutture tematiche ci può condurre più rapidamente in vista dei territori della follia e del caos. Il regista potrà inscenare le sue nefande sequenze con risultati mille volte più dirompenti: quando i compositori cinematografici hanno scoperto queste alchimie, si può dire che le pellicole horror non hanno più saputo farne a meno.

Non è stato il primo a spaventare in questo modo, ma sicuramente è uno di quelli che ci è riuscito meglio. A ben vedere, non è neppure un musicista. Si parla di Stanley Kubrick e delle sue scelte di musica non originale a commento di *Shining*, del 1980. Mentre Jack Torrance si avvicina inesorabilmente al baratro della pazzia, le ampie sale deserte e i corridoi dell'Overlook Hotel si riempiono prima delle musiche non convenzionali di Bela Bartók, poi, in una progressiva perdita di agganci con la razionalità, di quelle ancora più spaesate e disaggregate di Ligeti e di Penderecky.

Schianti di piatti e timpani, cori farneticanti, ottoni che berciano come animali selvaggi: basta già questo contorno sonoro per farci rimpiangere di aver voluto assistere alla volontaria

reclusione della famiglia Torrance tra le nevi del Colorado. Sono sensazioni che ci avvolgono nel loro gelido abbraccio molto prima di vedere il nostro eroe aggirarsi con lo sguardo sbarrato, una scure insanguinata tra le mani, ad urlare il nome del figlioletto Danny.

Anche Ken Parker, per il suo allegorico *Stati di allucinazione*, ha ottenuto dal compositore John Corigliano una colonna sonora quasi totalmente dissonante. Mentre il professor Jessup sperimenta su di sé tutti gli stadi progressivi di un'involuzione fisica e mentale, a stento controllata, Corigliano scatena una furiosa scorribanda di suoni primitivi, dove ai fiati si sommano anche strumenti esotici e percussioni simili a tuoni, in una riuscita simbologia musicale dei "viaggi" lisergici e parareligiosi del protagonista.

L'horror contemporaneo è tutto un affollarsi di caotiche entropie. Purtroppo l'abuso di questi accostamenti, oltre ad offrire comode scappatoie per compositori con scarsa inventiva, oscura un altro prezioso strumento a disposizione dei musicisti della paura, quello del **contrasto** psicologico: distrarre il pubblico con soavi melodie, con mansuete filigrane sonore, e poi spiazzarlo con improvvise sterzate verso sviluppi bui e violenti. La prevalente impaginazione atonale che fa da sfondo alle pellicole più recenti perde in raffinatezza e smarrisce l'efficacia fuorviante che spesso è insita nella cullante morbidezza della scrittura tonale.

Confrontiamo, ad esempio, le aritmie di partiture come *I tredici spetttri* o *Ghost Ship* di John Frizzell, affastellate con isterica brutalità su sequenze altrettanto deliranti di film che convincono di rado, con le notturne e soffuse riflessioni dei violon-

celli e del fagotto usati in *Mary Reilly* da George Fenton, un percorso melodioso e onirico che prelude in modo sottilmente allusivo allo scontro imminente tra le due opposte nature che dimorano nell'animo del dottor Jeekyll.

Da un lato possiamo collocare l'incessante disgregazione dei piani melodici in pellicole come *Gothika*, *Arac Attack*, *Urban Legend 2* di John Ottman, o negli episodi della saga di *Scream*, ad opera di Marco Beltrami, dove l'immane contrasto tra tonalità e dissonanza crea disagio, ma solo raramente suscita autentici brividi di paura. Dall'altro lato troviamo invece il decadente valzer macabro di Christopher Young per *Hellraiser* di Clive Barker, quando l'inarcarsi dolente dell'orchestra accompagna l'anelito alla vita di una disgustosa e grottesca larva umana, germinata da poche gocce di sangue sparse al suolo e pronta a diffondere il suo lacerante grido di morte. Oppure il romanticismo decadente dei temi di John Williams, in contrasto con letali poteri telecinetici in *Fury* di De Palma o con il vampirismo voluttuoso del *Dracula* di John Badham. Eppure né Young, né Williams rinunciano a loro volta alla dissonanza, quando serve.

All'opposto dell'instabilità della musica atonale c'è infine l'adozione di **ritmiche ossessivamente ripetitive**, ritorni circolari e incessanti di poche note che suscitano un diverso genere di fastidio emotivo e preparano lo stato d'animo dello spettatore a momenti narrativi particolarmente tesi. È la soluzione preferita di autori che si servono dell'elettronica per comporre intrecci musicali da cui è difficile districarsi, come John Carpenter ed Alan Howarth per i film della serie *Halloween*, per *Fog* e *Christine*, dove è stata raccolta l'eredità del celebre "Tubular Bells" di Mike Oldfield usato in *L'esorcista* di William Friedkin, o Claudio Simonetti in molti film di Argento.

Il discorso potrebbe proseguire con moltissimi altri esempi, ma il punto centrale, in fondo, lo abbiamo già colto: sul piano musicale ci sono svariati strumenti che infrangono le sicurezze psicologiche di chi ha scelto di divertirsi con la paura. Se lo scopo dell'autore di film horror è quello di lanciare suggestioni direttamente nel subconscio degli spettatori, l'uso della musica può aiutare meglio di altre componenti a costruire la giusta atmosfera. E spesso sopperisce a meraviglia all'insulsaggine della trama o alla pochezza degli effetti speciali.



Filmografia essenziale di Henry Mancini

Pianista, compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra - Cleveland, Ohio, 16 aprile 1924 - Los Angeles, California, 14 giugno 1994

Anno	Titolo italiano (Titolo originale)	Regista
1958	L'infernale Quinlan (<i>Touch of Evil</i>)	Orson Welles
1958	Peter Gunn (serie TV)	Vari
1960	In due è un'altra cosa (<i>High Time</i>)	Blake Edwards
1961	Colazione da Tiffany (<i>Breakfast at Tiffany's</i>) Oscar	Blake Edwards
1962	I giorni del vino e delle rose (<i>Days of Wine and Roses</i>) Oscar	Blake Edwards
1962	Mister Hobbs va in vacanza (<i>Mr. Hobbs Takes a Vacation</i>)	Henry Koster
1962	Hatari! (<i>id.</i>)	Howard Hawks
1962	Operazione terrore (<i>Experiment in Terror</i>)	Blake Edwards
1963	Sciarada (<i>Charade</i>)	Stanley Donen
1964	La pantera rosa (<i>The Pink Panther</i>)	Blake Edwards
1964	Uno sparo nel buio (<i>A Shot in the Dark</i>)	Blake Edwards
1964	Lo sport preferito dall'uomo (<i>Man's Favorite Sport?</i>)	Howard Hawks
1965	La grande corsa (<i>The Great Race</i>)	Blake Edwards
1966	Arabesque (<i>id.</i>)	Stanley Donen
1966	Papà, ma che cosa hai fatto in guerra? (<i>What Did You Do in the War, Daddy?</i>)	Blake Edwards
1966	Da un momento all'altro (<i>Moment to Moment</i>)	Mervyn Le Roy
1967	Peter Gunn: 24 ore per l'assassino (<i>Gunn</i>)	Blake Edwards
1967	Gli occhi della notte (<i>Wait Until Dark</i>)	Terence Young
1967	Due per la strada (<i>Two For the Road</i>)	Stanley Donen
1968	Hollywood Party (<i>The Party</i>)	Blake Edwards
1969	Chicago Chicago (<i>Gaily, Gaily</i>)	Norman Jewison
1969	I girasoli (alias: <i>Sunflower</i>)	Vittorio De Sica
1969	I cospiratori (<i>The Molly Maguires</i>)	Martin Ritt
1970	Operazione Crepes Suzette (<i>Darling Lili</i>) Golden Globe	Blake Edwards
1974	La pantera rosa colpisce ancora (<i>The Return of the Pink Panther</i>)	Blake Edwards
1974	Attento sicario: Crown è in caccia! (<i>99 and 44/100% Dead</i>)	John Frankenheimer
1975	Il temerario (<i>The Great Waldo Pepper</i>)	George Roy Hill
1976	Charlie's Angels (<i>id.</i> - serie TV)	Vari
1976	La pantera rosa sfida l'ispettore Clouseau (<i>The Pink Panther Strikes Again</i>)	Blake Edwards
1976	Wagon-Lits con omicidi (<i>Silver Streak</i>)	Arthur Hiller
1977	Angela - Il suo unico peccato era l'amore... il suo unico amore il figlio (<i>Angela</i>)	Boris Sagal
1978	La vendetta della pantera rosa (<i>Revenge of the Pink Panther</i>)	Blake Edwards
1978	Qualcuno sta uccidendo i più grandi cuochi d'Europa (<i>Who Is Killing the Great Chefs of Europe?</i>)	Ted Kotcheff
1979	Il prigioniero di Zenda (<i>The Prisoner of Zenda</i>)	Richard Quine
1979	"10" (<i>id.</i>)	Blake Edwards
1980	E io mi gioco la bambina (<i>Little Miss Marker</i>)	Walter Bernstein
1981	Condorman (<i>id.</i>)	Charles Jarrott
1981	Mamma cara (<i>Mommie Dearest</i>)	Frank Perry
1981	S.O.B. (<i>id.</i>)	Blake Edwards
1982	Sulle orme della pantera rosa (<i>The Trail of the Pink Panther</i>)	Blake Edwards
1982	Victor/Victoria (<i>id.</i>) Oscar	Blake Edwards
1982	Mai dire sì (<i>Remington Steele</i> - serie TV)	Vari
1983	La pantera rosa: Il mistero Clouseau (<i>Curse of the Pink Panther</i>)	Blake Edwards
1983	Uccelli di rovo (<i>The Thorn Birds</i> - sceneggiato TV)	Daryl Duke
1983	I miei problemi con le donne (<i>The Man Who Loved Women</i>)	Blake Edwards
1984	Harry & Son (<i>id.</i>)	Paul Newman
1985	Space Vampires (<i>Lifeforce</i>)	Tobe Hooper
1985	La storia di Babbo Natale - Santa Claus (<i>Santa Claus: The Movie</i>)	Jeannot Szwarc
1986	Basil l'investigatopo (<i>The Adventures of the Great Mouse Detective</i>)	John Musker, Ron Clements, Dave Michener e Burny Mattinson
1986	Un bel pasticcio (<i>A Fine Mess</i>)	Blake Edwards
1986	Così è la vita (<i>That's Life</i>)	Blake Edwards
1987	Appuntamento al buio (<i>Blind Date</i>)	Blake Edwards
1987	Lo zoo di vetro (<i>The Glass Menagerie</i>)	Paul Newman
1988	Sunset - Intrigo a Hollywood (<i>Sunset</i>)	Blake Edwards
1988	Senza indizio (<i>Without a Clue</i>)	Thom Eberhardt
1989	Il corpo del reato (<i>Physical Evidence</i>)	Michael Crichton
1991	Nei panni di una bionda (<i>Switch</i>)	Blake Edwards
1992	Tom e Jerry - Il film (<i>Tom & Jerry: The Movie</i>)	Phil Roman
1993	Il figlio della pantera rosa (<i>Son of the Pink Panther</i>)	Blake Edwards

NB: Henry Mancini ha composto, non accreditato, parecchi temi e canzoni per film, soprattutto agli inizi della sua carriera. Per informazioni più dettagliate su questi lavori andate al sito web www.imdb.com.

Consulta le filmografie complete ed analitiche su www.colonnesonore.net

La rivista italiana sulla musica da film!



Informazioni • News • Appuntamenti • Recensioni • Reportage • Archivi e integrazioni alla rivista

www.colonnesonore.net

NEW! ABBONAMENTO POSTALE NEW!

E' finalmente possibile sottoscrivere l'abbonamento annuale al costo di **25 Euro** per **6 numeri** + **3 Euro** di spese postali (quindi con un numero omaggio!). Basta un versamento sul **CCP 43457183** con causale "Abbonamento 2004" chiarendo da quale uscita si desidera iniziare.

Per ogni chiarimento o richiesta di arretrati potete contattarci ai recapiti della redazione:
Ottava Arte Edizioni di M.Privitera • Via Wildt n. 5 - 20131 MILANO
Tel. 347.4072349 • Fax 02.26681884 • info@colonnesonore.net