

News • Recensioni • Reportage • Approfondimenti • Curiosità

# COLONNE SONORE

## IMMAGINI TRA LE NOTE

Anno II • Numero 7 • Luglio / Agosto 2004 • € 5.00

La Prima Rivista  
Italiana sulla  
Musica da Film



# JAWS®

Lo Squalo: alla riscoperta di un capolavoro

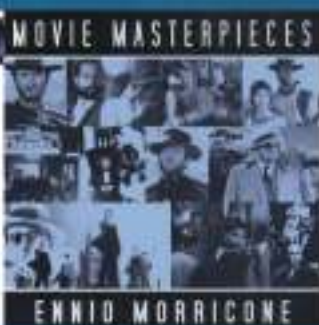
**Un anno di cinemusica**

Il primo compleanno della nostra rivista

**Giovanni Venosta**  
e le tempeste di Soldini

**Goldsmith alla Fox**  
il cofanetto delle meraviglie

**Morricone Masterpieces**  
intervista ad un grande compositore

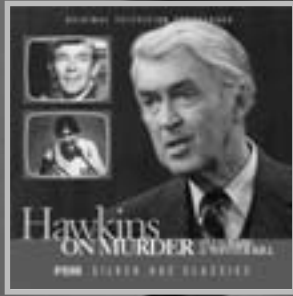


# Le "Classic Soundtracks" di FSM su Compact Disc

\$19.95 USD più spese di spedizione



Jerry Goldsmith



Leonard Rosenmann



Basil Poledouris

Bronislau Kaper



Alex North

David Shire



[www.filmscoremonthly.com](http://www.filmscoremonthly.com)

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

FSM, 8503 Washington Blvd., Culver City CA 90232

**FILM SCORE**<sup>TM</sup>  
M O N T H L Y



# In questo numero

Anno Secondo, Numero 7 • Luglio / Agosto 2004



- **Un tuffo nel passato...** ..... 4  
*di Anna Maria Asero*
- **Novità dal mondo della musica da film:** ..... 5  
**News dalle case discografiche,  
Corsi, Concorsi ed Eventi**  
*di Fabio D'Italia, Pietro Rustichelli & Maurizio Caschetto*
- **Lo squalo:** ..... 8  
**analisi della colonna sonora di John Williams,  
vincitrice dell'Oscar 1976**  
*di Gianni Bergamino*
- **Giuseppe Becce:** ..... 13  
**alla scoperta del padre della musica da film**  
*di Ugo Brusaporco & Piergiorgio Piccoli*
- **Goldsmith alla 20th Century Fox:** ..... 14  
**recensione box da 6 CD**  
*di Gianni Bergamino*
- **Le donne dell'Ottava Arte:** ..... 17  
**Shirley Walker - la supereroina  
della film music**  
*di Chiara Tafner*
- **Giovanni Venosta:** ..... 18  
**conversazione con un compositore  
innamorato della musica**  
*di Fabrizio Campanelli & Stefano Sorice*
- **Diabolus in musica:** ..... 22  
**analisi della partitura di John Williams  
per *Le streghe di Eastwick***  
*di Giuliano Tomassacci*
- **FictioNote:** ..... 27  
**recensioni produzioni televisive**
- **Backstage:** ..... 28  
**intervista doppia ai registi Infascelli e Ferrario  
sulla musica dei loro ultimi film**  
*di Barbara Zorzoli*
- **Nobuo Uematsu:** ..... 32  
**la storia della musica per videogiochi - 2ª parte**  
*di Andrea Chirichelli*
- **Premio Nascimbene 2004:** ..... 34  
**reportage dalla cerimonia di premiazione**  
*di Giuliano Tomassacci*
- **Morricone Masterpieces:** ..... 36  
**Intervista al Maestro romano e  
recensione della sua ultima raccolta su CD**  
*di Giuliano Tomassacci & Maurizio Caschetto*
- **Grandi classici:** ..... 38  
**intervista al direttore d'orchestra della  
nuova registrazione dell'*Hamlet* di Shostakovich  
& recensione del CD**  
*di Pietro Rustichelli*
- **Io sto con Bud, Terence e gli ippopotami:** ..... 40  
**analisi CD Io sto con gli ippopotami &  
intervista al suo compositore, Walter Rizzati**  
*di Stefano Sorice*
- **Recensioni CD vecchi e nuovi** ..... 42
- **Il signore degli anelli, Sinfonia in 6 movimenti:** ... 46  
**reportage dal concerto di Londra**  
*di Alessio Coatto*
- **Tanti auguri Colonne Sonore:** ..... 47  
**la nostra rivista compie un anno di vita**  
*di Anna Maria Asero*

## Le altre recensioni

- **Lo squalo (prima edizione)** ... 11  
*di Gianni Bergamino*
- **Lo squalo (versione filmica)** .. 11  
*di Gianni Bergamino*
- **Lo squalo (reincisione)** ..... 11  
*di Gianni Bergamino*
- **Agata e la tempesta** ..... 21  
*di Fabrizio Campanelli*
- **Le stagioni del cuore** ..... 27  
*di Maurizio Caschetto*
- **Storia di guerra e di amicizia** ..... 27  
*di Massimo Privitera*
- **Padre Pio** ..... 27  
*di Pietro Rustichelli*
- **Padre Pio tra cielo e terra** .. 27  
*di Pietro Rustichelli*
- **Il suono della vanità (il siero della vanità)** ..... 31  
*di Barbara Zorzoli*
- **On the beach** ..... 39  
*di Gianni Bergamino*
- **Master and commander** ... 42  
**- sfida ai confini del mare**  
*di Maurizio Caschetto*
- **S.W.A.T.** ..... 42  
*di Gianni Bergamino*
- **Troy** ..... 42  
*di Gianni Bergamino*
- **L'alba del giorno dopo** ..... 42  
*di Gianni Bergamino*
- **La ragazza con l'orecchino di perla** ..... 43  
*di Maurizio Caschetto*
- **Amami se hai coraggio** ..... 43  
*di Andrea Chirichelli*
- **La sorgente del fiume** ..... 43  
*di Fabrizio Campanelli*
- **The butterfly effect** ..... 43  
*di Gianni Bergamino*
- **India** ..... 44  
*di Massimo Privitera*
- **Quanto costa morire** ..... 44  
*di Maurizio Caschetto*
- **Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave** ..... 44  
*di Fabrizio Campanelli*
- **Footprints in jazz** ..... 44  
*di Massimo Privitera*
- **Il disprezzo** ..... 45  
*di Maurizio Caschetto*
- **La collera del vento** ..... 45  
*di Stefano Sorice*
- **Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?** ..... 45  
*di Massimo Privitera*
- **Fellini - Rota** ..... 45  
*di Alessio Coatto*

### Legenda recensioni

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

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

# Un tuffo nel passato...

E' arrivata l'Estate! Se volete trascorrere delle vacanze all'insegna della buona musica, quella da film, tuffatevi tra le spaventose fauci de *Lo squalo* (1975) di Steven Spielberg, che ci "sorride" dalla copertina di questo nuovo, ricchissimo numero di **Colonne Sonore**. All'analisi dettagliata della partitura premio Oscar di John Williams per questo classico del cinema "balneare", si affianca l'approfondimento di un altro grande evergreen del Maestro americano della musica da film: *Le streghe di Eastwick* (George Miller, 1987).

Tornando al presente, godetevi l'intervista doppia ai registi Alex Infascelli e Davide Ferrario - autori di due fra i più interessanti film italiani della stagione cinematografica appena trascorsa: *Il siero della vanità* e *Dopo mezzanotte* - che ci raccontano del loro rapporto, personale ed artistico, con la musica.

Sempre sul versante italiano, assolutamente da non perdere le conversazioni con il compositore Giovanni Venosta - assiduo collaboratore del regista Silvio Soldini, per il quale nel 2004 ha musicato la pellicola *Agata e la tempesta* - e con il Maestro Ennio Morricone, in occasione della pubblicazione di una nuova raccolta musicale a lui dedicata.

Continua il viaggio nel mondo della musica dei videogiochi con l'articolo su Nobuo Uematsu, autore di *Final Fantasy*, e si aggiunge un nuovo capitolo alla rubrica "Le donne dell'Ottava Arte" con la supereroina delle colonne sonore d'azione: Shirley Walker.

E molto altro ancora: la recensione esaustiva dei sei CD, in edizione a tiratura limitata della Varèse Sarabande, delle colonne sonore di Jerry Goldsmith per le produzioni cinematografiche della 20<sup>th</sup> Century Fox; un'intervista al direttore d'orchestra Dmitri Yablonsky che ci svela i retroscena della nuova registrazione di *Hamlet*, uno dei capolavori di Shostakovich per il cinema; un servizio sul misconosciuto padre della musica da film: Giuseppe Becce.

Infine, un'intervista al compositore Walter Rizzati sul film stracult *Io sto con gli ippopotami* (1979), con Bud Spencer e Terence Hill, in occasione dell'uscita del DVD e della colonna sonora completa e rimasterizzata.

E come tralasciare il fatto che con questo numero **Colonne Sonore - Immagini tra le note** festeggia il suo primo compleanno? Leggete a pag. 47!

Buone vacanze!

Il direttore



Anno Secondo, Numero 7  
Luglio / Agosto 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, Barbara Zorzoli

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.

CD di copertina:

©Varèse Sarabande - ©Warner Sunset / Reprise - ©Naxos  
©Decca/UMG Soundtracks - ©Wea

Dove trovate Colonne Sonore

la Feltrinelli

La rivista è reperibile o ordinabile  
in tutte le librerie della catena nazionale  
'la Feltrinelli' e in molti punti vendita in  
tutta Italia, tra cui:

#### LOMBARDIA

**CINEMA ANTEO** - Libreria del Cinema - Via Milazzo 9 - MILANO  
**BLOODBUSTER SNC** - Via P.Castaldi 30 - 20124 MILANO  
**LA BORSA DEL FUMETTO** - Via Lecco 16 - MILANO  
**DISCO CLUB** - Piazza Cordusio (Stazione MM) - 20123 MILANO  
**STRADIVARIUS** - Via Pecchio 1 - MILANO  
**TAU BETA** - Via Pavoni 5/b - 20052 MONZA (MI)  
**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

#### 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' già disponibile l'edizione integrale di *Dirty Harry* (Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo - 1971 - Lalo Schifrin).

[www.schifrin.com](http://www.schifrin.com)

**• Brigham Young University (BYU)**

Sono in fase di preparazione, per la pubblicazione su CD, tre score di Max Steiner: *The Fountainhead* (La fonte meravigliosa, 1949), *Johnny Belinda* (id., 1948) e *The Three Musketeers* (I tre moschettieri, 1935).

[www.screenarchives.com](http://www.screenarchives.com)

**• Chez Wamusic**

E' già disponibile, in un CD doppio, l'intera colonna sonora (canzoni rap e rhythm & blues in tandem con 19 brani orchestrali composti da Frederic Talgorn) della commedia preistorica *RRRrrrr!!!*.

**• Film Score Monthly (FSM)**

Continua la produzione di CD a tiratura limitata dedicati alla migliore musica cinematografica della seconda metà del XX secolo.

Questo mese sono di turno *The Fastest Gun Alive / House of Numbers* (La pistola sepolta, 1956 / L'vaso di San Quintino, 1957 - André Previn) e *Big Wednesday* (Un mercoledì da leoni, 1978), lo score che ha segnato l'esordio nel cinema del compositore Basil Poledouris (*Conan il barbaro*).

Nel mese di agosto, inoltre, FSM pubblicherà su CD i contenuti - debitamente rimasterizzati - del vecchio 33 giri in vinile con le musiche originali di *Born Free* (Nata libera, 1966 - John Barry).

[www.filmscoremonthly.com](http://www.filmscoremonthly.com)

**• Intrada**

E' già disponibile il quindicesimo volume della collana di CD a tiratura limitatissima (appena 1.000 copie) *Intrada Special Collection: The Enemy Below* (Duello nell'Atlantico, 1957 - Leigh Harline).

[www.intrada.com](http://www.intrada.com)

**• La-La Land Records**

Per commemorare i 50 anni del celeberrimo *Godzilla* (1954), sarà ristampata a breve, in un'edizione speciale per collezionisti, lo score del film, composto da Akira Ifukube.

[www.lalalandrecords.com](http://www.lalalandrecords.com)

**• Lympia**

E' di prossima pubblicazione il CD contenente lo score per la serie televisiva *L'Enfant des Loups* (1990 - Serge Franklin).

[www.lympia.net](http://www.lympia.net)

**• NMC**

E' già disponibile il CD antologico *Love From a Stranger*, contenente selezioni da *Love from a Stranger* (Benjamin Britten), *This Sporting Life* (Roberto Gerhard), *The Skull* (Elisabeth Lutyens) e *The Return of the Soldier* (Richard Rodney Bennett), tutte eseguite dall'orchestra sinfonica della BBC diretta da Jac Van Steen.

**• Percepto**

Sono di prossima pubblicazione l'antologia *Vic Mizzy—Suites & Themes, Vol. 2* e 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](http://www.percepto.com)

**• Prometheus**

Sono di prossima pubblicazione, in un solo CD, due lavori di Basil Poledouris: *Cherry 2000* (Bambola meccanica modello Cherry 2000, 1986) e *No Man's Land* (La fine del gioco, 1987). Dello stesso autore è lo score per la miniserie televisiva degli anni '80 *Amerika*, atteso per luglio.

[www.soundtrackmag.com](http://www.soundtrackmag.com)

[www.prometheus.com](http://www.prometheus.com)

**• Rhino**

E' già disponibile, in un CD a tiratura limitata, lo score per la commedia musicale *Summer Holiday* (Summer Holiday - Vacanze d'estate, 1962 - Harry Warren e Ralph Blane). A questo farà seguito *Finian's Rainbow* (Sulle ali dell'arcobaleno, 1968 - Burton Lane e E. Y. Harburg).

[www.rhinohandmade.com](http://www.rhinohandmade.com)

[www.rhinorecords.com](http://www.rhinorecords.com)

**• Screen Archives Entertainment (SAE)**

E' atteso per metà luglio *The Keys of the Kingdom* (Le chiavi del paradiso, 1944 - Alfred Newman; CD doppio). Oltre allo score per il classico della Fox con Gregory Peck, sono in fase di produzione anche *Foxes of Harrow* (La superba creola, 1947 - David Buttolph) e *Son of Fury* (Il figlio della Furia, 1942 - Alfred Newman).

[www.screenarchives.com](http://www.screenarchives.com)

**• Silva Screen**

E' atteso per il 19 luglio il CD *Thunderbirds Vol. 2*, contenente un'altra generosa razione delle musiche composte dal compianto Barry Gray per la più celebre delle serie a pupazzi animati prodotte negli anni '60 dalla Century 21 di Gerry e Sylvia Anderson.

[www.silvascreen.co.uk](http://www.silvascreen.co.uk)

**• Sony**

Il 20 luglio uscirà il CD contenente le musiche di commento per *Spider-Man 2*.

Al momento di andare in stampa l'editore non ha rilasciato informazioni sulla "paternità" della musica incisa sul disco: come già riferito nella pagina delle news su questo stesso numero, alcuni dei brani composti da Danny Elfman per il film di Sam Raimi sono stati sostituiti da altri segmenti composti in tutta fretta da John Debney (*La Passione di Cristo*) e Christopher Young (*Runaway Jury*) in ragione della massiccio re-editing operato all'ultimo minuto sulla pellicola.

**• 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](http://www.supercollector.com)

**• Varese Sarabande**

Sono attesi: per il 20 luglio *I, Robot* (Marco Beltrami; dal nuovo film con Will Smith basato sul romanzo di Isaac Asimov) e *The Bourne Supremacy* (John Powell); per il 3 agosto *Man On Fire* (Harry Gregson-Williams) e le ristampe di due titoli pubblicati anni fa dalla Rykodisc: *The Misfits* (Gli spostati, 1961 - Alex North) e *Some Like It Hot* (A qualcuno piace caldo, 1959 - Adolph Deutsch).

[www.varesesarabande.com](http://www.varesesarabande.com)

**NB:**

Le anticipazioni di queste pagine si basano sulle informazioni reperibili dai comunicati e dai siti ufficiali delle case discografiche e da fonti non ufficiali.

La stessa natura bimestrale della Rivista impedisce di garantire la fedeltà del mercato a tali annunci.

# Notizie dal mondo della musica da film

## MONDO SOUNDTRACK

### • FRED KARLIN 1936 – 2004

Il compositore **Fred Karlin** ci ha lasciato il 26 marzo 2004, dopo una lunga malattia. Autore assai prolifico soprattutto nel panorama televisivo statunitense, Karlin vinse un Premio Oscar nella categoria Miglior Canzone ("For All We Know") per il film *Lovers and Other Strangers* (1969) e un Emmy Award per *The Autobiography of Miss Jane Pittman*. Il suo curriculum cinematografico comprende inoltre l'inquietante ed originale partitura per il celebre film di Michael Crichton *Il mondo dei robot* (Westworld, 1973) e quella per il film di Alan J. Pakula *The Sterile Cuckoo* (Pookie, 1969). Abile trombettista e arrangiatore jazz, Karlin ha mosso i suoi primi passi nelle big band al fianco di giganti come Benny Goodman e Harry James, per poi dedicarsi esclusivamente alla musica per il cinema e la televisione (tra le serie a cui ha lavorato ricordiamo *Luomo di Atlantide*). Nel corso degli anni '90, Karlin si è poi dedicato allo studio e all'analisi della disciplina cinemusicale, firmando alcuni notevoli e importanti libri tra cui *On the Track: A Film Score's Guide* e *Listening to Movies*, considerati tra i migliori e più completi mai scritti sull'argomento (purtroppo inediti in Italia). Inoltre, nel 1995 ha prodotto e diretto un raro documentario su Jerry Goldsmith. L'etichetta australiana Reel Music Down Under ha recentemente pubblicato tre compact disc antologici (*The Fred Karlin Collection*) che raccolgono una parte della vasta produzione di questo compositore.

Maurizio Caschetto



Fred Karlin

### • ELFMAN CADE NELLA RAGNATELA

Diversi reportage apparsi recentemente su Internet (e in seguito confermati da autorevoli fonti come la rivista britannica *Music from the Movies* e il sito web Soundtrack.Net) rivelano che **Danny Elfman** si è visto rimpiazzare parte del suo score per l'imminente ed attesissimo *Spider-Man 2*. A seguito di numerose modifiche sul montaggio del film avvenute dopo i famigerati test screening, i realizzatori hanno dovuto rimettere mano anche alla parte musicale, reclutando nientemeno che **John Debney** (*La Passione di Cristo*) e **Christopher Young** (*Codice Swordfish*, *The Gift*), che saranno accreditati sui titoli di coda come 'compositori aggiunti', mentre il credit principale 'Musica di...' rimane a Danny Elfman. Ancora non si conosce l'entità del coinvolgimento dei due compositori (si vocifera che siano stati coinvolti anche **Joseph Lo Duca** e **Steve Bartek**), ma sembra che Elfman non sia intervenuto in prima persona poiché già al lavoro sui prossimi progetti di Tim Burton (il film d'animazione *The Corpse Bride* e il remake di *Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato*) e che dunque abbia lasciato la produzione senza particolari attriti.

MC



SpiderMan 2

## PREMI

### • CIAK D'ORO 2004 A LUCIO GODOY

Unico straniero dei Ciak d'Oro di quest'ultima edizione, il compositore spagnolo Lucio Godoy, si è aggiudicato il premio per la colonna sonora di *Non ti muovere* di Sergio Castellitto (che ha conquistato anche i riconoscimenti come Miglior Film e per la Miglior Scenografia a Francesco Frigeri) ed ha commentato: "E' più facile creare una buona musica quando c'è una buona storia".



Non ti muovere

### • PREMIO RAVENNA FESTIVAL A ENNIO MORRICONE

Uomo schivo e geniale compositore di fama mondiale, Ennio Morricone ha ricevuto il premio Ravenna Festival 2004 dalle mani di Riccardo Muti. Il caloroso abbraccio del pubblico che gremiva il Teatro Alighieri ha commosso il maestro che ha ricordato gli insegnamenti ed i consigli ricevuti dal suo maestro di composizione - Goffredo Petrassi - alla cui memoria era dedicato il premio.

Riccardo Muti ha sottolineato, rispondendo a Morricone che pareva quasi voler sminuire il valore delle sue composizioni per il cinema, come comporre un "tema" in grado di svincolarsi dalle immagini per le quali nasce, ed in grado di vivere di vita propria, sia un obiettivo difficilissimo.

Fonte: sito ufficiale [www.ravennafestival.org](http://www.ravennafestival.org)



Morricone e Muti

## 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](http://www.rimusicazioni.it)





## EVENTI

## • UN ANNO DI "COLONNE SONORE"

La nostra redazione al completo festeggerà il PRIMO COMPLEANNO di "COLONNE SONORE - IMMAGINI TRA LE NOTE"

**Domenica 18 Luglio 2004, ore 19.00 presso il MU.VI. Music Village - Parco Novi Sad - Modena**

con un incontro - aperitivo per salutare i propri collaboratori, lettori e sostenitori, per proseguire alle 21 con il concerto:

• **Fellini: Musica nel buio**

Nuove incredibili interpretazioni delle immortali melodie di **Nino Rota** eseguite, sotto la proiezione di materiale della Cineteca di Bologna e della Fondazione Fellini, dall'ensemble Jazz di Marco Dalpane.

Info Concerto: **Radio Bruno** - 059.641430 - [www.brunonet.it](http://www.brunonet.it)

Mu.Vi.: **Pavarotti International** - 059.460660 - [www.lucianopavarotti.com](http://www.lucianopavarotti.com)

Organizzazione compleanno: **NEVENT** Modena - [www.nevent.it](http://www.nevent.it)

• **RIVOLI FILMUSIC FESTIVAL - CARLO SAVINA AWARD**

**Primo Festival Internazionale dedicato alla Musica da Film Rivoli (To) dal 17 al 24 Luglio 2004**

Esponenti della musica filmica, docenti universitari, giornalisti e critici musicali si danno appuntamento a Rivoli per scegliere la migliore colonna sonora dell'anno. Una settimana ricca di eventi dedicati al **Cinema** e alla **Musica**, un'occasione per scoprire Rivoli, che, grazie alle sue emergenze architettoniche e alla sua vocazione artistica, ne diventa la sede ideale.

**PREMI** 17 luglio **Premio 'Savina'** al Maestro del Cinema Italiano **Damiano Damiani**  
21 luglio **Premio alla carriera** al compositore **Luis Bacalov**  
24 luglio **Premio alla migliore colonna sonora 2003/2004**

**CONCERTI**

18 luglio ore 18,00  
20 luglio ore 21,30

**Quintetto d'archi** del Conservatorio di Torino  
**Improvvisazioni su film muto.**

Associazione Museo Nazionale del Cinema  
in collaborazione con Conservatorio di Genova

21 luglio ore 21,30  
24 luglio ore 21,30

**Luis Bacalov** al pianoforte

**Orchestra Classica di Alessandria** diretta da **Pepe Vessicchio**

Info: **Turismovest** Via Frejus 40/Bis - 10098 RIVOLI (To) Italy  
Tel. +39.011.956.10.43 - [filmfestival@turismovest.it](mailto:filmfestival@turismovest.it) - [www.turismovest.it](http://www.turismovest.it)



Il castello di Rivoli

• **ROMA - OMAGGIO A JOHN WILLIAMS**

**Piazza del Campidoglio - S.Maria in AraCoeli**

Un tributo al grande compositore americano con temi tratti da *Star Wars*, *Harry Potter*, *ET*, *Superman*, *Indiana Jones*, *The Lost World (Jurassic Park)*, *Schindler's List*

**Orchestra Sinfonica di Roma della Fondazione Cassa di Risparmio di Roma**  
**Direttore: Francesco La Vecchia - Ingresso Libero**

• **ROMA - ACCADEMIA NAZIONALE DI S.CECILIA**

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

- **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.it](http://www.santacecilia.it)



La Cavea del Parco della Musica

• **VERONA - 11 SETTEMBRE 2004**

**Ennio Morricone in Concerto all'Arena di Verona**

Info: [www.enniomorricone.com](http://www.enniomorricone.com)



# JAWS

**Simboli  
e fascino  
di un archetipo  
dell'avventura  
e del terrore,**

**tra immagini  
e musica**

di Gianni Bergamino



Una storica immagine di Steven Spielberg tra le fauci di 'Bruce'

*Jaws*, *Lo squalo*, seconda regia cinematografica di Steven Spielberg, un film entrato nella Storia del Cinema. Campione di incassi fino al 1977, *Lo squalo* ha smesso di essere solo una fortunata pellicola di intrattenimento, un riuscito giro di danza a braccetto con la paura, un perfetto blockbuster estivo americano.

A trent'anni dal suo esordio, viene finalmente analizzato come un'opera più sfaccettata. Quindi non solo più un fenomeno di costume, una sintesi di inquietudine e fascino, così suggestiva da condizionare per mesi le cronache mondane, le pubblicazioni sui giornali, i modi di dire della gente... le prenotazioni nei villaggi turistici marittimi.

Naturalmente anche la partitura sinfonica di John Williams, premio Oscar nel 1976, seconda collaborazione artistica tra Williams e Spielberg (dopo *Sugarland Express*), nella considerazione degli estimatori e dei

commentatori è diventata molto più di un geniale commento musicale. È ormai Storia della Musica per Film. Uno degli esempi più citati di fusione perfetta tra dinamismo visivo e sonoro.

Il tempo trascorso permette di comprendere meglio i messaggi e i contenuti profondi di una simile opera d'arte, con maggior distacco dalle emozioni rispetto alla prima visione. Nelle pagine che seguono tenteremo un'analisi sul rapporto musica e film in *Lo squalo*, alla ricerca delle ragioni di un fascino tanto ossessivo, valorizzando dettagli che l'entusiasmo e l'emozione suscitati da questa simbiosi perfetta molto spesso hanno offuscato.

Che Spielberg se ne rendesse conto fin dagli inizi oppure no, *Lo squalo* è una storia ricca di tradizione. C'è di mezzo la cultura biblica, l'immagine del Leviatano, ci sono le

leggende del folclore nordico, con i colossali mostri marini che inghiottono intere navi. Ma ci sono anche influssi della miglior letteratura americana: le allegorie del *Moby Dick* di Melville o de *Il vecchio e il mare* di Hemingway, l'eterno scontro dell'uomo contro le avversità della natura e contro i nemici della propria razionalità. Precedenti che dovevano essere noti anche all'autore del piccolo e fortunato romanzo *Jaws*, da cui il film è tratto. Peter Benchley, sorpreso egli stesso dall'enorme successo del suo inatteso best seller, ha tentato per anni di riproporre incubi acquatici simili a quello generato dal suo gigantesco pesce-cane, senza ritrovare però la sensazionale lucidità del suo primo lavoro, né un altro regista come Spielberg sulla propria strada.

I molti sceneggiatori che hanno messo mano al canovaccio di Benchley si sono progressivamente





allontanati dalla vicenda originaria, hanno semplificato il tessuto narrativo, purificandolo dalle molte banalità, stralciando insulsi sviluppi sentimentali (la relazione adulterina di Ellen, moglie del capo Brody, con l'oceanografo Hooper) e perdendo per strada anche lo sforzo di verosimiglianza scientifica faticosamente tentato da Benchley, ma questo senza rimpianti. La storia, analizzata sotto il microscopio della plausibilità biologica, sarebbe rimasta comunque improbabile, anche e nonostante le acrobazie narrative dello scrittore.

Il testo che è alla base del film ha rafforzato piuttosto la robusta identità concettuale della storia, consentendo di interpretarla non solo come appassionante avventura, ma anche come raffinato apologo sulla violenza e sugli istinti che albergano nelle profondità della natura umana. L'enorme squalo bianco del racconto diviene una bizzarra metafora sul pericolo che alligna nei recessi della mente umana, nei territori inesplorati dell'inconscio, da cui talora emerge per prevalere sulla razionalità e seminare distruzione e terrore.

Nella prima parte il mostro è quasi invisibile, i suoi movimenti sono descritti in *soggettiva*, lo spettatore è obbligato ad una simbiosi con l'aggressività dell'animale. I tre personaggi che in seguito iniziano l'epica caccia del mostro sembrano a loro volta archetipi delle virtù che la mente umana oppone al predominio dei propri istinti selvaggi: la razionalità e lo studio (l'oceanografo Hooper), il senso morale e l'obbedienza alle regole (il poliziotto Brody), la determinazione e l'esperienza (il pescatore Quint).

Violenza e tensione primitiva sono

anche la chiave di lettura della colonna sonora di John Williams. In essa si assiepano trasgressioni ritmiche ed un'irruenza quasi del tutto inedite nel panorama creativo di questo compositore, famoso per la sua inesauribile vena lirica e per la fluida ricchezza della scrittura orchestrale. Quel celeberrimo ostinato degli archi, ora veloce, ora lento e sinuoso, a volte sussurrato, a volte martellante, è entrato a viva forza nell'immaginario collettivo come simbolo di una minaccia incombente, di un pericolo invisibile. Intorno a quel suono, così simile al battito di un cuore, si affollano echi remoti, che suggeriscono tanto le profondità insondabili dell'oceano quanto le regioni inaccessibili della mente.

Per *Lo squalo* Williams non utilizza un commento a "leit motiv", se si escludono le figure musicali dedicate alla vorace creatura del titolo. La prima parte del film, dove gli interventi musicali sono pochissimi, è caratterizzata proprio dalla presenza esclusiva delle idee tematiche associate al mostro. Nella seconda parte si inseriscono ben quattro ulteriori melodie che solo raramente vengono associate ai singoli personaggi, ma servono piuttosto a rinvigorire con il loro continuo intrecciarsi lo sviluppo dello score, in questa parte molto simile ad un vero e proprio poema sinfonico. Lo spirito ironico di Spielberg non abbandona mai il racconto, e queste allegre melodie, con il loro brio, sostengono i momenti di ilarità tra i navigatori dell'Orca e si contrappongono alle gelide ossessioni e alle taglienti timbriche dei temi dello squalo. Vista l'ambientazione marittima, Williams



Williams durante le sessioni di *Jaws*

coglie l'occasione per pagare un tributo alle vivaci orchestrazioni del grande Korngold.

**Main Title<sup>1</sup>** - Suoni di profondità emergono già sul logo della Universal e sulle immagini buie che precedono la comparsa dei titoli, si percepiscono i gorgoglii dell'acqua e un echeggiante scandaglio *sonar*... Poi affiorano le prime note del celeberrimo ostinato dei contrabbassi. È il "tema dello squalo" o, meglio, uno di quelli che Williams associa al feroce assassino degli abissi. È la sua voce più minacciosa, quella che avverte del pericolo in arrivo (fig. 1). Le accelerazioni dell'intervallo simboleggiano i movimenti natatori della bestia, che si avventa micidiale sulle sue prede. L'abbinamento del tema e della *soggettiva* sottomarina sono un indizio mai ingannevole della sua presenza invisibile.

Sullo schermo il ritmo aumenta, con l'intervento del fagotto scendono i primi nomi del cast. Finalmente ci muoviamo in un paesaggio subacqueo, la nostra visuale avanza con velocità famelica. Mentre compare il titolo del film si ascolta un secondo tema dello squalo, un accordo di settima, verticale e dissonante, eseguito dal corno (fig. 2).

Un rapido movimento ascendente che poi si ripiega su se stesso, subito riproposto dai clarini, mentre l'ostinato, nella sua struttura ipnotica e sincopata, aumenta di volume e di intensità.

Esempi tematici con riferimenti nel testo.

A cura di Pietro Rustichelli

<sup>1</sup> - In neretto i titoli dei brani come compaiono nelle due edizioni discografiche complete del 2000; in parentesi vengono invece segnalati i titoli della prima versione del 1975.



Roy Scheider, Murray Hamilton e Richard Dreyfuss

Questa seconda figura melodica, quasi un lamento animale, è il vero e proprio "tema della bestia" (non potendo far a meno di notare, tra l'altro, una curiosa somiglianza di quest'idea con il tema del *Mostro della Laguna Nera* di Henry Mancini).

**First Victim** - Notte. Tra i giovani che festeggiano intorno al falò sulla spiaggia, Chrissie Watkins si concede una trasgressiva nuotata al chiaro di luna, nelle acque tranquille, al suono indolente del campanaccio di una boa. Il ragazzo che è con lei, troppo ubriaco per seguirla in acqua, si abbandona sul bagnasciuga, mentre Chrissie nuota serena, ignara di che cosa sta per avventarsi su di lei.

La ripresa ci riporta in simbiosi con il mostro. Siamo sott'acqua, le onde argentate dalla luce lunare, osserviamo la silhouette aggraziata di Chrissie che nuota. L'arpa di Williams suggerirebbe l'idea di profondità cullanti se non fosse per i bassi che rimarcano una presenza inquietante. L'ostinato riprende, lento, inesorabile. Strappi improvvisi degli ottoni, un frenetico agitarsi degli archi, subitanei cambi di ritmo mentre la povera ragazza viene assalita, addentata, scossa dall'invisibile uccisore.

La sequenza toglie ogni dubbio sulla brutale crudeltà del racconto: non è necessario vedere sangue, bastano quegli strilli disperati, i movimenti innaturali nell'acqua. Il commento musicale è calzante su quella grottesca e furibonda danza di morte.

**The Empty Raft** - Le autorità di Amity scoraggiano l'allarmismo dello sceriffo Brody e lo dissuadono dal chiudere le spiagge. Alex, ragazzino col costume rosso, insiste con la madre per nuotare ancora un po' sul

suo materassino, non immagina il letale destino che lo attende. La sequenza è una delle migliori del film, non ha nulla da invidiare ai meccanismi di suspense hitchcockiani, con un utilizzo magistrale dei suoni "naturalisti" e dei movimenti di macchina. Brody osserva i bagnanti allarmato, consapevole della possibile presenza dello squalo, i suoi nervi sono tesi allo spasimo, non ascolta chi conversa con lui. Ogni urlo giocoso, ogni movimento brusco è motivo di allarme. C'è un ragazzo che lancia un legno al suo cane, un vecchio con una strana cuffia nera, una ragazza che strilla giocando col fidanzato. Suoni di radioline, parole ovattate, musicchette. L'acqua si riempie di ragazzini, ci sono anche i figli di Brody che giocano nella sabbia. Il cane non torna a riva dal suo padrone, il legno galleggia solitario sul pelo dell'acqua. Lo squalo ha già colpito, ma non basta. Siamo anche noi immersi, vediamo le gambe dei natanti, il tema minaccioso appare veloce, concitato. Il mostro attacca: il ragazzino biondo scompare in un riflesso rosso di sangue. Consapevolezza, orrore, paura attraversano in un istante i pensieri di Brody, che assiste impotente allo scempio. Lo rivela la carrellata incrociata sul suo volto attonito, il paesaggio che sembra allontanarsi dietro di lui è un sintomo visivo dell'ondata di gelo che lo attraversa. In sincrono con tutto ciò, Williams *glissa sugli archi*. Magica unione di immagine e suono, un frammento da antologia, uno di quei momenti per cui si diventa appassionati di musica per il cinema. La scena si conclude con una frenetica vibrazione dei violoncelli, mentre la gente fugge dall'acqua.

**The Pier Incident** - Ancora notte. Mentre Brody in casa studia libri sugli squali (il tema della bestia risuona quieto nei legni, come un glaciale avvertimento), due pescatori attirano il mostro lanciando un'esca sanguinante. La camera d'aria che ne segnala la posizione prende a muoversi: in molte altre sequenze del film l'avvicinarsi dello squalo viene segnalato in superficie dal movimento di oggetti galleggianti. Riappare l'ostinato, lo squalo strappa a forza il molo dalla terraferma, trascina in acqua uno dei pescatori, le sordine di Williams ghignano beffarde. Il relitto di legno si muove verso l'uomo, il tema della minaccia diventa sempre più concitato. Il pescatore, richiamato dalle urla concitate dell'amico, nuota frenetico e si mette in salvo a stento.

**Father and Son** - Una mesta armonia del corno accompagna la disperazione della madre di Alex, il ragazzino ucciso dallo squalo. Brody si sente in colpa per quella morte evitabile, si consola più tardi scherzando amorevolmente con il piccolo Sean, che intuisce l'angoscia del padre. La delicata sequenza è sottolineata con leggerezza da pochi rintocchi di arpe, celesta e pianoforte.

**Ben Gardner's Boat** (Night Search) - Musica elegiaca e circospetta, mentre Brody e l'oceanografo Hooper cercano tracce dello squalo e sondano la nebbia col faro. La luce inquadra segni di morsi sulla fiancata di un relitto, si odono eterei accordi dei legni, vaghe reminiscenze debussiane. Poi brevi figure discendenti e cromatiche di archi e clarino, increspate dalle vibrazioni della grancassa, accompagnano Hooper mentre si immerge. Subito il panorama musicale perde di coesione, si riempie di dissonanze, con violini acuti, fugaci frenesie di arpe e fagotti. Questa è anche l'unica volta in tutto il film in cui il musicista ci inganna: i due temi dello squalo appaiono in assenza del mostro. Quando Hooper vede il volto sfigurato di Gardner attraverso uno squarcio nel relitto, la musica lancia un lacerante grido elettronico: Williams si lascia prendere la mano da un discutibile trucchetto rumoristico, un perdonabile passo falso.

**Montage** (Promenade, Tourists on the Menu) - Nel weekend del quattro luglio la gente arriva in massa sulle spiagge di Amity. Williams ironizza contrastando le immagini di folla in movimento con un breve e aggraziato episodio di musica barocca, con tanto di clavicembalo.



**Into the Estuary** - Le spiagge sono piene, ma nessuno osa entrare in acqua.

Due ragazzini si inventano uno stupido scherzo con una pinna di pescecane fasulla, rischiando di farsi impallinare dalla guardia costiera. In questo episodio, nonostante le molte sequenze subacquee in cui vediamo gambe di natanti sguazzare, l'orchestra tace, e questo significa che il mostro non è ancora arrivato. Di lì a poco l'animale viene avvistato realmente e un grido avverte tutti del pericolo. Brody inizia a correre verso l'estuario dove giocano i suoi figli, l'ostinato segue il suo passo sempre più veloce, in sincrono con la paura crescente. Michael è in acqua, si salva a stento, ma lo squalo non resta a bocca asciutta. Per la prima volta vediamo le sue fauci azzannare un uomo. Nel corso dell'aggressione si sente una nuova figura musicale associata allo squalo, un duplice accordo discendente, una variante del "tema della bestia" che potremmo chiamare "tema dell'Attacco" (fig. 3). Brody guarda preoccupato verso il mare aperto. La sfida è lanciata,

l'uomo sa che un destino pauroso lo attende là fuori. Williams accenna alcuni accordi inquieti che riascolteremo subito dopo, all'inizio del brano successivo.

**Out to Sea** - È un momento di svolta, il film cambia radicalmente ambientazione e tono narrativo. Il pescatore Quint e il suo peschereccio "Orca" vengono assoldati per dare la caccia allo squalo. Con lui partono Brody e Hooper. A parte questi tre, tutti gli altri personaggi finora conosciuti escono definitivamente di scena. Anche la musica prende il largo: Williams arricchisce i movimenti impressionisti e rarefatti sentiti finora, dominati esclusivamente dai temi associati allo squalo, con ben quattro nuove melodie, tre delle quali impostate sulla falsariga di ballate del folclore marinaresco.

Mentre la barca salpa si inizia ad ascoltare il primo di questi motivetti, una cantilena che tornerà in versione più solenne e distesa negli "End Titles" (fig. 4). Segue una saltellante e giocosa ballata, talora associata al personaggio di Brody, con la sua paura quasi infantile per l'acqua (fig. 5).

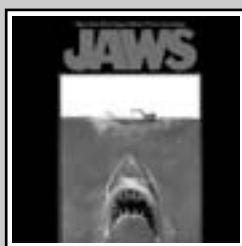
**Man Against Beast** (Sea Attack Number One) - Nella scena che segue, il primo vero scontro con il Nemico, si ascolta una di quelle eccelse pagine d'azione che hanno reso giustamente celebre l'ispirazione di Williams; un brano percorso da un fremito elettrizzante, con un dinamismo che volazza in sincrono perfetto coi virtuosismi della cinepresa di Spielberg.

L'intera sequenza è dominata dal nuovissimo "tema della Caccia" (fig. 7), il motivo più bello e appassionante dell'opera. Una frase rapida, contorta, una delle più lunghe e complicate dell'intera produzione williamsiana, guizzante come gli spostamenti del gigantesco pesce, ma anche energico e determinato come i suoi avversari umani. Nel brano viene introdotta infine l'ultima idea tematica presente nel film: ancora una ballata beffarda e piratesca, che per queste caratteristiche sembra calzare a pennello con il personaggio di Quint (fig. 8).

Brody getta l'esca in mare, lo squalo emerge improvvisamente davanti a lui. La musica ha un guizzo.

## Discografia di un leviatano: tutti i CD di *Jaws*

### La prima edizione



MCA Records  
MCD01660  
MCAD1660

12 brani  
Durata: 34'54"



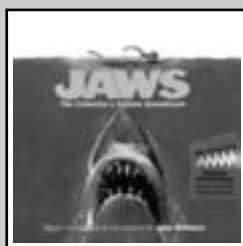
È la versione più nota, fondamentalmente perché ha vissuto di più. Pubblicata in vinile l'anno stesso dell'uscita del film e ristampata in CD nel 1992 non contiene la musica che si sente nel film.

Williams infatti ha isolato per questa edizione 12 momenti ritenuti più significativi, li ha in parte riscritti, per dare loro maggior compattezza d'ascolto, e li ha rieseguiti. Stranamente una parte dei recensori trova questa versione troppo ostica e poco rappresentativa delle qualità dell'opera.

Al contrario, la sequenza di brani è ben armonizzata, alcune pagine (come "Promenade", "Out to Sea" e "Preparing the Cage") sono ampliati in conclusioni meno affrettate, mentre le pagine più aspre, se si eccettua "Hand to Hand Combat", sono state lasciate fuori.

Si può dire che la possibilità di rielaborare il suo stesso materiale ha permesso a Williams di ottenere un'esecuzione orchestrale decisamente superiore, tant'è che il disco ha ottenuto un meritato premio Grammy.

### La versione filmica originale



Decca Records  
467 045-2

20 brani  
Durata: 51'17"



La prima uscita in DVD del film nel 2000 ha coinciso con le celebrazioni per il 25° anniversario. Per l'occasione il compositore ha voluto curare di persona la prima edizione discografica della colonna sonora come appare nella pellicola. Le incisioni originali sono state accuratamente rimasterizzate in digitale a 24-bit, i brani sono stati rinominati e sequenziati secondo l'ordine descritto dal film, salvo poche eccezioni volute da Williams per favorire un maggior equilibrio d'ascolto ("Shark Cage Fugue" e "Shark Attack" sono stati collocati all'inizio del programma, probabilmente per movimentare di più la prima parte e non ammassare tutti i momenti più aggressivi nel finale del disco).

L'edizione è proposta in un elegante cofanetto cartonato, con libretto ricco di fotografie inedite della produzione del film. La versione originale è decisamente più aspra e aggressiva di quella precedente, adatta alla crudezza del racconto. Non va dimenticato che in effetti questa è la musica che ha permesso a Williams di aggiudicarsi l'Oscar per la miglior colonna sonora del 1976.

### La reincisione di McNeely



Varèse  
Sarabande  
302 066 078 2

25 brani  
Durata: 51'09"



Beffata per pochi mesi dall'uscita della versione originale, la Varèse Sarabande ha reinciso l'intera partitura di Williams, con particolare cura per la qualità sonora.

La direzione d'orchestra è stata affidata a Joel McNeely, compositore in evidente sintonia con lo stile di Williams, capace di offrire un'interpretazione accurata e coinvolgente della partitura di *Jaws*, con una lettura irruente del testo musicale, di cui vengono vistosamente accelerati i tempi.

Spicca in particolare l'esposizione di "Man Against Beast", in cui l'orchestra, lontana dalla perfezione formale, conferisce tuttavia un vibrante nervosismo all'intera pagina, con un'interpretazione a tratti molto diversa da quella di Williams.

Nel disco troviamo anche una manciata di brani inediti, assenti dalla versione Decca.

Ulteriori informazioni su John Williams e relative edizioni discografiche sui siti internet amatoriali ma completi e sempre aggiornati:

[www.jwilliamsmusic.it](http://www.jwilliamsmusic.it)  
[www.jw-music.net](http://www.jw-music.net) - [www.jwfan.net](http://www.jwfan.net)



Le sessioni di registrazione presso gli studi della 20th Century Fox

L'uomo ha visto per la prima volta le proporzioni del suo avversario, arretra con occhi sbarrati, si rivolge a Quint con un'espressione divenuta famosa: "Ci serve una barca più grossa!".

Il tema dello squalo viene riproposto in una forma maestosa e solenne (fig. 6) mentre i tre, sconvolti, ne stimano la lunghezza.

Quint cerca di arpionare il mostro e Hooper ritarda l'azione per collegare un sonar al barile di superficie: Williams reitera il "tema dell'Attacco" in una metronomica scansione dei tredici secondi concessi a Quint per non fallire il suo colpo.

**Quint's Tale** (The Indianapolis' Story) - Il tragico racconto dell'affondamento dell'Indianapolis e del massacro del suo equipaggio è sottolineato da funerei accordi degli archi in registro acuto, con commento dei corni, una pagina che pare anticipare atmosfere di *E.T.*

**Brody Panics** - Il mostro assale la barca anche di notte. L'ostinato riappare rapido, mentre il barile lampeggiante corre incontro alla barca.

**Barrel Off Starboard** - Quando gli uomini tentano di recuperare il barile, lo squalo balza fuori in un'impennata di ottoni ed archi. L'ostinato prosegue anche sulla scena in cui Brody tenta di chiedere aiuto a riva e Quint, che non vuole arrendersi, riduce in pezzi la radio.

**The Great Chase** (One Barrel Chase) - Un secondo impegnativo momento d'azione, con il tema della

caccia ad aprire la sequenza in tutta la sua elaborata bellezza. Mentre l'Orca si getta all'inseguimento dei barili, si leva la ballata di Brody, intrecciata a quello sardonica di Quint.

**Three Barrels Under** - La bestia nuota intorno alla barca dei suoi inseguitori, mentre la ballata di Quint assume una connotazione molto più ombrosa e tragica.

Il pescatore si ostina a rincorrere la sua preda, la sua ansia diventa ossessione. Il motore fonde e l'imbarcazione rimane alla mercé del mostro.

**Between Attacks** - La canzone prediletta di Quint, "Fairy Spanish Ladies", riappare come un beffardo epitaffio agli ultimi minuti di vita del pescatore.

**The Shark Cage Fugue** (Preparing the Cage) - Ancora un episodio tra i più noti e brillanti della partitura. Come suggerisce il titolo originale, il tema della caccia viene presentato in forma di fuga, mentre i tre uomini costruiscono la gabbia antisqualo con cui Hooper si calerà in acqua per cercare di iniettare veleno letale all'animale.

**The Shark Approaches** (Underwater Siege) - La sequenza è interamente dominata dal minaccioso ostinato, man mano che lo squalo si avvicina al nascondiglio di Hooper. L'animale attacca d'improvviso. Il movimento dei contrabbassi si fa lento e pesante, mentre gli archi tratteggiano una serie disperata di glissandi, con accordi sempre più acuti. Hooper trova la salvezza sul

fondale, gli arpeggi aleatori evocano reminiscenze hermanniane.

**Shark Attack** - La morte del pescatore, divorato vivo dal mostro, non viene commentata da musica. La scena, cruenta e brutale, è attraversata solo dalle grida disperate dell'uomo. Il brano scritto per la sequenza e non utilizzato riemerge brevemente nel trailer originale del film. Nonostante la sua brevità, l'episodio è un distillato dello spirito dominante dell'intera colonna sonora. Il "tema dell'attacco" è accelerato fino ad un'apoteosi furibonda, ad un parossismo spaesante.

**Blown to Bits** (Hand to Hand Combat) - Dissonante, atematica, la musica per lo scontro finale tra Brody e la sua nemesi è ancora una volta un terreno inconsueto per Williams, ritmato da una follia dissennata. Quando la pallottola di Brody fa esplodere la bombola di ossigeno nelle fauci dello squalo e l'animale viene spettacolarmente distrutto, le arpe segnalano con contrastante gentilezza il macello sanguinolento che ricade nelle profondità dell'oceano, da cui l'incubo era originariamente scaturito.

**End Title** - Brody e Hooper tornano a riva a nuoto. Il tema marinaresco che aveva preannunciato l'inizio della loro avventura adesso la porta a compimento, con quieta solennità, mentre i titoli finali scorrono sullo schermo.

Si ringrazia per l'amichevole collaborazione Francesco Berta.



# Giuseppe Becce, il padre della musica da film

di Ugo Brusaporco e Piergiorgio Piccoli

Trent'anni fa, nel 1973, nella notte tra il 5 e il 6 di ottobre, si spegneva in una Berlino ancora divisa dal Muro, Giuseppe Becce, "Doktor" Becce, come lo chiamavano i tedeschi, ed il "doktor" non si riferiva di certo alla sua professione, ma alla maestria del suo essere musicista.

Giuseppe Becce nacque a Lonigo il 3 (qualche storico scrive il 2) febbraio del 1877. Qui crebbe, in un ambiente della borghesia commerciale, e studiò mostrando invidiabili doti nel campo musicale. Si laureò in filosofia all'Università di Padova.

Nel 1906 si trasferì a Berlino per affinare i suoi studi musicali. Nel 1910, fece il suo esordio come compositore con l'operetta "Das Bett der Pompadour", cui seguì nel 1912 l'opera "Tullia".

La svolta nella sua carriera avvenne l'anno seguente, nel 1913, quando si trovò a recitare la parte di protagonista in un film su Richard Wagner prodotto da Oskar Messter, il quale per non pagare i diritti sulla musica di Wagner reclutò Becce anche come compositore della colonna sonora.

Il successo gli arrise e Becce prese a cuore la situazione della musica da film. In quei tempi, dopo le prime proiezioni con orchestra, i film venivano poi accompagnati dal vivo in provincia, spesso da dilettanti e sicuramente sempre da musicisti disinteressati o impossibilitati ad avere la partitura originale, per cui ognuno agiva a suo modo.

Becce preparò per queste situazioni un prontuario musicale in cui erano raccolti precisi riferimenti musicali per ogni situazione che poteva svilupparsi sullo schermo. Erano i suoi "Kinobibliothek", una raccolta di partiture preparate appositamente per facilitare l'impegno dei pianisti del cinema muto. Negli anni Venti, ormai notissimo, sviluppò ancora questa idea con il suo fondamentale "Allgemeines Handbuch der Film-Musik".

Non si limitò chiaramente ad un apporto teorico: dal 1919 cominciò la sua lunghissima e ininterrotta carriera di compositore di musiche per film, e basta scorrere la sua filmografia per comprendere il peso che ebbe sullo sviluppo non solo del cinema tedesco – fondamentale il suo contributo al grande cinema dell'espressionismo – ma del mondo intero. Nel 1920 firmò le musiche per *Il gabinetto del dottor Caligari*, capolavoro dell'espressionismo tedesco di Robert Wiene. Nel 1921, *Hamlet* di Gad e *Der Mude Tod* di Fritz Lang fecero da prologo alle due straordinarie partiture per il Murnau di *Der Letzte Mann* e *Herr Tartuff*, oltre che a *Gehimnisse einer Seele* di Pabst. Basterebbero questi titoli a conseg-

narlo alla storia del cinema, come pure la sua straordinaria composizione per il film trasgressivo *Estasi* di Machaty, che conquistò e scandalizzò Venezia nel 1935.

Ma Giuseppe Becce non si fermò qui, le sue musiche divennero tutt'uno con la grande epopea dei *bergfilm*, al fianco di Arnold Fanck, Leni Riefensthal e Luis Trenker.

Proprio con quest'ultimo firmerà musiche memorabili come quelle per *Condottieri*, il film che nel 1937 doveva assicurare la gloria del fascismo. Sempre in Italia, tra gli altri suoi lavori, non può non essere ricordato *La cena delle beffe* di Alessandro Blasetti.

Becce era conosciuto anche per le sue canzoni, rese popolari da interpreti quali Beniamino Gigli. Tra i tanti suoi successi il più famoso fu "La leggenda d'amore", sottotito-

della sua morte cadeva nel 2003 – a Lonigo si è svolta una tre giorni particolare. Tutti gli spartiti ad esempio sono conservati e raccolti al Deutsche Film Institute di Francoforte sul Meno, di recente il Filmmuseum di Berlino lo ha inserito in un CD sul cinema muto e prossimamente altre importanti manifestazioni si svolgeranno nella capitale tedesca. Nelle intenzioni degli organizzatori, anche in Veneto si vorrebbe rilanciarne la figura. Dice il regista Piergiorgio Piccoli, referente del progetto per l'associazione Theama che ha organizzato l'evento in collaborazione con Provincia di Vicenza, Comune e Scuola Nazionale di Cinema Cineteca Nazionale: "Vorremmo istituire un premio musicale intitolato a Becce per un musicista dell'area veneta, restituendo a questo compositore i



Clara Calamai e Amedeo Nazzari ne *La cena delle beffe* giusti onori".

lata "Serenata per violino" e dedicata a Jean Schwiffen e Andre Spolianisky. Non solo, alcune sue composizioni classiche per pianoforte e violino sono entrate in repertorio ed eseguite accanto a capolavori di Chopin e Mendelssohn.

Il passaggio dal cinema muto a quello sonoro e il crollo del nazismo non segnarono in modo significativo la sua carriera. Nella Germania che rinasceva dalle ceneri del secondo conflitto mondiale egli continuò con successo il suo lavoro di compositore offrendo la sua musica a molti film, una cinquantina, chiudendo la sua carriera poco prima di morire, carico di ricordi, nella sua Berlino, lontano da quella Lonigo che ancora oggi non lo tiene nella giusta considerazione.

Giuseppe Becce ha una posizione fondamentale non solo nella storia della musica per film, ma nella storia del cinema tout court.

In un tributo doveroso per ricordare la figura di questo compositore – il trentennale

Il programma ha previsto, al Teatro Comunale di Lonigo, la conferenza "Dr. Becce, musicista"; relatori Ermanno Comuzio, storico della musica nel cinema, Renato Calabretto, esperto di cinema, Ugo Brusaporco, critico cinematografico. Durante il convegno sono state proiettate immagini di archivio su diapositive riguardanti il cinema muto. Alla fine della manifestazione un breve concerto per pianoforte e violino su spartiti originali di Becce, protagonisti il pianista Graziano Guandalini e la violinista Marisa Pasquali.

Si è proseguito con "La musica del silenzio e delle immagini" al cinema Eliseo di Lonigo, con una proiezione per le scuole del film sonoro di Trenker *I condottieri* e poi con quella serale del film muto di Murnau, *L'ultima risata* (1924). Conclusione in tarda serata con *La cena delle beffe* di Blasetti del 1941, il film-scandalo del primo nudo italiano di Clara Calamai.



# Un monumento per festeggiare i 75 anni di una leggenda

di Gianni Bergamini

A volte l'euforia dei *promoters* della Varèse Sarabande crea aspettative sproporzionate nei confronti di alcuni loro eventi editoriali. Quando sul sito ufficiale della casa californiana, alcuni mesi fa, sono apparsi i primi annunci di un avvenimento definito come *unico* nella storia della produzione di musica da film, ammettiamo di aver nutrito qualche dubbio sulle reali proporzioni dell'iniziativa che stava per vedere la luce.

Per fortuna questa volta i fatti hanno smentito il nostro cauto scetticismo: l'evento in questione, la raccolta in un unico gigantesco box set (composto da un doppio cofanetto per complessivi **6 CD**), di **sette ore** di musica di Jerry Goldsmith, uno dei compositori di *film music* più conosciuti e venerati dagli appassionati del genere, con oltre due ore di brani inediti, è davvero qualcosa di unico e non c'è modo di esagerare.

Prova ne sia che, ancora prima di essere impacchettato e spedito agli acquirenti, il prezioso box set, edito in tiratura limitata di 1.500 copie, è andato completamente esaurito, accaparrato con ansiosa rapacità dai molti fans di un

autore che ha percorso quasi cinquant'anni di storia del cinema e della televisione americani mantenendo inalterata la propria autonomia creativa, sempre alimentata da una fonte apparentemente inesauribile di ispirazione e da un costante impulso al rinnovamento e alla sperimentazione.

Per concretizzare un simile prodotto discografico si è dovuta costituire un'inedita sinergia tra alcuni dei più intraprendenti produttori di *film music*. In prima fila l'*editor* della Varèse Sarabande, Robert Townson, a cui si è affiancato l'inarrestabile Nick Redman, che molti ricorderanno come produttore della mitica *Star Wars Anthology* di John Williams, un avvenimento che ancora oggi si vagheggia con emozione e piacere. L'editing e il missaggio dei brani inseriti nella collezione in prima edizione mondiale sono curati da Michael Mattessino, altro fervente appassionato di colonne sonore a cui si deve anche la recente edizione estesa di *Star Trek - Il film*.

Non manca infine l'appagante e raffinato gusto estetico di Matthew

Joseph Peak, che ammantava l'intero cofanetto di un attraente e nostalgico *design* in stile art deco.

Filo conduttore di questo monumentale sforzo editoriale è la lunga e prolifica collaborazione tra Goldsmith e la major 20<sup>th</sup> Century Fox, dove il musicista, scoperto e apprezzato da Alfred Newman, ebbe le prime occasioni per rivelare il proprio talento.

Nei sei CD sono inserite *suites* tratte da ben **trentanove film**, che vanno dal 1963 di *Donna d'estate* (primo incontro di Goldsmith con il regista Franklin J. Schaffner) per giungere fino al recente *L'urlo dell'odio* del 1997.

Un lasso temporale che abbraccia un percorso artistico eccezionale, attraverso quattro decenni di cinema, in cui i metodi di commento alle scene, gli stili e le mode musicali sono cambiati radicalmente, ma in cui l'acuta empatia del compositore, la sua rara capacità di entrare in sintonia con lo spirito profondo e vitale delle trame, con i turbamenti psichici e umani dei personaggi, è rimasta inalterata e prepotente.



Rendono bene l'idea della straordinaria prolificità dell'autore (che negli stessi giorni di uscita del cofanetto festeggiava il suo 75° compleanno) le parole dell'introduzione di Robert Townson, quando scrive che "per qualsiasi altro compositore una raccolta così imponente avrebbe costituito l'esauriente retrospettiva di un'intera carriera. Invece per Jerry Goldsmith, al vertice di una delle più emblematiche e prolifiche carriere nella storia della film music, anche un prodotto così monolitico non rappresenta che una semplice cronaca (neppure completa) dei suoi rapporti con una sola casa produttrice". Neppure completa, dice Townson, perché mancano all'appello (per ragioni svariate) sei titoli prodotti dalla Fox, di cui uno (*Prendila, è mia!*, del 1963) sembra destinato per sempre all'oblio, visto che il materiale rinvenuto è troppo deteriorato per essere inciso. E va anche sottolineato che in molti casi le porzioni proposte in quest'antologia non sono che un modesto campionario delle partiture rappresentate.

Townson ricorda che gli archivi delle altre major hollywoodiane sono altrettanto ricchi di musiche edite ed inedite di questo compositore, ragione di più per considerare la presente collezione come un semplice "assaggio" dell'arte di Goldsmith e non certo come specchio fedele della sua reale produzione.

L'ascolto d'insieme delle 39 *suites* suggerisce anche un altro genere di riflessione, che aiuta a cogliere una delle più autentiche prerogative di Goldsmith. Nonostante siano ben riconoscibili i molti segni caratteristici del suo stile, che l'appassionato potrebbe individuare anche in presenza di brani mai sentiti prima, ogni singola pellicola a cui Goldsmith ha prestato la sua collaborazione è stata arricchita e contraddistinta da uno **spirito** musicale proprio, unico ed irripetibile. Questa è anche una delle ragioni per cui la sua opera (al pari di quella di John Williams) desta tanto interesse e merita di essere conosciuta nella sua integralità: dotato di un eclettismo senza precedenti, Goldsmith ha profuso idee, invenzioni e novità praticamente in ciascuno dei suoi lavori.

Molto spesso si evidenzia come Goldsmith abbia scritto partiture di notevole valore sia pure per pellicole di pessima qualità. Anche questo, a ben vedere, è un attestato di merito per l'autore, che non si è mai lasciato fuorviare dalle aspettative di incasso del prodotto finale, ma si è impegnato al meglio delle sue capacità quale che fosse il livello culturale e qualitativo della fonte ispiratrice.



George C. Scott e Franklin J. Schaffner sul set di Patton generale d'acciaio

I sei CD della raccolta sono divisi, come dicevamo, in due distinti cofanetti, con un ben preciso criterio di organizzazione del materiale proposto.

Nel primo trittico è stata assemblata un'antologia di opere già pubblicate, seppure spesso in edizioni destinate ai collezionisti e oggi, in qualche caso, persino fuori commercio.

All'interno di ogni CD le *suites* sono state riunite seguendo, a grandi linee, i generi narrativi dei film.

Nel volume 1 troviamo i titoli più famosi, quasi tutti notevoli successi al botteghino. Predominano le pellicole belliche, un genere che Goldsmith ha frequentato in modo sporadico, ottenendo tuttavia risultati strepitosi. In questo gruppo svetta l'arcinota marcia del generale Patton. Non mancano episodi dell'altrettanto celebre *Il pianeta delle scimmie*, forse il lavoro in assoluto più importante del musicista. Nel volume 2 sono raccolti i western e alcune pellicole sentimentali. Nel 3 si ritrovano episodi di cinema di tensione e paura, con l'immane trilogia de *Il presagio* a suggellare la chiusura del disco.

Sono tutti titoli che gli appassionati conoscono alla perfezione. L'ascolto di questi primi tre CD è una svagata digressione nell'arte del Goldsmith più frequentato.

Fa piacere trovare anche opere meno note, ma non per questo meno interessanti, come l'intimistico sceneggiato televisivo *Sooner, bambina difficile* o *Roger re dei cieli* (una delle prime sceneggiature di Steven Spielberg), o ancora *El Verdugo*, o lo spaghetti western *La parola di un fuorilegge* è legge. Occorre ammettere che per il collezionista incallito questo primo trittico rivela poche ragioni di interesse. Se si fosse scelta una diffusione in

tiratura meno avara e ad un prezzo più accessibile di questo primo gruppo di opere, si sarebbe divulgato un ottimo campionario del genio di Jerry Goldsmith anche tra gli appassionati più giovani, che avrebbero goduto di un primo eccellente approccio con l'opera imprescindibile di questo compositore senza dover affrontare un esborso scoraggiante.

Al contrario il vero tesoro del box set, la parte che certamente giustifica il sacrificio economico che occorre affrontare per l'acquisto, è racchiuso nel secondo cofanetto della collezione. In questo caso anche il più convinto cultore dell'arte di Goldsmith trova nuove ragioni di emozione e sorpresa. Infatti tutti e tre gli ulteriori dischi della raccolta sono letteralmente stipati di musiche in prima edizione assoluta (salvo poche eccezioni e tralasciando quanto è circolato illegalmente nei *bootleg* di questi ultimi anni).

Si inizia, nel volume 4, con una novità solo parziale. Si ascolta per la prima volta la versione originale del 1966 della suite dal documentario *L'artista che non voleva dipingere*, proiettato (all'epoca) prima del film *Il tormento e l'estasi*. Dodici minuti di elevato lirismo, con otto corni in antifonia (quattro suonano posti di fronte agli altri quattro) che concertano con archi e legni in una serena apologia dell'estro artistico di Michelangelo, con svolazzi che evocano alla perfezione un panorama solare dell'Italia rinascimentale, terra di grandi monumenti. Questa versione irruvidita dalla logora sonorità dell'epoca, vibra di un'energia e di uno slancio che però non eguagliano l'esaltante incisione digitale di alcuni anni fa, in cui si apprezzava la smagliante prestazione della London Symphony Orchestra.

Segue una suite da *Elettroshock*, psico-giallo del 1964 in cui Goldsmith si affida agli archi (molti i passaggi per violino solo), al pianoforte e al theremin. Le pagine migliori sono nei brani "Broken Glass" e "Night Scene", con ipnotiche sonorità cameristiche che evocano un ambiente alienato e sospeso, e in "Nelson's Escape" con un frenetico abbraccio di pianoforte e batteria.

Le porzioni dedicate al poco noto *Destino in agguato* sono governate da un triste tema per tromba solista riproposto anche in versione corale e come base per la canzone "Fate Is the Hunter".

Il disco si chiude con una corposa suite da *Il colonnello Von Ryan*, cinico film bellico in cui Frank Sinatra si sacrifica per la libertà di un gruppo di prigionieri americani. La vicenda si svolge in Italia, durante l'occupazione nazista. Goldsmith, alle prese con i classici stereotipi hollywoodiani sull'universo italico (mandolini, tamburelli, fischi), li rimodella con spensierata leggerezza nel buffo "Fire Sale". La seconda parte della suite è meno ironica, attraversata da raggelanti fremiti di tragedia e con spettacolari momenti d'azione nei brani "The Train" e "Dead End".

Il quinto CD si apre con la buffa *spy story* post-sessantottina *S.P.Y.S.*, che in Italia aveva musiche composte dall'inglese John Scott. Goldsmith si è preso del buon tempo a comporre le scomicchiate, grottesche musiche della colonna sonora (con tanto di coretto strafottente che biascica il titolo della pellicola), e non perde occasione per sperimentare qualche nuova sonorità elettronica.

La suite di *La lunga ombra gialla* non è inedita, se si esclude la breve marcetta d'apertura. La versione qui presente ha però una qualità sonora ben superiore alla vecchia edizione derivata dal vinile e pubblicata dalla Silva Screen. Manca il meraviglioso "Main Title", ma il nuovo missaggio permette di apprezzare l'ennesima escursione nel folclore dell'estremo oriente, a cui Goldsmith si è dedicato spesso, come testimonia anche la suite televisiva di *Anna ed io* presente nel sesto disco del box set.

Nelle musiche di *Inchiesta pericolosa*, un noir interpretato ancora una volta da



Il futuristico mezzo blindato de *L'ultima odissea*

Frank Sinatra, vengono anticipate alcune delle atmosfere e sonorità che renderanno famosa la partitura per *Chinatown*. Anche in questo caso l'autore utilizza un approccio jazz sofisticato e sperimentale.

Il disco si chiude con 14 minuti inediti dalla strepitosa colonna sonora di *Alien*, musiche su cui ci siamo ampiamente dilungati in precedenza. Appuntamento irrinunciabile è la prima edizione assoluta del famoso "Main Title" che Ridley Scott ha voluto per la versione definitiva del film.

Nell'ultimo CD del box set trovano spazio, oltre al già citato *Anna ed io*, una deliziosa e intimistica suite dal dramma televisivo *Un albero cresce a Brooklyn* (in cui i brani malinconici e delicati, purtroppo non sempre in ottimo stato di conservazione sonora, fanno pensare anche al Bernstein di *Il buio oltre la siepe*) e alcuni momenti del recente thriller *Vanishing - Scomparsa*, dove l'impostazione accattivante, ma semplificata, conseguenza di un radicale ripensamento di forme e di scrittura orchestrale, testimonia come da ultimo il metodo di lavoro di Goldsmith sia cambiato e si sia notevolmente impoverito nelle strutture sinfoniche.

Il CD conclusivo si arricchisce di un vero gioiello, forse il vertice qualitativo dell'intera collezione, ovvero l'attesissima prima edizione di *L'ultima odissea*, del 1977. Il film era una modestissima vicenda di fantascienza post nucleare di

Jack Smight, in cui un manipolo di sopravvissuti attraversa un'America devastata dalle guerre atomiche a bordo di avveniristici mezzi blindati. Lo score di Goldsmith si colloca nel periodo aureo della sua produzione, incastonato tra capolavori come *La fuga di Logan*, *Capricorn One* e *Star Trek*. Il motivo dominante è una martellante frase di sei note che in conclusione, addolcita e trasfigurata, trascolora in una dolcissima melodia dei flauti e dei violini, ennesimo esempio della felice vena lirica del maestro, capace di trasportare le atmosfere musicali dalle sonorità brusche e oscure dei momenti d'azione, non senza dissonanze e furori stravinskiani, come in "The Land Master" o "Cockroach Attack", fino a questa poetica apertura finale verso un mondo di rinnovata speranza. L'emozione che suscitano questi nove brani da *L'ultima odissea* potrebbe giustificare già da sola l'acquisto dell'opera.

Il lussuoso e amorevole tributo della Varese si abbellisce infine di un ricco libretto a colori, pieno di foto e annotazioni, in cui non mancano aneddoti e acute osservazioni sulla complessa e sfaccettata arte compositiva di Goldsmith, un autore destinato a trovare presto o tardi una collocazione tra i classici della musica di sempre, e quindi anche oltre i confini del cinema, il settore a cui ha dedicato con serietà, sacrificio e passione le sue eccezionali doti creative e la sua intera vita lavorativa.



## Jerry Goldsmith Jerry Goldsmith at 20th Century Fox (2004)

Varese Sarabande Club VCL 0204 1028  
6 CD - 151 brani - Durata totale: 421'07"



Risorse Web - Info in rete

[www.varesesarabande.com](http://www.varesesarabande.com)

Il sito ufficiale della casa discografica, sempre aggiornato e con la sezione "Club" che permette l'accesso a rarità e dischi a tiratura limitata.





# Shirley Walker, la supereroina della *film music*

di Chiara Tafner

Shirley Walker è una pietra angolare nel mondo della musica da film: oltre ad essere una musicista di straordinaria bravura è anche compositrice e direttrice d'orchestra. Ma soprattutto può essere indicata come una pioniera nel mondo della composizione da film al femminile, poiché era sul podio quando ancora nessuna donna aveva osato affacciarsi seriamente in questo mondo.

Sebbene alcune donne avessero già scritto colonne sonore prima che la Walker fosse scritturata da John Carpenter per musicare *Avventure di un uomo invisibile* nel 1992, la novità sostanziale consisteva nel fatto che per la prima volta lo studio di una major di Hollywood scritturava una donna come unica compositrice. Il progetto risultò così significativo che moltissimi addetti ai lavori parteciparono alla prima esecuzione *live* della colonna sonora.

Shirley continua la sua carriera di donna in un mondo prettamente maschile, affrontando progetti assegnati per tradizione ai colleghi compositori, come i film di azione, quelli di supereroi e di fantascienza.

Dopo *Avventure di un uomo invisibile*, il suo grande debutto, fa seguito la colonna sonora per il film d'animazione *Batman: la maschera del fantasma* (1993) per la regia di Eric Radomski e Bruce W. Timm. Acclamato dalla critica, in particolare per le sonorità gotiche, questa colonna musicale è sicuramente una delle migliori scritte per la serie dell'uomo pipistrello e del suo amico Robin.

Nel 1995 collabora nuovamente con John Carpenter alla stesura dello score di *Fuga da Los Angeles* (con Kurt Russell, A. J. Langer e Steve Buscemi), inserendo nella musica quell'atmosfera dark, post-industriale che si fonde perfettamente con le sensazioni old-west e futuristiche che ci regala il film.

In seguito la Walker sintetizza magistralmente le azioni di *Turbulence - La paura è nell'aria* (1997, regia di Robert Butler, con Ray Liotta e Lauren Holly) creando atmosfere intense e coinvolgenti.

Nello stesso anno si conferma ancora

una volta come il genio della musica "da supereroi" realizzando il futuristico techno/grunge rock della colonna sonora di *Batman Beyond*. Il suo lavorare sul filo del rasoio è universalmente apprezzato sia al cinema che in televisione. Vince infatti un Daytime Emmy Award per la superba interpretazione musicale della serie televisiva di *Batman* e riceve una nomination per la serie *Superman*.



La locandina di *Avventure di un uomo invisibile*

Conquista inoltre una nomination per il premio Cable ACE per *Majority Rule* (del 1992, di Gwen Arner con Blair Brown), un'altra nomination all'Emmy per la popolare serie televisiva della Fox *Space: Above and Beyond*, e due nomination all'Annie: la prima per la colonna sonora del film di animazione *Superman* e l'altra per lo score della serie animata *Spawn* della HBO. Ma al di là dei premi, tra le altre serie televisive di cui ha curato le colonne sonore non si possono certo dimenticare le musiche per la miniserie televisiva *Asteroid* e un film TV per la Disney intitolato *The Garbage Picking, Field Goal Kicking Philadelphia Phenomenon* (1998, regia di Tom Kelleher).

Prima di essere conosciuta universalmente come autrice di musica da film e di dedicarsi quindi completamente alle colonne sonore, Shirley si è distinta come pianoforte solista nella Philadelphia Symphony Orchestra,

iniziando a suonare quando era ancora alle scuole superiori.

Si avvicina per la prima volta al sintetizzatore in *Apocalypse Now* (1979, regia di Francis Ford Coppola) e subito dopo co-produce lo score per *Black Stallion* (sempre di Coppola).

Durante gli anni che seguono, si assicura un posto d'onore nell'industria della musica da film collaborando con personaggi del calibro di Hans Zimmer e Danny Elfman.

Si possono chiaramente riconoscere le sue note distinte in film come *Batman*, *Giorni di tuono* (1990, regia di Tony Scott), *Ragazze vincenti* (1992, regia di Penny Marshall, con Tom Hanks e Geena Davis), *Fuoco assassino* e *True Lies* (1994, regia di James Cameron, con Arnold Schwarzenegger e Jamie Lee Curtis).

Come compositrice la Walker ha inventato un suono intrigante e originale, il cosiddetto *bombastic underscor*, dove la sua musica spesso trova un delicato equilibrio tra la fanfare del tema per il supereroe e l'ambiente suggestivo del mondo in cui questi opera. Il tutto miscelato con maestria nello stesso brano.

Piuttosto che limitarsi a certe scene caratteristiche, gli score della Walker tendono a creare un mondo musicale che accompagna passo passo l'atmosfera della pellicola. In questo modo il risultato che ne consegue è quello di un contesto musicale intenso e penetrante, che cattura intelligentemente il tratto futuristico, industriale o fantastico della narrazione scenica.

La Walker comunque dimostra una predilezione per le sonorità dark che fanno da sfondo all'azione dei supereroi, come ha più volte dimostrato attraverso il suo lavoro per *Batman*, *Superman* e *Spawn*.

In definitiva, è abbastanza facile capire perché lavora così bene con Hans Zimmer e Danny Elfman: il suo stile riflette lo stesso genere di potenza emozionale caratteristico di Zimmer e il dark portentoso tipico di Elfman. Ma per qualunque genere cinematografico lei scriva, è chiaro che la sua musica sarà sempre di ottima qualità e gusto. Proprio come lei.

# Conversazione con Giovanni Venosta: innamorato della musica

**Incontro con uno dei migliori giovani compositori italiani**

di Fabrizio Campanelli & Stefano Sorice

Venosta e Soldini nella insolita veste di buskers a Milano

Vincitore del premio Ciak d'oro per la miglior colonna sonora con *Pane e tulipani* (1999), nomination al David di Donatello per *Brucio nel vento* (2002) e *Agata e la tempesta* (2004), Giovanni Venosta è autore anche di musiche per cortometraggi, documentari, teatro e danza.

Musicista e compositore - nato a Udine nel 1961, diploma in pianoforte nel 1982 - ha pubblicato svariati dischi di musica di ricerca con etichette straniere. Dal 1988 collabora con Silvio Soldini, del quale ha curato tutti i film. In un caldo pomeriggio di primavera milanese, il sole riaccende la voglia di mare e il verde degli alberi è incorniciato da un azzurro splendente. Incontriamo Giovanni nella sua casa e subito siamo accolti con grande gentilezza e un'immediata simpatia. Ha accettato l'invito di *Colonne Sonore* e ne siamo molto lieti. La nostra voglia di conoscere è pari alla sua voglia di

raccontare e questo ci fa ancora più piacere. Siamo colpiti dalla sua immensa collezione di CD e vinili presenti su ogni scaffale. Come fossero vecchi libri di una biblioteca nascosta nei sogni, ogni disco sembra portare con sé una storia personale e un'emozione lontana. Non sono tutte colonne sonore, anzi è proprio il contrario: è musica di tutti i tipi, proveniente da ogni parte del mondo e ne testimonia il suo grande amore. Così come le molte locandine dei film presenti sulle pareti contraddistinguono ogni buon cinefilo che si rispetti. Senza esitare un istante iniziamo un viaggio affascinante tra la musica e il cinema di Giovanni Venosta, entrando immediatamente nel vivo dell'argomento.

**Esiste una grammatica della colonna sonora?**

Non so se ne esista una. Forse anche per questo in Italia non esiste una

vera scuola di colonne sonore: si impara sul campo. La stessa grammatica cinematografica, da noi, non è veramente così codificata come magari lo è nel cinema americano, specialmente quello di cassetta ha una sua struttura talmente preordinata di sceneggiatura, scrittura, ripartizione economica delle parti e così via, che il prodotto finale è sì di alto livello, ma un po' troppo preconfezionato, senza grandi sorprese. Nel cinema europeo può invece accadere di trovarsi di fronte a composizioni molto personali, più che a picchi di qualità. La colonna sonora? E' principalmente una musica di compromesso. Capisco che tutti i compositori debbano mitigare la loro personalità nello scrivere per un film, ma il problema è, in fondo, quale strada prendere: se creare una colonna sonora che sia talmente funzionale al film da diventare quasi neutra, annullando il valore della firma ideale



del compositore, oppure scrivere comunque secondo una propria identità riconoscibile, rischiando quasi di farla sentire, facendo mancare una sorta di equilibrio che il film o il regista richiedono. Ma tutto ciò è istintivo, più che pensato.

### **Non ti è mai capitato di dover sottostare a regole di marketing?**

No, mai. Nelle colonne sonore spesso il referente è il regista o il montatore. C'è uno sguardo più artistico, non produttivo. Si possono avere due visioni diametralmente opposte, ma assieme dobbiamo far funzionare quella creatura che da almeno due o tre anni è diventata il perno della vita del regista, ne assorbe la mente e che fa perdere spesso il senso della realtà. L'aspetto fondamentale della comunicazione tra regista e musicista è quello di trovare un alfabeto utile.

Nel caso di Soldini, più che affidarci a un approccio soggettivo o descrittivo, ci basiamo sui diversi tipi di sonorità che potremmo mutuare. E' da tanto che lavoriamo insieme ed ogni volta ci troviamo ad ascoltare musica di ogni genere. Capita che lui rimanga colpito da un certo tipo di sonorità e che la ponga come riferimento per riproporla nel film. A volte però accade che regista e montatore, in ansia di copertura d'immagine, comincino a montare il film con dei brani d'appoggio di altri compositori. Il problema è che vedendo e rivedendo per 30-40 passaggi quelle scene, può accadere che si innamorino proprio di quella musica e che poi ti chiedano non solo di sostituirla, ma addirittura di superarla, al di là del fatto che si possa, dato che a volte è un'idea sulla quale un musicista ha pensato tutta una vita. Per accontentare il regista devi inventare una sorta di zelig che ingloba tutta la musica, dalla sinfonica al microfolk del sud degli USA. Io cerco di fare tutto, perché ascolto musica da tutto il mondo. E molto spesso mi chiedono proprio di dividermi in tante sfaccettature, di prendere da questo e da quello, cercando di superare l'idea di partenza. Diventa come camminare su un filo.

### **Può essere anche l'aspetto più bello della colonna sonora, il travestirsi di volta in volta?**

Verissimo. Sì, assolutamente!

Cambiare volto e fare improvvisamente un altro genere musicale mi diverte molto. Anche Soldini ama usare con me una sua frase classica: "Se ti diverte, fai un pezzo simile a quello", riferendosi spesso però a brani di uso prettamente diegetico.



Agata (Licia Maglietta) e i suoi amici

### **C'è quindi una matrice etnica nella tua musica?**

Sembra evidente, perché fa parte del nostro mondo. L'approccio estetico occidentale è molto più elevato rispetto a quello etnico. Però quest'ultimo c'è e non perché è di moda, ma fa parte finalmente della nostra società. Io mi occupo di questo genere di musica dal 1982-83.

Ho viaggiato per tutto il mondo e ho ascoltato i più svariati concerti, musica indonesiana, africana, indiana. Ne ho viste veramente tante. Ma questo amore credo che si senta. Tutti i miei dischi di musica non per il cinema hanno questa caratteristica fortissima: jazz, rock, folk, musica classica, contemporanea – più nell'accezione elettroacustica del termine, che in quello dell'elaborazione della scrittura – e musica etnica convivono, con bilanciamenti vari. Quel mondo è sempre stato mio ed è presente, naturalmente, nelle colonne sonore, come in *Un'anima divisa in due* e *Brucio nel vento*, dove i personaggi sono una 'rom' e due cecoslovacchi, con la musica che pende più nella direzione dell'Est, dell'area balcanica.

In *Agata e la tempesta* abbiamo un orientamento vario, fra il sud-americano e il brasiliano, il caraibico e quello spagnolo. L'aspetto latino, come dicono gli americani. Le quotations, le citazioni, sono necessarie. Io sono considerato nella musica non da film, un *plander-phonie*, un saccheggiatore della musica di tutto il mondo come i musicisti della stessa corrente nata negli Stati Uniti. Il bello è entrare nella citazione e far sì che questa si confonda subito con un'altra e un'altra ancora. Nel momento in cui l'hai definita è già dissolta. Mi piace molto giocare su questi aspetti.

### **Questa è anche la tua musica di ricerca?**

Sì, l'ultimo lavoro l'ho fatto nel '99. E' servito, perché in qualche maniera, quando posso, lo richiamo nei film.

### **Tornando al linguaggio col regista, si può trovare un terreno comune nei diversi 'colori' della musica?**

E' difficilissimo. Soldini ora qualcosa in più di musica ne sa, vuoi per la sua esperienza, vuoi perché gliel'ho insegnata io. In fondo, questa collaborazione che dura da quindici anni avrà prodotto qualcosa o no? Da entrambe le parti, intendo.

Anch'io ho molta più dimestichezza con il linguaggio cinematografico, quello più tecnico. Il fatto è che quando ne sai un po' di più, ogni tanto ci prendi e ogni tanto sbagli. Mi spiego: quando vai a rilevare, in maniera piuttosto semplice, che alla modalità minore spesso si associa una sensibilità melanconica e triste, hai detto solo una piccola parte della verità, perché all'interno di questa modalità ci sono interventi ritmici, di velocità, di dinamica, che possono far variare in maniera radicale la percezione. Un pezzo in maggiore lento, grave e pianissimo può risultare magari molto più triste di un brano in minore forte, dinamico, pulsante.

Nascondendo le terze, poi, questa identificazione si dissolve ancora di più.. Ed io, in effetti, amo fare uso di sovrapposizioni armoniche fra minore e maggiore, confondere in un certo senso le idee, affidando il gioco agli spunti dei diversi strumenti.

Tendo però ad avere un'armonia abbastanza scarna, per cercare di inter-



Giovanni Venosta con Massimo Mariani, Silvia Mandolini, Saule Kilaite, Stefano Martinotti e Andrea Anzalone allo Studio Barzan

venire soprattutto timbricamente all'interno di una colonna sonora. In alcune forme di musica etnica, fra l'altro, se andiamo a ben vedere la definizione di modalità, maggiore o minore, è ancora più sfuggente. Basti pensare a quei *raga indiani* (intelaiatura melodica sulla quale si basa la composizione, con un senso di direzione, ascendente o discendente, non necessariamente uniforme – N.d.R.) dove, per esempio, nella scala di do troviamo contemporaneamente mi bemolle e mi naturale come gradi consecutivi. Proprio quelli che sono una discriminante per noi occidentali! E' piuttosto delirante...! Quindi, come definire i colori? E' una questione molto soggettiva, come la bellezza di una donna.

Certe volte si concorda subito, altre no, dipende anche da quanto un regista è disposto a delegare. Soldini non lo fa

assolutamente, a costo di morire per stare dietro a tutto. In questo senso è un po' kubrickiano. Interviene fino al manifesto del film nelle varie edizioni, fin quasi alla copertina del CD. In questi casi ovviamente c'è più possibilità di scontro.

Certe volte si discute proprio dell'andamento della singola frase melodica, di dove questa frase sta andando, se è di grado ascendente o discendente. Vai poi a spiegare che stai prendendo quella direzione perché è l'unica, coerentemente e musicalmente, percorribile in quel momento! Quando ti trovi a lavorare con un regista che delega di più, hai quasi la sensazione di essere più libero.

#### Come nasce l'approccio alla composizione?

Ogni tanto a partire dalla sceneggia-

tura, e solo con Soldini. Gli altri registi chiamano spesso i musicisti a film già messo in fila, quando sta iniziando il doppiaggio. A volte è un fatto positivo, perché procedi direttamente sulle immagini e non perdi tempo su fantasie che vengono disilluse la prima volta che vedi le scene. L'aspetto negativo è che il regista pensa alla colonna sonora in quanto musica solo all'ultimo momento. Quante volte capita di sentire: "Questa scena è debole, ci vuole della musica sotto".. Purtroppo, in questi casi, la musica viene considerata non come un progetto iniziale e sostanziale, ma come qualcosa che va ad aiutare, una sorta di salvagente delle emozioni.

Tendenzialmente, quindi, lavoro sulle immagini. Per *Brucio nel vento* avevo già letto il libro da cui poi è stata tratta la sceneggiatura e avevo così già scritto delle cose che mi sembravano perfette. Non si rivelarono tali e non furono utilizzate. Io effettivamente scrivo al pianoforte, però non concepisco mai la mia musica solo per piano. E risulta inutilmente dispersivo far sentire un provino al regista chiedendogli di immaginare come sarebbe anche solo arrangiato per quartetto d'archi. E' difficile, non lo capirebbe e quindi tendo ad andare in studio a simulare almeno con i campionatori.

#### Ti aspetti che il pubblico, l'ascoltatore, pensi o non pensi alla tua musica?

Le due scuole di pensiero sostengono da un lato una musica personale, quindi

## Filmo-discografia di Giovanni Venosta

Anno	Titolo	Regia	Edizione discografica
1990	<b>L'aria serena dell'ovest</b>	Silvio Soldini	
1993	<b>Un'anima divisa in due</b>	Silvio Soldini	CAM 493442
1994	<b>Tutti gli anni una volta l'anno</b>	G.Francesco Lazotti	
1994	<b>Miracoli - D'estate</b>	Silvio Soldini	
1997	<b>Le acrobate</b>	Silvio Soldini	CAM 493403
1999	<b>Pane e tulipani</b>	Silvio Soldini	CAM 498300
2001	<b>Pesi leggeri</b>	Henrique Goldman	
2001	<b>Principessa</b>	Enrico Pau	CAM 499928
2002	<b>Brucio nel vento</b>	Silvio Soldini	Virgin 11832
2004	<b>Agata e la tempesta</b>	Silvio Soldini	CAM 515321
2004	<b>Promised Land</b>	Michael Beltrami	



riconoscibile, ma magari meno efficace, mentre dall'altro lato una musica più efficace ma neutra. Credo che bisognerebbe stare, a seconda dei progetti, un po' dentro entrambi questi aspetti. L'ideale sarebbe, ovviamente, essere funzionali e riconoscibili. Io, in qualche maniera, spero che il pubblico *non pensi, ma riconosca* un timbrettino, qua e là, non in continuazione. Che ogni tanto venga fuori, anche solo alla fine del film, quando vedi i titoli di coda e ti ricordi che c'è una correlazione fra il trattamento musicale di quel film e la colonna di un altro. Oppure che riconosca semplicemente che la scelta fatta era anche relativamente originale, non solo funzionale.

### Quali sono i tuoi compositori italiani preferiti?

Sicuramente Morricone resta inarrivabile. Per altri, torno un po' indietro: sono più vicino a gente come Fusco per Antonioni, a persone che hanno rischiato qualcosa, anche perché c'era lo spazio per poterlo fare. E anche alcuni compositori anni '70 che hanno fatto molte cose magari non di ribalta: Pietro Umiliani mi ha sempre divertito, così come Piccioni. Bacalov ha scritto dei bellissimi temi. Dei grandi non voglio dimenticare Nino Rota, naturalmente, mi piacciono molto meno i suoi discepoli, i 'rotini', perché hanno utilizzato il suo aspetto timbrico melodico senza la stessa originalità e genialità.

### E in Europa? In America?

Possiamo ragionare al contrario: ci sono alcuni registi che sono dei grandissimi ascoltatori. Uno di questi è Von Trier, anche per come ha gestito il musical di Bjork. Mi piaceva tantissimo il binomio Greenaway-Nyman. E i loro primi quattro-cinque film sono il manifesto di questa simbiosi cinematografica. Di Nyman mi piace molto *Gattaca*, un po' meno *Lezioni di piano*. Non trovo che sia una colonna sonora inadeguata, ma forse è un po' forzata,



Emilio Solfrizzi e Marina Massironi in *Agata e la tempesta*

artificiale. In un film fantascientifico come *Gattaca* mi ha colpito come sia riuscito a donare, grazie a un'atmosfera melanconica-struggente, un'anima incredibile al mondo dipinto nel film, fortemente meccanico e completamente asettico. Tra i registi che tendenzialmente non usano i compositori di musiche originali, mi piacciono molto Kubrick e Tarantino. E non dimentichiamo Lynch! Ha uno *sguardo acustico* fondamentale. E' uno che ti costruisce in *Mulholland Drive* una colonna sonora di soli rumori che dura per tutto il film. L'ultimo CD che ho comprato, invece, è *Ubbriaco d'amore* di Jon Brion. Bellissimo.

### Da musicista, tra l'essere creativo-scrittore e passivo-ascoltatore, se domani fossi obbligato a scegliere, a cosa rinunceresti?

Da sempre a questa domanda rispondo: "Non scriverei più musica". Per me è talmente importante che potrei fare assolutamente a meno della

mia presenza nella storia della musica e della mia affermazione nella società come musicista, ma se qualcuno mi togliesse la gioia e l'intensità di un ascolto musicale, io sarei perduto. So che quella è sempre stata la mia piccola riserva, la mia capanna. Nei momenti difficili suonare aiuta, distrae, così come scrivere, ma è nell'ascolto che lascio liberare le emozioni: mi astraggo completamente. Non in maniera romantica, ma permeandomi della felicità dell'essenza musicale, timbrica in primo luogo, e melodica.

### Qual è il tuo sogno di oggi?

E' lo sperare che nel futuro ci sia un po' di spazio per poter rischiare di più nelle colonne sonore. Che possa permettermi di presentare cose magari più sperimentali. Se continuiamo a fare sempre le stesse cose siamo già morti, siamo già in un museo. E un museo può essere stupendo, ma è pieno di cose passate.



## Giovanni Venosta Agata e la tempesta (2004)

CAM 515321-2

23 brani - Durata: 60'41"

La musica come puro ascolto, il suono che non significa altro che se stesso. L'anelito verso la 'trascendenza'. Così potremmo definire uno degli istinti primari di ogni musicista, anche di coloro i quali sono chiamati a comporre per immagini, in tal caso diabolicamente esposti alla lama dell'*interpretazione*. Venosta sfugge alla trappola della facile rilettura, dello schematicismo, si libera e gioca. Gioca con la composizione timbrica, con la cura del suono, con la ricercatezza nella scelta degli strumenti e con una composizione frizzante, mai banale, che sintetizza una molteplicità di riferimenti stilistici. La tensione del compositore verso la stratificazione di elementi acustici di richiamo etnico su strutture compositive di matrice popolare è nota, ma in questa soundtrack si tocca certamente il vertice. Ogni brano è nel contempo una piacevole sorpresa e una carezza per l'orecchio, grazie ad esecuzioni magistrali, ma anche a registrazioni, editing e missaggio veramente pregevoli. Il bilanciamento tonale complessivo è ben calibrato, frutto di una maturità consolidata in sede di arrangiamento, che permette di manipolare alla perfezione archi, arpa, fisarmonica, sax, percussioni, chitarre, flicorno e orchestra. E frutto certamente di una passione che traspare sincera, divertita, mai retorica per il grande gioco della musica, dei suoni, quasi fosse un '*acrobata*' che corre su un filo. Sul filo della fantasia.

FC

# Diabolus in musica

## Analisi della partitura de 'Le streghe di Eastwick'

di Giuliano Tomassacci

“Il diavolo è femmina”. Il titolo dato all'edizione italiana della celebre commedia di Cukor presagiva involontariamente, nel 1935, il progressivo rilievo accordato dagli sceneggiatori del periodo classico alla figura femminile in territori mefistofelici. Se il Diavolo, infatti, guadagna il proprio, esclusivo franchising con la materia cinematografica sin dalle prime luci proiettate dal mezzo (basti pensare all'opera di Friedrich Murnau e Carl Dreyer), è solo agli inizi degli anni '40 che la produzione hollywoodiana concorda al gentil sesso gli onori, seppur marginali, del ruolo di demone seduttore o di strega servile relegata a mansioni secondarie per conto del tirannico Belzebù. La vena romantica spesso promuove le sfortunate negromanti a livelli di maggior spicco, come in *Ho sposato una strega* di René Clair (1942) o nel classico del '58 di Richard Quine, *Una strega in paradiso*, riuscite variazioni sul tema che comunque annullano – nel risvolto sentimentale – la perfida impostazione delle adeptes, convertendole all'amore terreno con le 'vittime' originariamente designate.

Con *Le streghe di Eastwick* arriva nel 1987 una delle svolte più convincenti e radicali. Nel pieno rigoglio di quell'impero del sole cinematografico nord-americano che durante l'intero arco degli anni '80 offrì con precisione alchemica il perfetto compromesso tra entertainment commerciale e massimo profilo professionale, l'australiano George Miller abbandona i deserti apocalittici della saga intitolata a Mad Max per operare, nella rassicurante campagna statunitense, un originale sbilanciamento di ruoli e dinamiche dominanti. Nel ridente scenario della cittadina di Eastwick, moderna Salem (non a caso la regione è sempre quella del New England) sempre afflitta dalla monotonia e ancora imbevuta di puritanesimo, è il “povero diavolo” Daryl Van Horn a dover patire le pene dell'inferno per mano di tre affascinanti streghe. Prendendo le mosse dai presupposti più risaputi – le tre donne invocano un uomo idilliaco che le strappi alla routine della loro vita da single – la pungente sceneggiatura di Michael Cristofer (liberamente basata sul best-seller di John Updike) tradisce con efficacia le

aspettative nel proporre uno stravolgimento nella gerarchia del pantheon infernale: smascherato l'esperto seduttore (si tratta del diavolo in persona) le insicure fanciulle, finalmente consapevoli dei loro poteri, si coalizzano per distruggerlo (almeno fisicamente). Lo scacco matto ai pregressi moduli narrativi del genere trae ulteriore beneficio da un approccio narrativo giocato sul filo dell'ambiguità: la cosciente invocazione, la successiva conformazione caratteriale di Van Horn alle represses aspettative delle tre donne e la conclusiva supremazia dell'annientamento, spianano la strada alla plausibile convinzione che in realtà siano state proprio le streghe a plasmare il diavolo e non quest'ultimo, come lo sviluppo diegetico indicherebbe, ad averle iniziate all'arte della magia nera. Di fondamentale importanza ai fini del positivo riscontro di pubblico e botteghino avuto dal film alla sua uscita, s'impongono il fascino del genere black-comedy sapientemente mescolato alla fenomenologia di costume (dalla disinvoltura degli espliciti rimandi sessuali ai costumi tipicamente “Eighty” dei





protagonisti), un casting perfetto dominato da un quartetto di star in grande sintonia (Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, Susan Sarandon e Cher) e una regia dotata di gusto e necessaria personalità. Non ultimo il vitale contributo musicale di John Williams, responsabile di uno tra i più indimenticabili motivi del passato secolo, nonché fiore all'occhiello di una stagione a dir poco entusiasmante del compositore americano.

La scelta di Williams per la colonna sonora del film si rivela degna delle migliori intuizioni e non soltanto per la magistrale competenza nel trattamento cinematografico dell'artista, ai tempi già riccamente palesata e consolidata a livello internazionale. Il musicista, reduce dal completamento della prima epopea fantascientifica lucasiana e già pienamente conformatosi con la poetica spielberghiana (i tesori de *Lo squalo*, *Incontri ravvicinati del terzo tipo* e *I predatori dell'arca perduta* sono già privilegiato bottino cinematografico della cultura moderna), manca da almeno un decennio all'appello della commedia leggera. Bisogna risalire alla prova di *Sugarland Express* (1974) o agli esordi di *Come rubare un milione di dollari e vivere felici* (1966) per ascoltare la verve del giovane "Johnny" alle prese con il 'light touch' della sophisticated-hollywood. Nell'approcciarsi al film di Miller, Williams ha potuto quindi attingere ad una vena sopita ma tutt'altro che esaurita, al contrario rinvigorita negli anni e fertile della giusta briosità e freschezza musicale richiesta dal fotografico di riferimento. L'accattivante, spiritata e multiforme partitura presentata alle cure della *studio orchestra* assemblata per l'esecuzione è la cartina tornasole di un entusiasmo melodico votato alla perfetta simbiosi di immagini e musica.

Va attestato come il ritorno alla commedia non corrisponda con un passo indietro dell'estetica williamsiana. Dove ad inizio carriera c'era il cool jazz più spensierato, s'impone nell'87 tutta la maturità sinfonica espletata da Williams nella sua precedente fase artistica; per di più, il richiamo all'antichità delle tematiche occulte accarezzate – seppur superficialmente – dal lungometraggio esortano il musicista a pescare a piene mani nei repertori classici più disparati. Non di rado esasperati fino al volontario parossismo (in un opportuno tentativo di adeguamento formale al grottesco pathos innervante lo script, la regia e la fotografia grandangolare dell'ottimo Vilmos Zsigmond), i sostanziali cardini classicheggianti si rivelano preziosi incentivi anche in fase di stesura

tematica. E' in buona parte sulla base del quinto movimento della *Symphonie Fantastique* di Berlioz, il "Songe d'une Nuit du Sabbat", che difatti Williams elabora la celebratissima "Dance of the Witches", una sulfurea tarantella in tempo di 12/8 la cui maliziosa frase cardinale verrà associata inequivocabilmente alla figura delle tre streghe (da notare come per l'ideazione del commento alla stregoneria "adulta" di *Eastwick* il compositore scelga di rifarsi ad un componimento che Berlioz intesse a vendetta della propria amata, immaginandola strega coinvolta in un'orgia di una notte di sabba, mentre

zione (per la cui stesura Williams è ancora una volta coadiuvato da Herbert Spencer) riflette una semplificazione d'approccio rispetto alla routine del compositore, con relativi pochi strumenti a dominare sulla massa orchestrale. In primo luogo il violino (strumento mefistofelico per eccellenza), che Williams coinvolge in modalità poco ortodosse ai limiti della scordatura, facendo eco ai passati trattamenti riservati allo strumento, in contesti ugualmente 'diabolici', da Jerry Goldsmith in *The Mephisto Waltz* e, ancor prima, da Herrmann in *The Devil and Daniel Webster*. Poi il clavicembalo,



Michelle Pfeiffer, Susan Sarandon e Cher

per il suo recente incontro con la magia "infantile" di *Harry Potter* si sia affidato alle fanciullesche sollecitazioni del giocoso *Apprendista Stregone* di Dukas). Nell'economia dell'impianto leitmotivico si accompagnano alla danza principale altre tre primarie invenzioni tematiche: un suadente tema per Daryl (quasi una costola melodica del materiale musicale legato alle tre donne), un lugubre motivo per il personaggio di Felicia, l'antagonista di Van Horn, e un sontuoso maestoso d'archi redatto per le rare espletazioni di magia bianca delle streghe, purtroppo eliminato in fase di post-produzione dal segmento filmico responsabile della sua completa esposizione e conseguentemente indebolito nel suo generale valore narrativo. Sebbene sostanzialmente scevro della densa strutturazione tematica caratterizzante i precedenti score williamsiani, la partitura può contare comunque su una serie di idee e motivi melodici addizionali che, nei momenti di maggior cupezza del lungometraggio, attivano il compositore ad escursioni avanguardistiche di grande validità. Anche il criterio d'orchestra-

votato principalmente ad un'accentuazione puramente storica della componente gotica della narrazione piuttosto che ad una coloritura specificamente timbrica o d'imprinting barocco come d'uso in altri lavori dell'autore (*Jaws*, *Family Plot*). Infine il sintetizzare, depositario di una responsabilità espressiva fino a quel momento inusuale nell'opera williamsiana, malgrado già significativamente attivo in *SpaceCamp* e in seguito padroneggiato con finezza in *Presunto innocente*. Piuttosto facile comprendere comunque una scelta così radicale da parte del compositore, vista l'efficacia dell'impalpabilità elettronica nell'amplificare la componente magica e irrealistica sottesa al film di Miller.

Proprio all'elettronica spetta il compito di alzare il sipario sulla cittadina di Eastwick, in apertura d'intreccio, con un accordo prolungato di synth in crescendo, che dissolvendosi in overlapping insieme ad un velo di nuvole del fotografico, imposta il presunto tono idilliaco e fiabesco dell'opera. Mentre la macchina da presa aerea plana lentamente sul grazioso agglomerato urbano, un tappeto di due



Un ritratto ufficiale di Williams.  
Foto: Greg Weiner © SonyClassical

note emerge come base per la subitanea apparizione del tema principale in un andamento disteso e tranquillizzante. Affidato alla voce del piano elettrico, l'idea melodica dichiara istantaneamente la propria importanza all'interno dell'architettura tematica. L'apparizione del titolo coincide con la prima, tempestiva dimostrazione della geniale attitudine sinottica di Williams: al cartello il compositore sincronizza un tagliente esordio degli archi impegnati in una prima variazione del motivo portante. Il frastagliato dei violini riassume egregiamente il carattere rurale della cittadina a cui ci si sta affacciando, preannunciando allo stesso tempo lo sconvolgimento di cui sarà vittima a causa della venuta del protagonista maschile. Di seguito, Miller introduce le tre donne, colte ognuna nella routine della propria esistenza: Alex Medford (Cher) dedita alla scultura delle sue bambole d'argilla, Sukie Ridgemont (Michelle Pfeiffer) divorata dalla vita domestica, Jane Spofford (Susan Sarandon) impegnata nel suo lavoro di insegnante musicale presso il liceo locale. Sull'attacco dell'orchestrina scolastica diretta da quest'ultima, Williams conclude il suo primo contributo, dopo aver fatto rimbaldire le minime variazioni dell'idea portante tra le varie sezioni d'orchestra, capitolando in un affresco riepilogativo di sapore pastorale. Conclude anche il synth, che nella sua costante modulazione del tappeto ritmico ha preziosamente collaborato all'evidenziazione di una metabolizzata – ma soffocante – monotonia quotidiana.

Un provvidenziale acquazzone durante una celebrazione civica costringe Sukie, Jane ed Alex a rifugiarsi in casa, approfittando dell'imprevisto

per una tipica serata di chiacchiere e bevute. L'alcool invita le donne a fantasticare sul loro uomo ideale. Il desiderio ben presto scivola nell'invocazione e Williams riappare a concertare la (in)volontaria creazione di Daryl (Jack Nicholson). Con il primo sostanziale impiego delle percussioni (non frequentissime nell'arco dello score), il compositore immette in partitura una prima, altalenante stesura della danza principale (in corrispondenza del montaggio alternato delle immagini), alleggerita rispetto alla sua forma integrale – forma che solo in prossimità dell'epilogo filmico sarà proclamata nella sua interezza (un procedimento a svelare caratteristico della scrittura williamsiana).

Le voci sull'arrivo di un misterioso straniero in città attirano l'attenzione degli abitanti. Alex riceve da un'anziana commerciante della zona la conferma alla chiacchierata impossibilità dei cittadini di ricordare il nome dell'uomo. Per questo breve segmento, Williams rinforza la misteriosità dell'accaduto ripiegando totalmente sul sintetizzatore e accennando al tema di Daryl sopra un'aleatoria distorsione ascendente/discendente. La frase musicale affibbiata al demoniaco protagonista ha modo di emergere nuovamente, attraverso il clavicembalo, durante il ricevimento consecutivo ad una saggio musicale di Jane, quando – riunite insieme – le tre donne finalmente esclamano il nome di Daryl. La consecutiva caduta dalle scale di Felicia (Veronica Cartwright) svela il primo passaggio di sinistra sonorità dello score, una tensione nervosa nel registro degli archi che tornerà a svilupparsi a più riprese sempre in relazione alla sfortunata donna. Un arpeggio dell'arpa fa da collante allo spostamento dell'azione, che ritrova Alex sola nella sua

casa, intenta a ricavare l'iniziale del 'fascinoso' sconosciuto nello zucchero. Il simbolismo è quanto mai schietto: la creazione (o l'accettazione) di Daryl è ormai completata e infatti Williams, dopo una serie di accenni, affida finalmente il suo tema ai fiati per una definitiva esecuzione. Vivacizzato dal beffardo sottobosco degli archi, l'esposizione scandisce l'incontro tra la giovane scultrice e l'affabile ammaliatore. Per la sequenza della seduzione, che segue di lì a poco, Williams adotta una sinuosa e infida linea d'archi di notevole affinità con il monologo esortativo imbastito da Daryl. Alcune interpolazioni del suo tema (prima al clavicembalo, poi al flauto) anticipano l'abbandono di Alex nelle braccia dell'uomo. Williams sbriglia gli archi in una potente impennata melodrammatica e trionfalistica che nulla aggiunge allo sviluppo psicologico dei personaggi (se non alla caricaturale spavalderia di Daryl), ma che asseconda volutamente il cliché drammaturgico più risaputo. Questa standardizzazione di scrittura concorre, insieme al doppio primo piano stretto in puro stile hollywoodiano, ad incorniciare prosaicamente la realizzazione dell'effimero sogno sentimentale di Alex. Una scelta che rimanda all'enfatizzazione musicale per il bacio di Elliot con la compagna di classe in *E.T.* piuttosto che all'esplosione sinfonica del "Binary Sunset" di *Star Wars*, dove il ruggito di Williams si faceva portavoce dei fremiti interni più intimi al giovane Skywalker.

Preceduta da una sequenza ospedaliera in cui i primi sentori della follia di Felicia reclamano nuovamente il bieco nervosismo degli archi, la seduzione di Jane rimane prevalentemente priva di scoring. Solo nel finale del duetto





musicale improvvisato dalla donna al violoncello e da Daryl al pianoforte (un segmento del celebre concerto di Dvorak), Williams entra a suggellare il turbinio di passioni suscitate dagli 'umani clamori' musicali, sommando un nuovo guizzo orchestrale al brano intradiegetico. All'apice del pathos strumentale, gli ottoni annodano al flusso musicale un'enunciazione del tema di Daryl, che certifica l'ulteriore affermazione del personaggio nella riservatezza del trio femminile.

Manca alle grinfie di Daryl soltanto l'amore incondizionato di Sukie, pertanto il seduttore convoca le tre amiche per un match tennistico da disputare nel suo campo privato. L'intervento musicale escogitato da Williams per accompagnare la partita figura tutt'oggi tra le pagine più originali e funzionali redatte dall'allora cinquantacinquenne compositore: uno scherzo per pianoforte ed orchestra, ingegnosamente calibrato sulle scansioni del montaggio, ma al contempo nobilitato da una scrittura squisitamente virtuosistica in grado di salvaguardarlo dalle insidie del sincronismo musica/immagini. Un ragguardevole esempio di *mickeymousing* d'autore che asseconda il volteggiare spiritato della pallina in un delicato e vivace gioco imitativo tra i reparti orchestrali, fino all'infervorarsi ascendente della combinazione archi/fiati culminante in una smagliante rilettura del tema principale. Una breve coda accompagna il cambio di scena dall'esterno del campo da tennis all'interno confidenziale della piscina, dove Daryl e le tre succube godono le comodità di una dimensione lussuosa. Williams risponde all'atmosfera edonistica adottando un registro impressionistico e delegando prima al flauto debussiano, poi agli archi flessuosi, l'onore di assecondare l'ultima seduzione di Daryl, quella meditata per Sukie. Ancora una volta Daryl riesce nel suo intento e la partitura ritrova un appoggio tonale nel suggellare il bacio con Sukie attraverso il tema diabolico. Nelle originali intenzioni di Williams l'arioso tema per archi, concepito per l'estatico balletto dei protagonisti, sarebbe dovuto intervenire subito dopo, ma nel missaggio finale Miller gli preferisce il "Nessun dorma" pucciniano intonato da Luciano Pavarotti. Del sublime tema williamsiano sopravvive solo la coda, udibile durante il volo delle streghe.

L'attenzione di Miller si concentra quindi sullo sbizzo del personaggio di Felicia. Una sua delirante dissertazione morale durante la messa domenicale richiama in causa il cupo motivo degli archi assegnato. La donna, ormai



La celebre immagine della locandina Warner Bros

invasata da un ossessionante disgusto nei confronti delle frequentatrici di casa Van Horn, riceve presto il castigo di Daryl attraverso un crudele incantesimo proferito, a loro insaputa, dalle streghe. Il 'rigurgito delle ciliegie' gode di un peso narrativo tanto rilevante da aggiudicarsi una personale idea melodica, ricavata da Williams sulle goffe progressioni dei legni, in reminiscenza della *Marcia funebre per una marionetta* di Charles Gounod. Pesanti influenze hermanniane esaltano l'estremo vaneggiamento di Felicia prima che il marito Clyde (Richard Jenkins) la colpisca mortalmente con l'attizzatoio del caminetto. La cifra musicale della sequenza è un preludio alla brusca deviazione dissonante che lo score subirà conseguentemente all'inclinazione dei rapporti tra i quattro spiriti maligni (le streghe prendono coscienza della loro responsabilità nella morte di Felicia, scontrandosi sul minaccioso eruttare del tema di Daryl). Un ultimo avamposto melodico rischiarerà il tentativo di Van Horn di riunire a sé le ragazze, diluendo il leitmotiv del personaggio in un cantabile pianistico. Ma il sistematico rifiuto ricevuto dal demone, ne scatena l'ira vendicativa. Williams quindi affonda

definitivamente le mani nella sua vena atonale, propendendo per una individualizzazione strumentistica. Il violino predomina, ingaggiato sia a livello timbrico – per la definizione di un affresco inquietante attraverso glissandi e formicolii – sia a livello figurativo, nel tradurre musicalmente la tirannia di Daryl. Esauriti con spigolosa calligrafia e irregolari *crescendo* le punizioni di Jane ed Alex, il fragore avanguardistico collassa in una raggelante scrittura puntillistica per il supplizio di Sukie, al termine del quale una furiosa rivale del motivo diabolico cala spietatamente sul corpo martoriato della donna; lo stesso materiale melodico riappare in modalità carillon parallelamente al *graphic match* ellittico costruito sulla dissolvenza incrociata delle bambole nella casa di Sukie con i suoi bimbi nella sala d'aspetto dell'ospedale in cui la donna viene ricoverata: un presagio della futura progenie di Daryl.

Solo un confronto diretto di Alex riesce a placare le ire di Daryl. La pace è "suggellata" da un richiamo alla linearità melodica del leitmotiv maschile, dotato di ulteriore autorità dalla lettura del corno. Il brano prosegue nel commentare la riconciliazione del clan satanico, e per il ritorno delle succube

al maniero luciferino, Williams concorda al fruitore un saporito assaggio della danza portante. Fondamentale notare come il compositore proponga uno stralcio della composizione più congeniale allo spirito astuto delle protagoniste proprio ora che la loro condizione psicologica ne autorizza la migliore funzionalità: le streghe, sempre più conscie del proprio potere, covano una vendetta risolutrice. Il segmento capitola in un ultimo ricorso al modulo puntilistico, stavolta ironizzante la vanità di un Daryl indaffarato a specchiarsi nel bagno, prima di concedersi alle tre lascive amanti.

L'ultimo atto del lungometraggio raggruppa alcune delle pagine più vivaci e complesse dello score, interpolando i principali materiali tematici all'interno di un modulo contrappuntistico esemplare, perfettamente sintonizzato con il progressivo incalzare del montaggio alternato proposto da Miller. Due i perni narrativi dominanti: l'infruttuosa ricerca di un gelato, da parte di Daryl, nel desertico centro cittadino e la febbrile fabbricazione di un golem voodoo da parte delle ragazze, con il quale annientare fisicamente l'ignaro aduttore. A quest'ultima sezione dell'intreccio, Williams collabora con un frenetico assortimento di variazioni dalle semifrasi del tema principale, una delle quali lambisce il livello diegetico mediato in quanto completata dal fischio di Daryl nella gelateria (doppiato dallo stesso Williams). Laceranti acuti orchestrali punteggiati dallo scatto degli ottavini celebrano l'inizio delle sevizie sul golem, e della conseguente agonia di Daryl. Trascinandosi dolorante e in balia delle continue torture, l'uomo inizia ad alludere direttamente al fuori campo delle streghe, da cui una fitta pagina contrappuntistica regolata dalle melodie principali, impegnate in un vero e proprio conflitto musicale. Daryl è infine trascinato dal "soffio" delle ragazze al cospetto della chiesa locale, dove è costretto a rifugiarsi azzittendo un esagitato episodio di *action-scoring*. Ma il diavolo nella casa di Dio non è comunque immune dal 'morbo femminile' e, di conseguenza, al 'rigurgito delle ciliegie', espediente recuperato dalle streghe ed inferto al povero Daryl durante un estemporaneo monologo esistenziale proclamato agli allibiti credenti. Anche Williams rimette mano alla grottesca idea precedentemente utilizzata per Felicia, senza però rielaborarla, come auspicabile, all'interno delle direttive melodiche di Daryl – particolare che certifica la totale estraneità dell'incantesimo dalle responsabilità del protagonista: prima come ora, il sortilegio è esclusivo appannaggio delle streghe.

Insicure sugli esiti della loro rappresentazione, Alex, Jane e Sukie cominciano in gran fretta a rassettare la cucina della villa – sconvolta dalla loro pratica voodoo – nell'eventualità che Daryl rincasi. La musica di questa scena esordisce con un'escursione fosca e sommessa, dominata dai bassi registri del clavicembalo e accompagnata da una lettura quasi malinconica del tema di Daryl intagliata dagli archi, quando, ormai apparentemente disinteressato al necessario appagamento dell'appetito melodico stuzzicato nello spettatore dai gustosi ma misuratissimi assaggi del tema principale, improvvisamente, Williams apre alla "Dance of the Witches". Ma l'intuizione di spotting del compositore e del regista di svelare il Main Theme nella sua interezza a questo punto dell'opera, trova più di un giustificato motivo di plauso. In primo luogo perché, nell'economia delle dinamiche narrative, l'iniezione ritmica



Daryl e le sue streghe

che caratterizza il brano, combinata con l'inizio della frase ermeneutica del testo filmico, asseconda l'incedere di sceneggiatura verso una formidabile catalizzazione emozionale, indispensabile all'innalzamento della soglia d'attenzione fruitiva in prossimità dell'appuntamento con lo snodo finale. In seconda analisi, poi, perché il ruolo delle protagoniste si spoglia della sua ambiguità per iscriversi definitivamente nel suo più consono contesto: quello dell'effettiva, non più ipotetica, stregoneria. Williams non può quindi che tributare un tale adempimento infliggendo alla dolente constatazione di Daryl del tranello in cui è stato adescato, l'irridente balletto delle sue neo-avversarie. Inoltre, la forma suite propria della danza, fornisce a Williams copioso materiale per una sfavillante descrizione della rocambolesca corsa in auto di Daryl, diretto verso casa nel pieno di una disumana metamorfosi.

Nello specifico: un'estensione di forma ternaria del tema principale, i suoi due sviluppi e un collante ritmico di quattro semiminime aumentate – suggestiva contrazione del Dies Irae – affidate al ribattere di una campana ammonitrice. Il vigore di queste pagine si interrompe brevemente all'arrivo di un Daryl ormai praticamente tramutato nella sua forma ultraterrena e assetato di vendetta. Inizia un inseguimento tra le mura domestiche. La partitura si accende nuovamente di un pieno orchestrale, arcate beethoveniane risuonano l'ira del diavolo e un organo sopraggiunge a guidare una *toccata* bachiana. Rifugiatesi di nuovo nella cucina, le protagoniste riescono a distruggere il golem. Mentre il suo tema evapora in un'ultima esposizione, Daryl è ridotto a poco più di una bolla di sapone (si avverte un accenno di valzer), che scoppia di fronte alle nuove regine del maniero. L'epilogo chiude, come il film era iniziato, con il sintetizzatore mandatorio della ripresa e dell'estensione di quel presentimento carillonistico sbizzato al termine della tortura di Sukie: la stirpe è nata, ma il diavolo deve accontentarsi di salutarla via etere. Contro tre donne il diavolo non può nulla, insomma. E infatti il tema delle streghe ha sostituito quello di Daryl come soggetto della nenia.

Seguono i titoli di coda, corroborati da una versione concertistica della Danza delle Streghe che, privata dalle esigenze di sincronia della sua precedente apparizione, risulta, se possibile, ancora più consona ed evocativa. Il magnetismo del brano è così denso, che stupisce come Miller non abbia ceduto alla tentazione di girare una sequenza esplicativa con le tre protagoniste danzanti intorno ad un calderone ribollente in una notte di luna piena.

Ciò che non stupisce affatto è invece il superiore apprezzamento riscosso a livello internazionale dallo score (da cui, in seguito, Williams trasse uno zingaresco adattamento per violino e pianoforte, dedicato a Gil Shaham e intitolato "Devil's Dance"). Un successo personale per il compositore newyorkese, confermato dalla nomination all'Oscar del 1987 (la ventesima per l'autore); candidatura che per la seconda volta nella sua carriera poneva il compositore nell'anomala condizione di dover competere contro se stesso: dello stesso anno sono infatti anche le musiche de *L'impero del sole*, che a loro volta guadagnarono la nomination alla statuetta.

Dopo la rinfrancante esperienza di *Eastwick*, al compositore sarebbero occorsi altri tre anni di congedo dalla commedia, prima di rituffarsi in forma ancor più dinoccolata negli incontenibili esercizi di *Home Alone*.



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!**



**Andrea Guerra**  
**Le stagioni del cuore (2004)**

RTI/Image Music IMG 5171402

20 brani - Durata: 49'58"

Andrea Guerra è ormai il compositore più affermato e prolifico della nuova generazione degli autori nostrani. La partitura composta per *Le stagioni del cuore* (fiction in 12 puntate diretta da Antonello Grimaldi e trasmessa lo scorso inverno su Canale 5), ci fornisce una nuova e convincente prova dell'abilità e della bravura del compositore riminese. Guerra, affrontando uno sceneggiato che percorre quasi 40 anni di storia italiana, evita le facili trappole della coloritura 'storica' e preferisce ammantare le immagini di un commento omogeneo e caratterizzato soprattutto dalla continuità tematica. E' presente un lirismo avvolgente e fluido ("Le stagioni del cuore", "Negli occhi di Claudia"), supportato da una bella intelaiatura timbrica evidente nel trattamento di archi e legni ("Riflessi di te", "Frammenti d'amore"), in cui spiccano soprattutto flauto e clarinetto. Il tono della composizione è sempre sospeso tra il melodramma classico ("Tra le tue braccia") e malinconiche meditazioni ("Amore impossibile"). La difficoltà maggiore per il musicista in fiction come questa, come osserva lo stesso Guerra nelle note del libretto, sta nel riuscire a convivere con i dialoghi, veicolo principale della narrazione. Guerra esce a testa alta da questa prova, costruendo un robusto intreccio tematico e strumentale che non dà mai la sensazione di doversi sacrificare per 'fare spazio' alla parola, ma che anzi fa diventare la musica supporto e integrazione e riesce persino a rendere più plausibili e convincenti i dialoghi 'formali' degli autori. Sempre molto curata la produzione del CD ad opera della RTI/Image Music, soprattutto nelle copiose note del libretto. **MC**



**Caprioli & Mazza**  
**Storia di guerra e di amicizia (2004)**

Warner Chappell Music  
5050467-2139-2-0

15 brani - Durata: 43'10"

Un film per la TV nel quale tre adolescenti affrontano la crudeltà della guerra facendosi scudo con il loro forte legame d'amicizia: da questo breve plot il titolo della fiction con Massimo Ranieri, Elena Sofia Ricci e i tre giovanissimi protagonisti esordienti. Una "Storia di guerra e di amicizia" supportata dalle efficaci musiche originali composte da Stefano Caprioli e Gianni Mazza, dove spicca il delicato tema principale per mandolino, archi, flauto e fisarmonica "Storia di amicizia". L'opprimente atmosfera bellica della vicenda viene stemperata dai due compositori nei brani "Biciclette" (una vivace corsa dei violini sui quali, a turno, s'innestano gli ottoni, le percussioni, il battere ritmato dei tasti del pianoforte, fino alla concitata chiusura dei corni), "Pantera" (un flauto, un mandolino e tutta l'orchestra d'archi in un giubilante tema dell'incontro), "Sciuscì" (tipico motivetto partenopeo), "Tema di Marcella" (un valzer per mandolino e archi di soave enfasi romantica), "Gli americani" (goliardica marcetta patriottica, con un lieve intermezzo degli archi) e "Boogiedonia" (uno swingante boogie da balera). La partitura prende una piega drammatica nei pezzi "Storia di guerra" e "La guerra di Nico", nei quali primeggia l'incedere angoscioso dei legni e delle percussioni. Una colonna sonora non sostenuta da una nutrita compagine orchestrale, ma piacevole all'ascolto, e che potete acquistare al prezzo, davvero competitivo, di 5 euro circa (tutti i CD della stessa etichetta, sotto la nomenclatura "Original Soundtrack Collection", li trovate nei negozi di dischi al medesimo costo - N.d.R.). **MP**



**Paolo Buonvino**  
**Padre Pio (2000)**

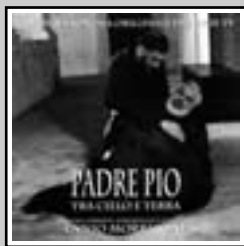
RTI - Image Music IMG 4999042

27 brani - Durata: 78'47"

Nella ridda di produzioni televisive a carattere storico o religioso che hanno tempestato di recente i palinsesti nazionali non sono passate inosservate le due fiction dedicate alla popolare ma complessa figura del frate di Pietralcina, forti anche dell'occasione mediatica della sua beatificazione.

Il taglio moderno e asciutto voluto dal regista Carlo Carlei (non Claudio come riportato in copertina) per la produzione Mediatrade si riflette nelle scelte musicali di Paolo Buonvino, che associa abilmente alcuni spunti tradizionalmente sinfonici (grazie alla nutrita sezione degli archi) a ritmiche e sonorità elettroniche quasi minimali, oltre ad un sapiente e misurato uso di campionamenti, *nastri girati* e strumenti etnici. Molto interessanti, poi, i ben calibrati interventi della compagine corale, ora protagonista, ora sovrapposta in un arcano riverbero gregoriano.

Ne risulta un commento originale e di elevato spessore, capace di creare un ideale contrappunto sonoro alla maiuscola interpretazione di un ispiratissimo Sergio Castellitto, in un gioco di sfaccettature e lente progressioni più che di lanci melodici; e questa riflessività rende la fruizione del disco non proprio immediata, ma richiede all'ascoltatore un atteggiamento di particolare attenzione e impegno, in uno stato di intima meditazione, forse l'obiettivo centrale (e centrato) dell'intero film e del bravo compositore siciliano. **PR**



**Ennio Morricone**  
**Padre Pio tra cielo e terra (2001)**

Warner Chappell - Lux Vide  
092740386-2

12 brani - Durata: 60'57"

Vista l'impostazione tradizionalmente agiografica della produzione LuxVide/RaiFiction, diretta da Giulio Base, e la scelta di Ennio Morricone, ci si aspetterebbe un familiare ed avvolgente colore sinfonico, e l'incipit della *title track* con l'immediatezza del suo lirico tema principale pare confermare le attese. Squarci di ottoni e vibranti interventi del coro aprono, invece, nuovi e inaspettati scenari, con un ispirato uso delle armonie unito all'abituale cesello dell'orchestrazione.

E se da un lato il compositore sviluppa il popolare discorso melodico ("La sofferenza"), dall'altro mette in campo interessanti soluzioni, come l'ostinato del clavicembalo ne "Il dolore e l'ira" (tornano alla memoria storiche *ballate* degli anni sessanta) o i flauti bassi accompagnati dal percussivo pizzicato in "Nel silenzio"; e se può risultare un po' datato l'organo di "Tra cielo e terra", è d'altra parte difficile rimanere indifferenti all'intensità di "Dolore come amore" o del lungo adagio di "Sia fatta la sua volontà".

Ma è verso la fine del disco che Morricone regala alcuni dei momenti più interessanti, con le drammatiche spigolosità di "7 raccordi" (con qualche curioso passaggio modale ed un sapiente gioco di sospensioni) e lo straordinario brano corale "Solo voci", che per complessità costruttiva ed esecutiva ricorda le opere extra-cinematografiche del grande Maestro romano, degna chiusura di una delle prove più convincenti della sua produzione più recente. **PR**

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

**Il siero della vanità  
di Alex Infascelli  
“VS”  
Dopo mezzanotte  
di Davide Ferrario**

Torino notturna in *Dopo mezzanotte*

a cura di Barbara Zorzoli

Ci sono registi che provengono dall'estetica, dalla musica (Alex Infascelli), e registi che arrivano al cinema dalla scrittura, dalla letteratura (Davide Ferrario). Musicisti che “suonano le immagini”, e scrittori studiosi di immagine, estimatori del valore alchemico dei fotogrammi.

Prendete due registi di diversa estrazione, due film differenti se non agli antipodi (un noir cupo e torbido, Infascelli, e una commedia lieve e gentile, Ferrario), una storia sporca e una storia pulita, la musica di Morgan, e quella della Banda Ionica, Daniele Sepe e Fabio Barovero, ma soprattutto due modi originali di fare cinema.

Infascelli, tipico caso di approccio palindromo, in cui suono e immagine si confondono fino a coincidere. La

musica suggerisce l'andamento della pellicola e, attraverso lo scorrere dei fotogrammi, è inevitabile pensare a una colonna sonora quale quella scelta dal regista. Il commento sonoro di Ferrario, al contrario, ha un tenore differente rispetto al film. Musica e immagini sono, qui, due mondi separati che si caratterizzano a vicenda. L'ascolto della colonna sonora difficilmente riconduce ai fotogrammi della commedia, così come dalla sola visione – priva di audio – è impensabile immaginare il sottofondo della Banda Ionica & C...

Ma, cosa mai avranno in comune questi filmmaker?

Sbeffeggiando l'affermazione per cui una buona colonna sonora è quella di cui non ci si accorge, questi due maghi della pellicola nostrani – pur

partendo da presupposti differenti – percorrono vie parallele, che si incontrano nell'affermazione comune: “La musica è fondamentale.”

Chi scrive potrebbe raccontarvi come stanno le cose, ma perché privarvi del piacere di conoscere esattamente le loro parole? Perciò vediamo come Alex e Davide hanno risposto alle medesime domande. E ora, passiamo alle presentazioni...

*Genova, Palazzo Ducale.*

Alex Infascelli, regista de *Il siero della vanità*. Arriva al cinema dalla musica, dal suono. Wow... È un regista, ma ha l'allure di una popstar (Alex è stato ed è anche un musicista, ma quasi nessuno lo sa). Jeans vissuti, scarpe da ginnastica ai piedi, t-shirt

Giorgio Pasotti e Francesca Inaudi in *Dopo mezzanotte*

rock, giacca vintage con spille, e si racconta così, tranquillamente, con autoironia come farebbe un vecchio amico. Scopro che questo giovane romano (classe 1967) sorridente e alla mano, ha sempre frequentato ambienti "musicali". Volato presto negli USA, Alex comincia a lavorare nel 1990 per vari spot e video-clip. Da Michael Jackson (*Black or White*) a Prince (*Diamonds and Pearls*), passando per i Pearl Jam (*Alive*), i Nirvana (*Live Tonight, Sold Out*), e i Kiss (*Domino*). E questo è solo l'inizio. Muove qualche passo nella fiction, e finalmente nel 2000 dirige il suo primo film, *Almost Blue*. Un successo di critica e pubblico, coronato con la vincita del David di Donatello. Collezione riconoscimenti in Italia, e all'estero (54° festival di Cannes, Hollywood Film Festival) si impone, arrivando a candidarsi ai Golden Globe. Niente male, vero?

Passati tre anni, Alex Infascelli torna al cinema con un noir, *Il siero della vanità* (tratto dal libro di Niccolò Ammaniti, che firma soggetto e sceneggiatura) che lui stesso definisce: "Una via di mezzo tra un horror vacui e una soap opera, ma sporca di brutture" (alcuni personaggi dello showbiz scompaiono misteriosamente, un "daltonico dell'anima" ha deciso di renderli protagonisti del loro ultimo spettacolo, la polizia indaga). Il commento sonoro è

affidato a Marco Castoldi, noto come Morgan (ex membro dei Bluevertigo).

Nato a Torino nel 1956, Davide Ferrario dirige, scrive e produce il lungometraggio *Dopo mezzanotte*. Critico cinematografico, saggista, regista di matrice indipendente, è anche sceneggiatore, documentarista (*American Supermarket*, serie sull'età d'oro del consumismo americano) e autore di libri, tra cui *Dissolvenza al nero* (romanzo sul soggiorno di Orson Welles a Roma nel 1948) che ha vinto l'Hemingway Award. Ha diretto numerosi lungometraggi tra cui *Tutti giù per terra*, *I figli di Annibale* e *Anime fiammeggianti*, ed è l'unico regista italiano ad essere stato invitato al Sundance Film Festival (organizzato da Robert Redford).

Il suo ultimo lavoro, *Dopo mezzanotte*, è un film delizioso, genuino, in cui si intravede il piacere di raccontare una storia ben scritta, e di farvi vivere all'interno personaggi ben costruiti; come Martino, custode notturno della Mole Antonelliana, suo regno, rifugio e cineteca personale.

Di notte Martino proietta film muti, correndo il rischio di scambiare il cinema per la realtà. "Una storia semplice, uno svergognato atto d'amore per il cinema in quanto tale. Ci sono dentro i film muti di Pastrone, Buster Keaton, l'alta definizione e le marce funebri della Banda Ionica e di Daniele Sepe."

Ferrario è sorridente, disponibile e, quando gli comunico che la nostra conversazione verterà sulla colonna sonora del suo ultimo film, i suoi occhi chiari si illuminano tradendo sorpresa e piacere insieme (anche lui ha un animo musicale, note sono le collaborazioni con il gruppo rock dei CSI).

Ci sediamo. Divido con lui un divanetto rosso, che poco prima era solo suo. E iniziamo.

Ora, emulando una nota trasmissione televisiva che prende il nome dal film cult *Le iene*, firmato Tarantino, sovrapponiamo le due interviste, modifichiamo il tempo e immaginiamo di avere Alex Infascelli e Davide Ferrario l'uno accanto all'altro.

Ecco, hanno fatto cenno alla musica, colgo l'occasione al balzo...

**Cos'è la musica da film per te, e cosa chiedi a una colonna sonora? Io penso alla musica come ad un attore informe, fatto di note...**

*Alex Infascelli:* "Sì, assolutamente (*pausa lunga*). Guarda, quando facevo musica cercavo di fare quella che potesse evocare immagini. E adesso è curioso perché, invece, cerco disperatamente di suonare le immagini. Cioè, di farle diventare in qualche

Valerio Mastrandrea sul set de *Il siero della vanità*

modo una partitura musicale. E infatti io, nel momento in cui ho dato la sceneggiatura da leggere a tutti gli attori, ebbene, l'ho data con un CD che serviva proprio da lettura. Era fondamentale non leggere solo la sceneggiatura, ma anche sentire il film, con l'orecchio. Peraltro il suono è talmente forte, ha un potere subliminale talmente incredibile, che molto spesso aiuta dove non arriva l'immagine o la parola, la scrittura. E allora il suono è il veicolo migliore per comunicare, per esprimersi."

**Davide Ferrario:** "La musica è fondamentale. La mia idea di cinema è che il cinema non è tanto quello che si dice, quanto quello che si vede... Ma forse neanche tanto. Soprattutto credo che la vera natura del cinema sia il montaggio. E' l'unica arte che riesce a modificare il tempo, in questo senso si basa sulla costruzione di un ritmo, è vicinissimo alla musica. Considerando il cinema principalmente ritmo, delle immagini, della narrazione, allora, la musica diventa fondamentale per me, perché serve più di tante altre cose, a dare quel tono. Tant'è vero che io, spesso, penso prima alla musica che ai dialoghi. E da questo punto di vista, il mio modo di pensare la musica non è di tipo sociologico, narrativo/testuale, ad esempio girare un film ambientato a Cuba e accompagnarlo con musica cubana.

Non credo che la musica debba concorrere. Deve corrispondere al ritmo del film, e che può essere di natura stranissima. Ci deve essere corrispondenza sulla struttura, non una sugli ideali di significato."

### È stato così anche nei tuoi film precedenti?

**Alex Infascelli:** "In *Almost Blue*, il mio primo film, il tentativo di far diventare le immagini una partitura musicale era molto netto, qui, un po' s'è perso, ma mi ha salvato Morgan. Abbiamo lavorato parecchio tempo prima delle riprese de *Il siero della vanità*, e questo ci ha permesso di disegnare proprio il suono, e la musica del film".

**Davide Ferrario:** "Per il mio secondo film, *Anime fiammeggianti*, ho usato una colonna sonora balcanica – prima dell'ondata di Bregovic, era il 1994 – che non era attinente in termini culturali. Era una musica in sette ottavi, come molte di quelle balcaniche aveva i tempi dispari, e questi corrispondevano perfettamente a un senso di disequilibrio, di confusione, che la storia raccontava".



Daniele Sepe



Alex Infascelli

### Come sei arrivato alla scelta dell'artista a cui affidare il commento sonoro?

**Alex Infascelli:** "Conoscevo i Bluevertigo, il gruppo in cui suonava Morgan, e mi colpivano le loro sonorità rigide, elettroniche.

Ascoltandoli mi sono reso conto che potevano essere utilizzati in un commento cinematografico. Così è stato. Mi sono affidato a Morgan... Perché essendo un grande vanitoso, solo lui poteva scrivere la colonna sonora di questo film (*risate*)... E, a proposito di vanità, la colonna sonora giocando sul titolo del film, si intitola *Il suono della vanità*."

**Davide Ferrario:** "Ho conosciuto la Banda Ionica (nata nel 1997 sotto spinta e ispirazione di Fabio Barovero, anche autore delle musiche e fondatore del gruppo dei Mau Mau – N.d.R.) quando doveva ancora



Morgan (foto: Revitati)



uscire il loro disco. Erano in fase di mixaggio, e Fabio Barovero, anche lui torinese, mi ha invitato ad andare a sentire la loro musica.

Avevo anche dato una mano alla Banda a filmare lo spettacolo che avevano fatto al Teatro Regio. Io, peraltro, ho comprato anche il primo disco della Banda Ionica (*Passione* – N.d.R.).

Così, mentre cercavo la colonna sonora per questo film, ora non ricordo esattamente come sia saltata fuori la Banda Ionica, sapevo una cosa: così come il film per montaggio e ispirazione era diverso dai miei precedenti, anche la musica doveva essere diversa, quindi ho cercato una colonna sonora non elettrificata, una "Tabula Rasa Non Elettrificata". E cercando di qua e di là, è saltata fuori la Banda Ionica. Ho provato a farla funzionare con le immagini e ho trovato che la loro musica dava esattamente quel senso che avevano le immagini. Queste marce funebri, in realtà, non vengono percepite come tali, perché nel loro essere meridionalmente retoriche, un po' esagerate, corrispondono al personaggio di Martino, protagonista del film.

A Martino si vuol bene, ma lo si può anche prendere per un cretino, si ride con lui della sua goffaggine, della sua poesia. E quelle musiche lì sono un po' così. Prese sul serio sono assurde, ma con lo spirito della Banda Ionica diventano interessanti. Le marce funebri che ho utilizzato, nonostante la tristezza dei titoli,

Davide Ferrario sul Set di *Dopo mezzanotte*

hanno dentro strutture liriche che costruiscono un tema sonoro molto affascinante. E vanno bene col film."

### Cos'altro aggiungeresti?

*Infascelli*: "Che oggi, finalmente, il cinema si è accorto dei musicisti che non necessariamente lavorano con le colonne sonore.

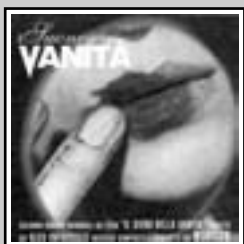
Quello che si ottiene è qualcosa che i professionisti della soundtrack non potrebbero creare. E sarebbe interessante anche il contrario, che loro facessero dei dischi da rocker."

*Ferrario*: "Ma... In particolare vorrei dire che nel mio ultimo lavoro, nel momento della proiezione della

pellicola, quando Martino fa vedere il suo film ad Amanda, c'è una sequenza, di tre minuti e mezzo senza una parola, che è solo portata dalle immagini e dalla musica. Ed è un pezzo della Banda Ionica che si chiama *Raissa*, che è quello dello chansonnier Arthur H. È un brano che funziona molto bene.

Quell'ironico e drammatico inseguimento del domatore francese di bestie feroci è molto trascinante, struggente e romantico insieme, però sempre in quella chiave da Banda, quindi può essere lirica, ma resta sempre una Banda.

Un bel pezzo di cinema, che funziona molto bene ed è sentimentale nella maniera giusta."



**Morgan**

## Il suono della vanità

(*Il siero della vanità* - 2004)

Mes 517080-2

21 brani - Durata: 40'40"

Se la vanità avesse un suono, ebbene, non potrebbe che essere questo. Almeno nella visione di Morgan, qui al suo debutto in veste di compositore, e del regista Alex Infascelli. I due hanno lavorato insieme alla stesura di questa colonna sonora, tanto che, brano dopo brano, tutto concorre a evidenziare il loro progetto estetico, anzi, terribilmente estetico e ideologico, frutto di una sinergica collaborazione. Le musiche ipnotiche, talvolta malate, del cantautore e leader dei Bluevertigo, enfatizzano il "realismo cinematografico" di questo noir cospirato di ironia, attraverso un percorso di note lunghe e ottuse che salgono e scendono increspando la pelle.

La vicenda cade, si alza, si sporca e si risolve musicalmente nell'atmosfera sospesa tra il torbido e l'oscuro proprio del genere thriller. Per giungere a questo risultato il musicista si è avvalso di strumenti elettronici in chiave orchestra sintetica, per ricreare un'ambientazione "sopra-suolo"; nonché di un software di composizione grafica del suono, vale a dire un sistema che traduce le immagini in suoni, in automatico, per la location "sottosuolo". Il tutto arricchito da una "non-musica", ottenuta elaborando e deformando il piano elettrico. E non c'è che dire.

Performance a tratti ripetitive, insistenti, monotone, lasciano spazio a brani in cui spiccano violini herrmanniani versione *Psycho* ("Toxicologist"), arie alla Danny Elfman de *Il Pianeta delle Scimmie*, e sfumature che rievocano i pezzi melodici di Aimee Mann per *Magnolia*. E ancora, temi che intrigherebbero registi quali Tim Burton ("Il tema di Lucia", "I falciatori"), David Lynch ("Piramide", "Il mago muore") e John Carpenter, che probabilmente apprezzerrebbe l'intero lavoro. Chiude il CD l'inedita "Una storia d'amore e di vanità", unica canzone in un mare strumentale.

Un sospetto di manierismo aleggia imperturbato... che trovi la sua ragion d'essere proprio nella vanità?

BZ

# Nobuo Uematsu:

## un autore al servizio dei videogiochi

di Andrea Chirichelli

Parlare di videogiochi e musica ignorando la figura di Nobuo Uematsu, sarebbe come ripercorrere la storia delle colonne sonore dimenticandosi di John Williams o di Danny Elfman. Il nome dell'artista giapponese è intimamente legato alla serie videoludica più famosa di tutti i tempi, quella di *Final Fantasy*, che nel corso di quasi vent'anni ha rallegrato e appassionato le giornate di utenti di almeno tre generazioni di console. Uematsu nasce il 21 marzo 1959 a Kouchi in Giappone. Dopo aver manifestato una notevole predisposizione alla musica e un incredibile talento per il pianoforte (che lui stesso ammette di aver cominciato a suonare perché estasiato dalle canzoni di Elton John), Uematsu inizia la sua carriera musicale a 22 anni, dopo gli studi, come tastierista in band amatoriali e gruppi pop giapponesi, ma ben presto si rende conto di preferire la composizione di partiture alla loro esecuzione. La svolta epocale nella sua carriera, e nella nostra di videogiocatori, è datata 1985, quando un amico impiegato programmatore alla Square, la

software house per la quale Uematsu tuttora lavora e compone, lo chiama per la realizzazione di alcuni temi per videogames che dovevano essere immessi di lì a poco sul mercato.

Del resto, in Giappone, le colonne sonore dei videogames sono oggetto della stessa attenzione che è solitamente riservata alla musica classica o a quella commerciale e pop che acquistiamo ogni giorno. In Italia vedere nel programma di un auditorium o nella scaletta di un concerto l'esecuzione di un brano tratto da un gioco farebbe inorridire i puristi e scatenerrebbe polemiche a non finire. Purtroppo, nonostante lo "sdoganamento videoludico" avvenuto anche grazie alla discesa in campo di multinazionali riconosciute come Sony o Microsoft e la maggiore percezione sulle tematiche trattate nei videogiochi, non è (ancora) permesso nel nostro paese lo sviluppo di iniziative collaterali legate al settore.

La disamina dell'opera omnia di Uematsu occuperebbe non meno di sei

numeri completi di *Colonne Sonore*: in questa sede cercheremo di analizzare almeno i suoi lavori più riusciti ed importanti, partendo dalla partitura che lo ha reso famoso in tutto il mondo, dal gioco di rottura, dall'opera rivoluzionaria. Da *Final Fantasy VII*. Il titolo Square, vera killer application per la allora neonata PlayStation, vantava tra gli altri punti di forza, una colonna sonora eccezionale: epica, romantica, struggente, esaltante. Le partiture ideate da Uematsu accompagnavano Cloud, Aeri e tutti i personaggi ormai diventati leggenda, nelle loro avventure, creando un filo diretto col giocatore che, dopo 70 e passa ore trascorse a combattere, vincere, perdere e morire, veniva ripagato da un finale cinematografico e indimenticabile. Molti momenti sonori del gioco resteranno per sempre nel cuore e negli occhi degli appassionati: l'arrivo del gruppo al Gold Saucer, avveniristico luna park in cui inizieranno a concretizzarsi le schermaglie sentimentali di Cloud, Tifa ed Aeri; il combattimento con Sephiroth accompagnato dalla esaltante "One Winged





Angel”; le furiose battaglie contro i numerosi boss sullo sfondo musicale di “Still More Fight”. L’inserzione di brani cantati in latino permea alcuni temi di un alone mistico e sacro, che si sposa perfettamente con l’atmosfera sognante e parimenti drammatica del gioco, dotato di una trama splendida, appassionante che nulla ha da invidiare alle sceneggiature dei grandi classici hollywoodiani.

*Final Fantasy VII* rompeva gli schemi rispetto al passato sotto molti punti di vista: per la prima volta l’hardware a disposizione permetteva di realizzare delle partiture di accompagnamento complete, senza doversi piegare alla mancanza di memoria del sistema o a limitazioni hardware di sorta: l’unica barriera era la fantasia del compositore.

Interessante, anche se a detta di molti non del tutto riuscita, fu la contaminazione pop che Uematsu propose per l’ottavo capitolo della saga di *Final Fantasy*, un titolo oggetto ancora oggi di grandi polemiche e discussioni. Molto più realistico, in ambito grafico, del predecessore, *FF VIII* vedeva per la prima volta la presenza di una canzone scritta appositamente per l’occasione da Uematsu e cantata da Faye Wong, nota popstar nipponica (pagata la ragguardevole cifra di un milione di dollari SOLO per questo impegno). “Eyes on Me”, questo il titolo del brano, era presente in due momenti salienti del gioco, accentuandone lo spessore romantico e ricreando quell’atmosfera magica che solo una grande storia d’amore può offrire. Melodiosa e



Nobuo Uematsu

armonica, la hit scalò le classifiche di vendita e contribuì non poco al successo commerciale del gioco (meno riuscito del predecessore sotto molti aspetti).

Uematsu confermò comunque la sua vocazione d’autore e ribadì l’assoluta convergenza tra le potenzialità di un brano scritto per la colonna sonora di un videogame ed un pezzo da superclassifica.



I protagonisti di Chronotrigger

Tra le collaborazioni con le cantanti pop giapponesi, non si può non citare quella relativa all’Ending Theme di *Kingdom Hearts*, gioco sviluppato da Square assieme alla Disney: “Simple and Clean”, cantata da Utada Hikaru, che chiudeva il sipario su una storia non banale ed appassionante, dando appuntamento ad un secondo capitolo che, purtroppo, ad oggi ancora non ha visto la luce.

Facciamo un passo indietro, per parlare di una partitura mitica, forse la migliore della carriera di Uematsu, quella realizzata per un RPG epocale: *Chronotrigger*. Per molti, gioco e colonna sonora sono i migliori mai realizzati. La piattaforma su cui uscì il titolo non era la polifonica PlayStation, ma il ben più limitato Super Famicom Nintendo, nel lontano 1994. Eppure, stipate in una piccola cartuccia, le linee di codice assemblavano una sinfonia capace di sposare i momenti salienti del gioco, ricchissimo peraltro di colpi di scena, rendendo la lunga avventura del giocatore non solo un entusiasmante “avanti e indietro” temporale (il protagonista del gioco trova casualmente un varco dimensionale che gli permette di attraversare il tempo) ma anche un vero e proprio viaggio sonoro.

A distanza di molti anni, il gioco avrà un seguito su PlayStation con il discusso *Chronocross*, oggetto di critiche da parte dei più intransigenti cultori del titolo originale ma, a detta di chi scrive, una delle storie e delle esperienze ludiche più avvincenti e straordinarie di sempre. Nonostante Uematsu non ci abbia messo lo zampino (la colonna sonora è di Yasunori Mitsuda di cui parleremo sicuramente in futuro), consiglio a chiunque di acquistare la soundtrack, perché definirla splendida è dire poco.

Uematsu ha composto la colonna sonora anche degli ultimi episodi della

serie *Final Fantasy*, il nono, uscito per la prima PlayStation, il decimo, killer application per la nuova PlayStation – la PS2 – e l’undicesimo, che per la prima volta ha aperto le porte al gioco online. Tra tutti i pezzi che compongono le corpose OST delle partiture uematsiane, ci piace ricordare in particolare il tema di Besaid nella colonna sonora del decimo episodio e la curiosa “Vamo’ alla flamenco” del nono.

L’unica nota stonata dell’autore, che peraltro condivide la sorte con la sua casa di produzione, è legata al fiasco di *Final Fantasy: The Spirits Within*, il film in computer grafica presentato al Festival di Locarno, realizzato da Square, che mise a frutto le sue competenze in campo tecnologico, strabiliando mezzo mondo con attori digitali fotorealistici. Purtroppo trama e sceneggiatura erano troppo complessi e contorti per il pubblico abituato alle produzioni Disney in America ed Europa e miyazakiane in Giappone, che decise di non supportare una pellicola del genere, il cui flop mise a rischio per la seconda volta la sorte di Square, oggi (pare), in ottima salute, dopo la fusione con Enix. Anche la OST di Uematsu sembrò, ai tempi, poco ispirata e un po’ troppo distante dalle sue corde abituali, ma oggi meriterebbe comunque una riscoperta.



## Riferimenti e fonti

<http://www.nobouematsu.com>

è di un fan ma sembra quello “ufficiale”, tantissime notizie e news dell’ultima ora sulla vita e le opere del compositore. Il punto di partenza essenziale per qualsiasi ricerca sull’autore.

<http://www.square-enix-usa.com/uematsu>

il sito ufficiale di Square-Enix: tutte le date dei concerti (!) di Uematsu e i classici profili, bio e altre notizie interessanti

<http://www.zanarkand-ruins.net/nobuo>

altro sito di un fan, molto “stiloso” e glamour.

# Mario Nascimbene Award

**Reportage dalla cerimonia di premiazione**

di Giuliano Tomassacci

Giunto alla sua terza edizione, il concorso internazionale musiche da film Mario Nascimbene Award si riconferma vincente nel raggiungimento di un profilo qualitativo mirabile, attento all'evolversi della materia cinemusicale e conseguentemente accorto nella scelta dei criteri alla base della competizione. Caratteristiche queste che, unite al notevole sforzo organizzativo, non possono che legittimare ulteriormente l'intitolazione del concorso al grande Maestro milanese, oltretutto evidenziarne la prominenza all'interno di un panorama musicale nazionale ancora notevolmente distratto nei confronti dei rampanti fragori dell'Ottava Arte.

Dunque il premio Nascimbene, frutto del notevole impegno dell'ideatore e direttore artistico Andrea Mascitti, arriva come balsamo ricostituente e farmaco salutare a sanare, seppur in piccole (ma sostanziali) dosi, quella generale indifferenza ascritta non soltanto al 'fenomeno' della musica applicata, ma in particolar modo agli esclusivi retroscena tecnico-compositivi che la caratterizzano. Ricostituente per il vasto e crescente interesse nei confronti della musica da film espresso dai talenti musicali emergenti e notificato dallo straordinario numero di partecipanti affluiti alla prima selezione del progetto;

salutare perché le modalità di partecipazione al concorso hanno vincolato gli aspiranti compositori al confronto diretto con il vero 'mestiere' della musica associata alle immagini. Chiamati a commentare musicalmente alcune fondamentali sequenze tratte dal *Barabba* di Richard Fleischer, tra loro differenti per contenuti e dinamica di montaggio (con la possibilità per i partecipanti di poter scegliere tra un minino di un segmento su cui operare fino al massimo di tutti e tre gli estratti proposti), i concorrenti si sono confrontati con i principali paradigmi di tempistica e sincronizzazione, scelta dell'arrangiamento e definizione ritmico-melodica. Una prova d'esame resa ulteriormente impegnativa dalla scelta degli organizzatori di selezionare momenti del lungometraggio che Nascimbene – autore della partitura originale del 1961 – aveva deciso di non musicare.

Unanimi nel rilevare la validità e la rarità dell'evento gli insigni componenti della giuria, capitanata da Luciano De Crescenzo, incaricata di eleggere il vincitore della stagione 2004 (Federico Mantovani). Il compositore Riccardo Giagni ha sottolineato l'importanza di dedicare il premio alla memoria di Nascimbene: "Un grande innovatore e sperimentatore. Un premio per i giovani intitolato a suo nome è

secondo me un'indicazione molto precisa su ciò che i musicisti emergenti dovrebbero sperimentare. Il giudizio su iniziative di questo tipo non può che essere positivo, perché mirano veramente a valorizzare la musica da film nel nostro paese, nel segno della scientificità e della serietà." D'accordo anche il musicista Lino Patruno: "È importante mettere i giovani nelle condizioni di poter lavorare e poter essere conosciuti. Purtroppo questo lavoro è sempre meno presente nel cinema perché i produttori, per risparmiare, cercano di far fare le colonne sonore solo ai sintetizzatori. Si è perso il gusto delle grandi musiche da film, quelle di Max Steiner e Korngold." L'attore Alessandro Haber, che ha conosciuto il Maestro Nascimbene, ha definito il premio "sacrosanto per onorare la memoria di un grande musicista che ha abbracciato tutto il '900". Ha poi aggiunto: "La musica è fondamentale in un film ma non deve essere strabordante: Nascimbene, che era un'artista di grande discrezione, non strabordava mai". "È un'occasione per i giovani che si vogliono accostare al commento sonoro", ha concluso il Maestro Roberto Pregadio, "si dovrebbero tenere dei corsi per insegnare a scrivere il commento sonoro, che è tutto un altro tipo di scrittura musicale. I talenti ci sono, forse però si danno loro poche



occasioni. Si potrebbe fare di più.” Sensibilmente inappagati dal complessivo approccio compositivo dei partecipanti alcuni dei membri giudicanti, come il musicologo Vincenzo Caporaletti, che si aspettava dai pretendenti “qualche trovata che non fosse semplicemente un riferimento a generi già abbastanza sviscerati. Nascimbene, per esempio, cercava la sintesi musicale, nuove sonorità, nuovi timbri: questi giovani sono forse meno giovani di quanto lo fosse stato Nascimbene.” Anche Giagni ha evidenziato, tra i concorrenti, “una fascinazione dell’elemento forse più retorico del film di genere. Non c’è stato in questi giovani”, ha continuato il compositore romano, “se non per alcune eccezioni, un tentativo determinato di tematizzazione che, se accompagnato all’armamentario retorico dell’orchestrazione e del colore tipico di un film di questo genere, avrebbe magari potuto essere più coerente”.

L’evento ha trovato degna conclusione nella serata di premiazione celebrata nella suggestiva cornice del teatro De Nardis di Orsogna (Chieti) e ha visto salire sul podio, oltre al citato Mantovani, anche il secondo e terzo classificati Daniele Ferreti e



Federico Mantovani riceve il premio dalla Signora Nascimbene

Antonio Priolo. Scandita da interventi di sicuro interesse, tra cui la necessaria proiezione di tutti i lavori presentati dai sei finalisti e un sentito ricordo monografico di Nascimbene preparato dal presidente onorario del premio Gianluigi Rondi, la celebrazione ha potuto contare anche sull’essenziale presenza della signora Caterina Nascimbene, vedova del compositore. Patrocinatrice della manifestazione, la signora Nascimbene ha espresso in chiusura di serata i

rallegramenti per l’efficiente riuscita della competizione e le migliori speranze per numerose edizioni successive di risonanza e caratura sempre maggiore.

Speranza che, confortati dagli incoraggianti traguardi di questa edizione, non possiamo esimerci dal condividere.

*Si ringraziano Andrea Mascitti, per la gentile collaborazione, e Silvia Burla per la fattiva e indispensabile assistenza.*

## Concerto Tributo a Mario Nascimbene

### 22 giugno 2004, Auditorium Parco della Musica, Roma.

Il 2004 si sta dimostrando un anno senza precedenti per quanto riguarda la memoria del Maestro Mario Nascimbene, soprattutto grazie al nobile sforzo profuso dalla MusicArte di Andrea Mascitti in associazione con la Errebian SpA, le due realtà alla base dei due tributi più rappresentativi nei confronti del compianto compositore milanese.

Mentre si fa imminente l’uscita di un volume monografico dedicato al compositore de *I Vichinghi*, la buona riuscita del terzo premio specialistico Nascimbene Award si è infatti accompagnata al rimarchevole tributo risuonato nella Sala Sinopoli dell’Auditorium Parco della Musica di Roma, lo scorso 22 giugno.

E’ stato il Maestro Gabriele Bonolis (vincitore della seconda edizione del concorso intitolato al grande film-composer) insieme alla neonata “Orchestra Sinfonica Mario



L’orchestra Nascimbene

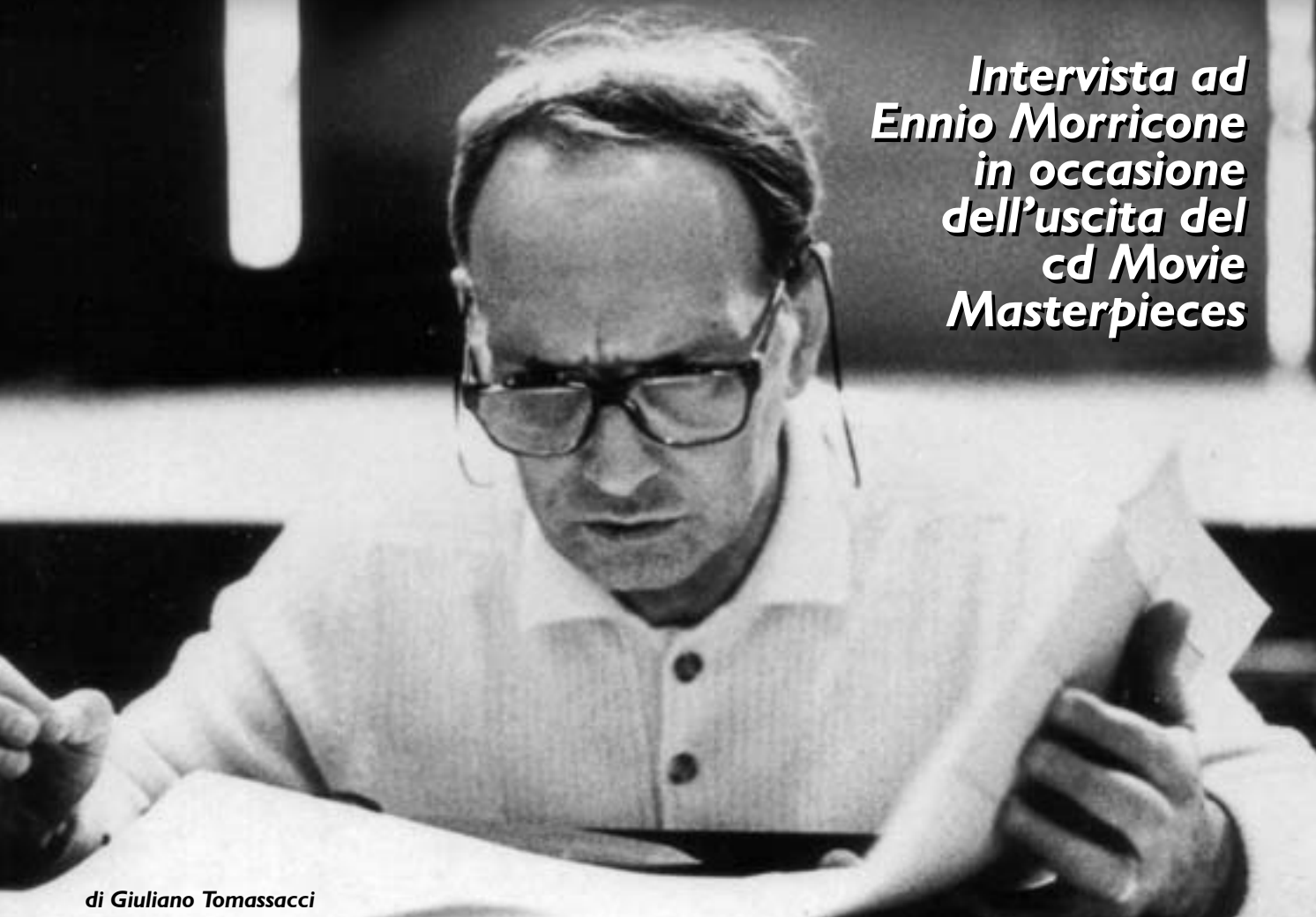
Nascimbene” a ripercorrere alcune delle tappe più significative del repertorio nascimbeniano, in un’esecuzione di grande attenzione filologica alle originali orchestrazioni. In particolare, la selezione dei brani si è focalizzata su cinque dei generi maggiormente congeniali all’artista internazionale: il ‘Film storico ed epico’, il ‘Kolossal hollywoodiano’, il ‘Film drammatico e psicologico’, i ‘Film di Roberto Rossellini’ e il ‘Film romantico’. Brani da *Barabba*, *Un Milione di*

*Anni fa*, *La Contessa Scalza* e *Il Messia* – tra i molti proposti – hanno dunque trovato rinnovata e meritata ribalta, ulteriormente favoriti dalla meritevole scelta di Bonolis di dirigere gli estratti in contemporanea alla proiezione delle scene di riferimento (approccio che ha raggiunto il suo massimo apice nell’esecuzione de *Le Soldatesse*, in un sincrismo musica-immagine quasi perfetto).

La serata (unicamente difettante nella scelta di associare all’orchestra anche un ristretto corpo di ballo impegnato in coreografie francamente poco attinenti alla natura delle partiture), presentata dal compositore Riccardo Giagni, si è inoltre valsa della proiezione di un esaustivo documentario sulla vita artistica del musicista rosseliniano diretto da Nicola Moruzzi. Un merito aggiunto alla sentita celebrazione di un grande sperimentatore del mezzo spesso troppo trascurato. GT

# Morricone Masterpieces

*Intervista ad  
Ennio Morricone  
in occasione  
dell'uscita del  
cd Movie  
Masterpieces*



di Giuliano Tomassacci

**Maestro, la raccolta *Movie Masterpieces* copre una parte fondamentale del suo sconfinato percorso cinemusical, ripercorrendo alcune delle Sue opere universalmente più acclamate. Ma alla luce di una riconsiderazione retrospettiva personale – sciolta quindi dai pareri della critica e dai favori del pubblico – riesce, oggi, ad individuare delle colonne sonore coincidenti con svolte artistiche di primaria importanza come maturazione compositiva e sviluppo stilistico?**

Per essere sicuro di quello che dico dovrei ripercorrere con la mente tutto quello che ho fatto sino ad oggi, il che non è molto facile. Certamente, per esempio, *Un tranquillo posto di campagna* di Elio Petri e *Indagine su un*

*cittadino al di sopra di ogni sospetto*, sempre di Petri, rappresentano dei momenti importanti. Anche i film di Leone hanno significato un altro traguardo considerevole, soprattutto per quel genere di film; con Leone abbiamo progredito insieme: il secondo, il terzo e il quarto western sono stati migliori del primo – penso che *Per un pugno di dollari* sia il peggiore. C'è stata una crescita esponenziale molto forte che è poi sfociata in *C'era una volta in America*. *Mission*, per esempio, rappresenta una pietra miliare della mia crescita professionale, ma anche film come *Nuovo Cinema Paradiso*, *Malena*, *Una pura formalità*, gli ultimi di Tornatore insomma.

Ci sarebbero tanti altri registi da ricordare non solo alcuni film...

Restando a Tornatore, forse *La leggenda del pianista sull'oceano* è ancora un altro tipo di svolta, sia perché è un musical non dichiarato e poi non mi era mai capitato prima di scrivere le musiche per un film dove il protagonista fosse un pianista.

**Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, Lei, insieme a Jerry Goldsmith, è stato il compositore ad aver maggiormente sperimentato nella musica da film, in particolare a livello strumentistico ed orchestrale. Pensa che oggi l'avanguardia e la sperimentazione musicale applicata al cinema abbiano esaurito la loro efficacia?**

Io ho applicato per parecchio tempo la musica sperimentale al cinema.



Ho iniziato con le prime tre pellicole di Dario Argento, perché i film si prestavano a questa sperimentazione: ho lavorato nel cinema sulla structuralità musicale, dando ai vari strumenti delle indicazioni reali e allo stesso momento molto astratte. Dopo Argento, ho continuato questa sperimentazione su un'altra ventina di film, sempre con risultati molto buoni. Poi mi è stato fatto notare che forse, nel cinema, un tipo di musica del genere non poteva avere lunga vita, in quanto pericolosa per il successo dei film – nonostante i film di Dario Argento ne abbiano avuto. Allora ho cambiato strada. L'ho dovuto fare soprattutto perché senza il consenso questo mestiere non si può fare: se il pubblico non va al cinema, il cinema non esiste.

E' tutta una catena...



Una scena da *C'era una volta il West*

**Lo stile da Lei plasmato per la "Trilogia del Dollaro" – che giustamente occupa buona parte della raccolta – è divenuto negli anni, a livello cinematografico, una vera e propria sintassi musicale, quasi un nuovo idioma. Molti Suoi colleghi lo hanno spesso adottato per svariate esigenze, dal citazionismo che rasenta il plagio all'utilizzo omaggiante. Di recente, ad esempio, due score di Alan Silvestri – *The Mexican* e *The Quick and the Dead* – sono stati addirittura svolti integralmente all'interno del Suo tipico linguaggio musicale leoniano. Qual è la sua posizione nei confronti di queste**

**sentite "appropriazioni"? Le reputa forse indebite?**

Non conosco le partiture di Silvestri in questione, ma mi piacerebbe ascoltarle. In generale, comunque, non credo che si tratti di un'appropriazione indebita. Io ho scoperto un modo di fare musica, usando mezzi molto semplici che tutti possono usare.

Le sequenze armoniche che ho adoperato nei film western sono così ingenuie, ma riscattate dalla strumentazione, dalle scelte timbriche.

Certo, bisogna avere l'idea. Ecco: io ho avuto questa idea e gli altri l'hanno usata. Ma non li vedo colpevoli.

Se effettivamente sono rimasti

affascinati da quella musica mi fa piacere.

Tra l'altro poi, da un'analisi fatta dal famoso musicologo Tagg, è risultato che le mie musiche per Leone rientrano nei canoni della musica celtica. Questo tipo di musica, che fino a qualche tempo fa non conoscevo molto bene, è partita dall'Italia con i trovatori, è passata per la Germania, per l'Irlanda e poi è arrivata nel Nord America dando alla musica folcloristica americana una certa impronta. La scoperta di Tagg mi ha molto meravigliato perché vuol dire che faccio parte di una tradizione occidentale.

A maggior ragione, quindi, che la mia musica sia imitata non mi dispiace affatto.



## Ennio Morricone Movie Masterpieces (2004)

BMG 82876 59693 2

22 brani – Durata: 72'53"

Una compilation dedicata alla grandiosa e insuperata arte del Maestro Ennio Morricone non è certamente una novità all'interno del panorama discografico cinemusicale. Tanto meno lo può essere se, come questa, è composta dai brani più celebri del nostro (la 'Trilogia del Dollaro', *Mission*, *Gli intoccabili*, *C'era una volta in America* e così via). La pur pregevole raccolta edita da BMG (produzione e packaging sono di ottima fattura, con tanto di note di copertina scritte dal regista Alex Cox), è mirata soprattutto ad un pubblico di appassionati dell'ultima ora o a quello desideroso di avere una sorta di 'bignamino' delle opere morriconiane più celebri.

Dal nostro modesto punto di vista, l'occasione ci sembra un po' sprecata poiché – considerando il nutritissimo carnet del Maestro e la presenza copiosa sul mercato di raccolte come questa – forse si poteva 'osare' qualcosa in più e inserire, in luogo di brani arcinoti, alcune pagine meno famose ma altrettanto stupefacenti. Insomma, sarebbe stato bello poter ascoltare estratti da *Queimada!*, *Navajo Joe*, *Il prato*, *Il grande silenzio*, *Cadaveri eccellenti*... e l'elenco potrebbe continuare con titoli anche meno noti di questi.

Tuttavia, non mancano un paio di 'perle nascoste': il tema principale di *Da uomo a uomo* (utilizzato da Tarantino in *Kill Bill*) e i titoli di testa di *Frantic* (una bellissima e accorata melodia per archi percorsa da un sensuale assolo di basso elettrico).

Ciò nonostante, crediamo che l'arte cinemusicale del Maestro romano vada al di là dei suoi (capo)lavori più noti e che, per essere realmente apprezzata, vada esplorata in tutta la sua vastità e le sue sfaccettature.

MC

# Hamlet, un classico ritrovato

## Dmitry Yablonsky ci rivela i retroscena della nuova registrazione Naxos

Intervista di Pietro Rustichelli

Diplomato alla Julliard School e a Yale, figlio d'arte ed apprezzato violoncellista e direttore d'orchestra attivo nelle principali sale da concerto di tutto il mondo, il Maestro Yablonsky ha diretto la prima incisione integrale della partitura di **Dmitry Shostakovich** per l'**Hamlet** di Kozintsev. Abbiamo incontrato il Maestro Yablonsky a Modena in occasione delle **Notti Musicali Modenesi** di cui è direttore artistico.

**Esistono già diverse incisioni della Suite compilata dall'allievo Lev Atovmian (es. Chailly su Decca o Serebrier su RCA) incorporata anche nella sua 'integrale'. Principalmente in cosa si differenzia la sua versione?**

Con i produttori abbiamo facile accesso all'archivio Shostakovich (io e mia madre abbiamo studiato con i figli del Maestro, dopotutto il mondo è piccolo) e abbiamo ritrovato i manoscritti originali dell'*Hamlet* e anche del materiale non utilizzato nel montaggio finale del film. Rispettando l'ordine cronologico della pellicola abbiamo inserito molta musica inedita, incluse brevi fanfare (che vengono suonate 'in scena'), intere sequenze come i monologhi di Amleto o la pazzia di Ofelia. Abbiamo rispettato la strumentazione originale indicata, anche in scelte curiose come l'uso del clavicembalo.

**Per la sua interpretazione si è basato sui tempi e le dinamiche usati nella colonna originale del film?**

Ho visto il film, certamente, e forse qualcosa inconsciamente mi è rimasto, ma il mio approccio è stato prettamente concertistico, come per qualsiasi altra sinfonia o balletto (le *musiche di Hamlet ebbero un successo tale che in Unione Sovietica vennero usate spesso come musiche per balletto, NdR*) rispettando le indicazioni dell'autore sulla partitura.

**Nel 1964 il cinema aveva già dato molto alla storia della musica; pensa che il compositore lo abbia affrontato**

La Naxos, etichetta che ha rivoluzionato il mondo discografico classico con le sue uscite di ottima qualità ma a basso costo, intraprende l'avventura della reinclusione di musica da film, finora lasciata alla sorella Marco Polo specializzata in opere inedite. E se le musiche per l'*Hamlet* di Grigori Kozintsev (1964) erano già note in suite da concerto, questa è la prima volta che dagli archivi ufficiali viene riaperta la partitura completa.

È evidente fin dai primi aspri accordi strappati che non ci troviamo dinanzi un 'compositore classico prestato al cinema', ma un autore estremamente padrone del mezzo ed amante della materia Sheakespeariana, capace di inanellare una serie di temi perfetti e di intrecciarli secondo le scene in un contrappunto magistrale come pochi altri in questo genere hanno saputo fare.

Certamente la più celebre delle incursioni del compositore russo nel territorio filmico, *Hamlet* offre all'ascoltatore un percorso che dai primi foschi presagi dell'Overture passa alle brevi fanfare di corte per poi introdurci al ballo nel palazzo con uno splendido *jeux* per archi (poi raggiunti da legni e ottoni) di sapore prokofieviano. La tragedia incombente si concretizza con il racconto di Oratio



Dmitry Yablonsky

**diversamente dagli altri generi o abbia subito qualche influenza stilistica? Sa se utilizzasse orchestratori?**

Dmitry Shostakovich era una persona molto originale, un genio istintivo che scriveva la 'sua' musica, in ogni nota si sente la sua forte personalità. Certo per il cinema ha dovuto realizzare molta musica d'*atmosfera*, meno complessa di quella concertistica, ma sempre di spessore. Aveva un talento straordinario che gli permetteva di scrivere di getto, con la musica già completa nella sua mente, un po' come Mozart. Una volta in un locale sentii una sola volta per radio il brano leggero *Havana Trot*, e per scommessa realizzò l'orchestrazione completa e dettagliata (che abbiamo inciso

e l'incontro con il fantasma, vero capolavoro di drammaturgia musicale, in cui le aperture a piena orchestra si alternano a lenti e tesi ostinati degli archi. Anche le delicate parentesi pastorali dedicate a Ophelia, grazie all'originale uso del clavicembalo, si tingono di angoscia. E se l'arrivo degli attori anticipa il dinamismo delle scene finali, mirabilmente sottile è il contegno dei ritrovati monologhi del Principe di Danimarca.

Dopo l'ultima parentesi di serenità, in cui una garbata danza per flauto e archi accompagna la recita nel giardino, la musica (così come la vicenda) scivola verso l'inevitabile dramma, con la scena della messa in scena dell'avvelenamento del re (grande ritorno del tema del fantasma) e l'efficace contrapposizione del flauto solo al centrale monologo "non verrò usato come uno strumento musicale...". Le vicende legate al delirio di Ophelia vedono il ritorno in primo piano del clavicembalo, prima della straordinaria e virtuosistica conclusione con il duello e la morte del protagonista, partitura capace di far impallidire molti più celebri brani d'azione hollywoodiani.

L'esecuzione della Russian Philharmonic Orchestra rasenta la perfezione (se non fosse per

per la prima volta con Naxos partendo da quel manoscritto) in soli quaranta minuti... visti anche gli originali non credo proprio che abbia mai avuto collaboratori.

**Maestro, lei è un rinomato interprete del repertorio classico russo a cavallo tra '800 e '900, ma ha anche inciso, sempre per Naxos, la Suite da Alexander Nevsky e selezioni da Ivan il terribile di Prokofiev. Qual è il suo rapporto con la musica cinematografica?**

Non penso esista musica di serie A o B, c'è musica bella e brutta, in ogni genere. Grandi autori per il cinema spesso non hanno avuto il tempo per dedicarsi alle opere da concerto. Ho realizzato per Chandos la prima registrazione dei concerti per violoncello di Nino Rota, che trovo un autore straordinario. La mia non è una frequentazione assidua ma si limita, per ora, a questi grandi classici. L'anno prossimo si ricorda il trentennale della scomparsa di Shostakovich e la Naxos ha intrapreso una massiccia operazione di riscoperta del lavoro di questo enorme compositore. Viste le sue numerose incursioni in questo genere, *Hamlet* ci è sembrata una partitura adatta allo scopo. Ancora non so se affronteremo altri lavori di questo tipo, dipende anche da come viene accolta questa esperienza. Per ora sono molto soddisfatto del modo entusiastico in cui tutti ne parlano.

Un ringraziamento particolare a **Studiomusica srl**, organizzatore degli eventi di **Notti Musicali Modenesi** - [www.studiomusica.net](http://www.studiomusica.net)

una sezione dei violini un po' debole rispetto al resto del robusto organico) e le efficaci scelte interpretative del direttore Dmitry Yablonsky restituiscono tutto il dinamismo di un capolavoro degno di figurare nelle collezioni sia degli appassionati di soundtracks che dei più esigenti amanti del sinfonismo russo. PR



**Dmitry Shostakovich**  
**Hamlet (1964)**

Russian Philharmonic Orchestra  
Dmitry Yablonsky, dir.

NAXOS 8.557446  
23 tracce - Durata: 62'28"



# On the Beach

**Vogliamo dedicare la prima recensione di archeologia cinemusicale della sezione "Tesori nascosti" ad un vero e proprio capolavoro, opera che rischia di essere colpevolmente ignorata soprattutto da chi non osa rischiare i propri acquisti su lavori che non siano firmati Williams, Zimmer, Horner o Goldsmith.**

di Gianni Bergamino

Non c'è da sorprendersi se *On the Beach*, la straordinaria colonna sonora tratta dall'omonimo serial televisivo, nonostante la sua particolare bellezza, rimane a tutt'oggi un lavoro noto solo ai pochi fortunati che si sono lasciati vincere dalla curiosità. Il suo autore, Christopher Gordon, è in effetti uno di quei personaggi del mondo dello spettacolo dei quali si riesce a sapere poco o nulla. Persino il sito a lui dedicato, christophergordon.net, è parco nel fornire informazioni: senza rendere nota nemmeno la data di nascita, ci informa che Gordon è originario di Sidney, Australia, dove gode di molta popolarità anche come compositore e arrangiatore di musica da concerto (di recente ha scritto un Concerto per Trombone commissionato proprio dall'orchestra sinfonica di Sidney).

Dopo numerose opere di commento filmico per noi certamente inaccessibili (cartoni animati, documentari IMAX, film indipendenti), Gordon ha fatto la sua comparsa sul proscenio internazionale della *film music* grazie soprattutto alla pubblicazione da parte di Varese Sarabande del suo notevole lavoro sinfonico per la miniserie *Moby Dick*, con Patrick Stewart. Prima di approdare al grande schermo, con il lavoro a molte mani per *Master and Commander* di Peter Weir, Gordon ha potuto siglare ancora alcuni lavori per la TV, tra cui, appunto, *On the Beach*.

La serie TV di produzione australiana è tratta dall'omonimo romanzo di fantapolitica di Nevil Shute, il cui canovaccio aveva già ispirato un angosciante film con Gregory Peck del 1959, diretto da Stanley Kramer e musicato da Ernest Gold. Ancora oggi, a "guerra fredda" ormai conclusa, il racconto non ha perduto nulla del suo sconvolgente impatto emozionale. Si



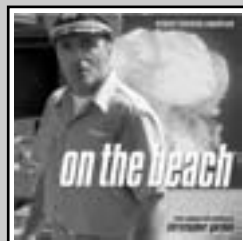
Raquel Ward, Armand Assante e Bryan Brown, protagonisti di *On The Beach*

ipotizza che un'improvvisa crisi bellica sfoci in una guerra nucleare tra Cina e USA e spazzi via un buon novanta per cento dell'umanità. L'equipaggio di un sottomarino americano scopre che le coste australiane sono state risparmiate dall'olocausto nucleare. Ma anche su quest'ultima spiaggia la radioattività sta sopraggiungendo, sospinta dalle correnti atmosferiche: sembra quindi che il destino del genere umano sia segnato.

La materia narrativa è di quelle che possono suscitare commenti musicali d'eccezione, e Gordon non si lascia sfuggire la ghiotta occasione, schierando in campo tutte le sue elevate risorse creative e la sua raffinata scrittura sinfonica. La partitura è stata pubblicata nel ricco CD realizzato da Varese, in cui i brani, seguendo gli sviluppi della vicenda, risultano suddivisi in sei grandi suites.

Fin dal primo ascolto, anche senza riferimento alle scene del film, si resta coinvolti dalla ricchezza melodica della

partitura. Scrive bene Chris Coleman su "Tracksounds!" quando evidenzia le principali caratteristiche emozionali dello score: vibrante vitalità, bellezza indimenticabile, eroica determinazione e solenne meditazione. Il tutto ironicamente in contrasto con le tematiche apocalittiche e funeree del racconto. I brani si susseguono senza ripetitività, l'impegno dell'orchestra, del coro, degli strumenti solisti sono profusi con una ricchezza di colore e di materiale da consentire confronti non esagerati con le più grandi opere della *film music*. Tra le molte idee tematiche svetta la melodia principale, così "perfetta" da lasciarsi riproporre in differenti versioni e sfumature senza mai stancare. La parte conclusiva, con episodi corali e un andamento da elegia funebre, tratteggia con sconfortata mestizia l'epilogo senza speranza della vicenda. Gordon entra a pieni voti nel panorama degli autori di musica per cinema, sta a noi saper apprezzare il potente e straordinario valore del suo lavoro.



## Christopher Gordon *On the Beach* (id. 2000)

Varese Sarabande 302 066 153

26 brani - Durata: 73'04"



# Io sto con Bud, Terence e gli ippopotami!

di Stefano Sorice

Per il 25° anniversario del film (1979) non poteva esserci regalo migliore per i fan di Bud Spencer e Terence Hill dell'attesa edizione in dvd Medusa Film. Diventato negli anni un vero e proprio film di culto, in veste digitale lo si può apprezzare in tutta la sua bellezza: l'immagine è definita, il suono pulito e preciso, e i due protagonisti più in forma che mai. Un prodotto di ottimo livello nobilitato dalla presenza dell'audio rimasterizzato in Dolby Digital 5.1 che affianca il mono originale. Anche la colonna sonora ne trae beneficio risplendendo di nuova luce. Diretto da Italo Zingarelli, prodotto da Roberto Palaggi e girato in Sud Africa, il film è un atto d'accusa (alla maniera di Spencer/Hill) allo sfruttamento della natura e al traffico di animali. Naturalmente i due rispondono con pugni, buoni sentimenti, un pizzico di poesia, la solita ironia e una inequivocabile dichiarazione d'intenti: "Io sto con gli ippopotami"!

Un'ulteriore sorpresa per gli appassionati è inoltre l'edizione limitata su cd della colonna sonora estesa del Maestro Walter Rizzati su licenza Beat Records. Il Maestro compone, orchestra e dirige una partitura assolutamente adeguata alla divertente avventura animalista della magnifica coppia italiana. Oltre alle 12 tracce dell'album originale rimasterizzate digitalmente, sono presenti anche 10 brani aggiuntivi mai pubblicati prima e recentemente ritrovati nei master stereo originali. Un'edizione definitiva davvero completa e di grande pregio anche per la qualità dell'incisione. Ben 46 dei 105 minuti del film sono arricchiti dalla musica di Rizzati che risulta quasi interamente rappresentata dagli oltre 51 minuti del cd. Mancano solo 3-4 brevi spezzoni di commento alle gesta dei cattivi di turno, dall'incedere militareggiante o minaccioso, ed i particolarissimi due minuti e quindici secondi del combattimento finale tra Spencer e l'espugile Joe Bugner, capace per ben due volte di affrontare Ali senza finire al tappeto: un incontro tra pesi massimi! La Digitmovies compensa comunque con alcune versioni alternative molto gustose.

Il Maestro Rizzati ha saputo creare con molto gusto ed eleganza una score di ottimo livello, perfetta per le immagini, ma godibile anche di per sé. La musica non è solo commento sonoro, ma a suo modo reclama un ruolo di primo piano, diventando complice dei due protagonisti nelle loro avventure, sottolineandone umoristicamente le intenzioni e le trovate. L'allegro e scanzonato leitmotiv del film fa spesso capolino, declinato e arrangiato in molteplici versioni fino a giungere a pieno compimento in "Freedom", a commento della liberazione finale degli animali.

La melodia si rivela in tutta la sua bellezza, forza e ricchezza grazie anche all'ampio respiro orchestrale. Presente nella doppia versione album (7) e film (21), il brano è introdotto dall'armonica (suonata dall'esperto M° Franco De Gemini), cui segue la piena esposizione del tema da parte degli archi, supportati



La copertina del DVD

da chitarra acustica, percussioni e coro (ad espressione dell'anima della foresta). Il tema è suonato all'armonica anche dal personaggio di Hill (Slim) che in tre occasioni pare l'autore del proprio commento musicale. Spencer (Tom) dopo un tentativo di imitare l'amico fischiando, preferisce un terreno a lui più congeniale, cantando nella scena sull'autobus (cap.14 del dvd) "Grau Grau Grau" su un testo scritto dallo stesso attore (17). Il cd offre anche la versione album (1) con un arrangiamento diverso e la versione alternativa per il mercato inglese (22). In più sono presenti altre tre versioni orchestrali: una per chitarra elettrica, "Guitar Grau", una per armonica (12) e l'arrangiamento dei titoli di testa (6). Inoltre, nel film, la melodia accompagna - in stile vagamente western - i due protagonisti verso il banco dei pagni con le pistole in tasca (cap.16 del dvd), e un paio di volte con trombe su ritmo lento, quasi liturgicamente rassegnato, ma ironico. Da ricordare anche la versione in simil-carillon simulato da una celesta (l'arresto: cap.18 del dvd) o con percussioni frenetiche seguendo l'azione (la successiva fuga dal processo truccato: cap.19 del dvd). In realtà Rizzati gioca con lo spettatore sfruttando i canoni narrativi e le movenze tipiche dei due attori. Sappiamo bene cosa ci dobbiamo

aspettare ed è proprio questo che ci provoca piacere. Anche la musica segue quest'idea: si ripresenta puntuale al suo bel motivetto, per ricordarci quell'emozione o... quello schiaffone!

Rizzati ha la capacità di colorare l'ambientazione con una musica che pare essere di natura diegetica, ma di cui in realtà non vediamo la possibile fonte: ne sono esempi la scena al villaggio indigeno (cap.11 del dvd), con l'uso del flauto e delle percussioni in "Ciocio Flute", e la sequenza del casinò (cap.17 del dvd) con pianoforte, batteria e tromba in "Casinò", a simulare rispettivamente un suonatore e una piccola orchestrina di intrattenimento per turisti e giocatori. Il duello in discesa tra il bus dei nostri e la motrice avversaria (cap.15 del dvd) sconfinava quasi nel country, cavalcando la savana con chitarre e percussioni in "A bus in the wild". Rizzati affida la voce dei nativi e i suoni della natura al solo coro di "Ciociolosa" durante il carico degli animali (cap.22 del dvd) o ai lenti e rilassati fiati di "Lulla Ciocio" e "Happy Ciocio".

Naturalmente non poteva mancare la caratterizzazione dei cattivi di turno. Ormond (Joe Bugner) e i suoi scagnozzi vengono irrisi anche musicalmente con brani ad hoc che scimmiettano volutamente cadenze marziali e militaresche, in netto contrasto con quelle che si rivelano poi le loro vere caratteristiche: stupidità, ignoranza e prepotenza.

Il Maestro Rizzati inoltre affianca al tema principale del film una serie di brani molto interessanti e differenti che creano uno svariato e multicolore tappeto musicale. In "Boogie Match" utilizza a ritmo di boogie sax contralto, sax tenore e sax baritono per il vinile che Hill ascolta nella sua capanna sul fiume (un esempio di autentica musica diegetica), quando gli uomini di Ormond tentano di sfrattarlo (cap.7 del dvd). Il compositore ha qui ricercato volutamente una sonorità alla "In The Mood".

Non poteva certo mancare un brano a commento delle famose scazzottate: "Happy Fists" è irridente e onomatopeico quanto basta, ed ogni tanto accenni di tromba al tema principale ricordano furbescamente che la rissa, sia che si svolga al bar (cap.3 del dvd), dal dottore (cap.10 del dvd) o al villaggio indigeno (cap.11 del dvd), si concluderà sempre con la vittoria dei nostri eroi.

Xilofono, pianoforte e piatti caratterizzano "Smoothly": un'allegria e scanzonata melodia che sottolinea la scena in cui Hill si aggira per le strade del paese (cap.10 del dvd).

Una delle scene più belle del film è l'immancabile classica abbuffata culinaria. Invitati a pranzo da Ormond (cap.13 del





dvd), assistiamo alla solita carrellata di bistecche giganti, cocktail di caviale e champagne, aragoste ingoiate intere e vino a volontà in un'irrefrenabile ingordigia ludica, punteggiata da suoni insistiti sempre più veloci e acuti, intervallati da momenti di sospensione quasi a voler riprendere fiato. Il compositore utilizza una irriverente base di chitarra elettrica wah wah ed ecco "Caviar and Lobster".

A fine pranzo cosa c'è di meglio che aprire le gabbie a leoni e tigri (cap. 14 del dvd)? Tromba, trombone e la solita chitarra elettrica riprendono il tema principale in un'ennesima variazione a favore degli animali: "Joyful Release".

"Caterpillar" fa riferimento all'evazione di Tom/Spencer dalla prigione grazie all'improbabile mezzo (cap. 21 del dvd): il flauto dolce riecheggia il pericolo invisibile e sfuggente, mentre il trombone, ancora nel tema principale, saluta la fuga. Presenti anche influenze orientalesgianti in "Angry with me?". Qui minacciose cadenze mandarinate seguono l'incedere pesante di Bud (nella prima parte del brano) per poi procedere con la resa dei conti, iniziata e conclusa da un micidiale manrovescio del nostro che letteralmente ribalta il malcapitato dagli occhi a mandorla. Qui Rizzati, con un rapido glissando del trombone, mima un palloncino che si sgonfia velocemente (cap. 8 del dvd).

Un'ultima menzione per l'ottimo lavoro di Rizzati va ai due minuti e quindici secondi dell'incontro di box finale tra Spencer e Bugner (cap. 23 del dvd). Non presente su cd, si tratta di un'incredibile sequenza di pugni, ognuno accompagnato da un lamento del trombone: leggero e sfuggente, per i pochi colpi schivati; sordo e cupo, per quelli sferrati da Bud; distorto e fiacco per le repliche di Joe. Un fulgido esempio di *mickeymousing* alla Spencer & Hill!



R R R

## Io sto con gli ippopotami (1979)

**CD** Walter Rizzati  
Digitmovies CDDM018  
22 brani - Durata: 51:15

**DVD** Medusa Home Entertainment  
Durata: 105 min.  
Audio: Italiano Mono e DD5.1  
Contenuti Extra:  
- Interviste: Una vita da Bambino  
Continuano a chiamarlo Trinità  
- Galleria fotografica  
- Cast tecnico - Cast artistico

# La mia musica per gli ippopotami.

**Conversazione con Walter Rizzati**  
di Stefano Sorice

*Autore di molte colonne sonore per documentari e film, tra i quali ricordiamo Calda infedele, Quella villa accanto al cimitero (1981), 1990 I Guerrieri del Bronx (1982), Un vampiro a Miami, Il Gioco delle spie (1966), Un buco in fronte (1968), Thunder 2 (1987) ed anche Pierino la peste alla riscossa (1982), e di commedie radiofoniche, il gentilissimo Maestro Walter Rizzati ci accompagna in un viaggio nel tempo alla fine degli anni '70 per rivivere e riassaporare le emozioni e la musica di un film presente nella memoria di molti di noi. Ci rivela di aver anche contribuito alla realizzazione del dvd, collaborando al missaggio dell'audio rielaborato in Dolby Digital 5.1.*

### Come è stato coinvolto nel progetto?

Mi ha chiamato l'editore Franco De Gemini mentre ero in vacanza vicino a Roma e mi ha detto che dovevo andare in Sud Africa per 15 giorni per fare i playback della colonna sonora del film. E così, in pieno agosto, ho preparato le valigie con i vestiti invernali e sono partito. Il regista Italo Zingarelli è stato davvero squisito, una persona fantastica, mi ha messo subito a mio agio, mettendo tutto sullo scherzo e la risata, ma ben consapevole del lavoro che dovevamo fare. Mi ha protetto e lo ricordo sempre con tanto affetto e piacere.

### Come ha composto il famoso tema del film? Ha ricevuto richieste particolari?

L'ho scritto al pianoforte della hall del grande albergo nel centro di Johannesburg dove eravamo alloggiati. Provavo nel via vai di turisti e camerieri. Tra 3-4 temi scritti uno mi convinceva maggiormente e così ho iniziato a farlo ascoltare ai vari assistenti di scena, al trovaroba, etc..., e tutti hanno espresso un grande entusiasmo. Ho usato questo espediente, così che il regista è venuto da me e mi ha detto: "Hai fatto ascoltare a tutti, tranne che a me, il tuo tema e tutti mi hanno detto che è bellissimo!". Quindi ha voluto sentirlo e lo ha approvato esclamando: "Bravo, Bravo!". Ero tutto esaltato: per me è stato come superare un esame. La richiesta del regista è stata poi quella di volere sempre e solo quel tema che a lui piaceva molto, così mi sono scatenato con i diversi arrangiamenti.

### Come nascono "Freedom" e "Ciocio Losa"?

"Freedom" inizia in sospettoso silenzio, con suoni particolari e l'armonica di De Gemini, per poi dare un'apertura gioiosa con gli archi e i fiati, e il successivo innesto del coro di Alessandroni. "Ciocio Losa" è invece un coro degli Zulù del luogo (le comparse e i generici della scena del carico degli animali) a cui abbiamo chiesto di cantare. È venuto molto naturale, con un contrappunto spontaneo, e ha una musicalità molto suggestiva.

### Ha collaborato con Carlo Pedersoli (vero nome di Bud Spencer) per la canzone "Gru Grau Grau"?

Sì, ha scritto le parole e le ha adattate molto bene al tema. Inizialmente al posto del verso del leone era previsto un triplice "ta pum!", ma Carlo ha obiettato che somigliava troppo ad una canzone di guerra e l'ha modificato con il famoso "grau grau grau".

### Ricorda un aneddoto curioso della lavorazione del film?

Nella scena del camion con Bud che canta coi bambini, io ero sdraiato a terra nel camion per dare gli attacchi, mentre la musica suonava in



Walter Rizzati

sottofondo e la camera-car riprendeva. In realtà in quella scena sono presente anch'io. Bud e Terence giocavano, si divertivano prima che recitare. Inoltre ricordo con molto piacere anche l'incontro con Joe Bugner, ex-pugile americano ma un vero gentleman all'inglese. Sono sempre stato un grande appassionato di boxe, fin dai tempi di Tiberio Mitri e Duilio Loi, e lo sono tuttora.

### Qual è stata l'idea alla base dell'incontro di boxe tra Spencer e Bugner?

In quella scena ho voluto creare degli effetti grotteschi con il solo trombone, tipo miagolii, alla Paperino. È stata una mia idea accettata dal regista.

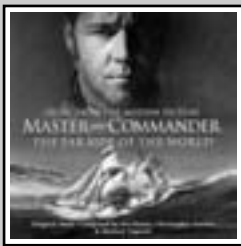
### Dove è stata registrata la colonna sonora?

Alla RCA a Roma con l'orchestra, al ritorno dal Sud Africa. Mi sono avvalso, tra l'altro, dell'incredibile performance di alcuni grandissimi virtuosi del panorama musicale italiano: Alberto Corvini (tromba), Oscar Valdambri (trombone) e Dino Piana (trombone), oltre al Coro dei Cantori Moderni di Alessandroni.

### Come ha vissuto in Sud Africa?

Dopo aver scritto il tema e la canzone, sono stati 15 giorni di vacanza. Facevo shopping, mangiavo alla pizzeria Bella Napoli e mi gustavo la polenta da alcuni bresciani. Ho letto anche cartelli con scritto "in casa de Africa se parla italiano". Quando andai in taxi all'aeroporto per tornare a casa, commentavo con il tassista le bellezze del Sud Africa, esaltandolo per la bellezza e ricchezza, avendo visto anche le miniere di diamanti. Ma il tassista con un "but not for black" mi gelò. Raccomandavano di non uscire a piedi da soli, soprattutto a tarda ora. Una sera dovevo andare alla moviola, un po' distante dall'albergo, e mi imbattei in gruppetti di gente di colore che mi osservavano con sguardo non proprio rassicurante, tanto che decisi di guardare l'orologio facendo finta di niente e tornai in albergo. L'apartheid ha segnato il paese profondamente.

Oggi il Maestro Rizzati produce e compone musica per background in Germania, Norvegia e mezza Europa. Ci racconta ancora: "Quando scrivo e creo un brano, devo sempre metterci dentro qualcosa che mi emoziona, che mi stimoli. È la forza dentro di me, e questa vena creativa è inesauribile, mi dà grande piacere, e anche di soddisfazioni ne ho avute tante. Non ho una grossa popolarità, ma credo che sia importante che ognuno di noi sappia godere di quello che ha, e certo molte cose della vita andrebbero meglio". Grazie ancora, Maestro ed arrivederci a presto.



Iva Davies, Christopher Gordon,  
Richard Tognetti/AA.VV.  
**Master and Commander:  
The Far Side of the World**  
(*Master and Commander –  
Sfida ai confini del mare – 2003*)  
Decca/UMG Soundtracks 475 398-2  
15 brani – Durata: 59'45"

Peter Weir è sempre stato un regista molto attento alla parte musicale dei suoi film, preferendo demandare ad essa suggestioni emotive profonde piuttosto che ricorrere alla mera sottolineatura di situazioni.

L'ottimo *Master and Commander* conferma il carattere del regista degli antipodi, che evita un registro sinfonico tradizionale (che pure non avrebbe sfigurato in un film spettacolare e appassionante come questo) e frastaglia invece le fonti sonore alternativamente tra brani di musica classica, pagine di matrice folk e composizioni originali firmate dal trio Davies/Gordon/Tognetti, secondo un modus operandi che può ricordare quello di Stanley Kubrick nel celebre *Barry Lyndon*.

La filologia storica e l'aspetto 'locale' della vicenda sono garantiti da composizioni (in tutti i casi arrangiate ed eseguite ottimamente

dal violinista Richard Tognetti) di Mozart, Bach, Corelli, Boccherini e dai *folk traditional* inglesi ("The Folk Medley").

Lo score originale è immerso invece in una moderna atmosfera lunare e cangiante ("Into the Fog"), abbozzata talvolta da lievi inflessioni minimaliste ("The Far Side of the World") e dove spiccano prevalentemente allucinate distorsioni elettroniche ("Smoke n'Oakum") e momenti di furia percussiva ("The Battle").

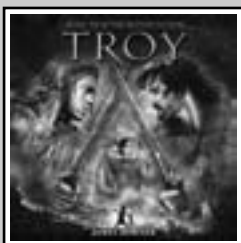
Insomma, un panorama musicale inedito e trasversale, ma soprattutto assai efficace in rapporto alle immagini e decisamente poco hollywoodiano rispetto a commenti musicali per film del genere. Tuttavia, l'ascolto su disco può risultare meno coinvolgente proprio per l'estrema diversità stilistica che domina tutto il soundtrack. **MC**



Elliot Goldenthal  
**S.W.A.T. (id. - 2003)**  
Varèse Sarabande 302 066 501 2  
14 brani (di cui 3 canzoni) - Durata: 47'03"

E' sorprendente quali livelli di furiosa energia, di sconquassata ed esasperata irruenza sonora Elliot Goldenthal riesca a rovesciare nelle sue partiture, musicista capace di esprimere, come pochissimi altri, una materializzazione fonica della violenza e dell'aggressività. Le sue scorribande orchestrali mettono a dura prova le membrane dello stereo di casa. Sorprende pure che l'autore possa dare sfogo a simili rivoluzioni sonore mantenendo (per paradosso) uno stile raffinato, una robusta coerenza espositiva che consente ai suoi blocchi incandescenti di armonizzarsi tra loro, senza compromettere la solidità emozionale dell'ascolto, senza dare mai la sensazione che l'autore si limiti a ricalcare il montaggio del film o si lasci dominare dall'impeto delle sue composizioni. Già il titolo della lunga suite iniziale, "Bullet Frenzy", restituisce bene l'idea dei concetti ispiratori della partitura: pallottole e frenesia. Altrettanto sorprendente è che un musicista come Goldenthal, appena insignito

dell'Oscar per la sua raffinata partitura per *Frida*, reduce anche di alcune originali escursioni nel cinema d'autore europeo (*The Butcher Boy*) e nelle sale da concerto (il balletto *Othello*, la cantata *Juan Darien, Fire Water Paper: a Vietnam Oratorio*) non esiti a gettarsi a capofitto in discutibili operazioni di basso consumo come questo scontato, muscolare e stolido film di Clark Johnson, derivato dall'omonima serie televisiva ed incentrato sulle improbabili prodezze di una squadra di super poliziotti di L.A. Sta di fatto che il grande mestiere di Goldenthal non viene meno, quale che sia la fonte di ispirazione. Il risultato finale è eccitante, proprio per questa sua rara capacità di tenere sotto controllo una massa sonora tanto impetuosa, con una commistione sinfoelettronica esemplare. Brani come "My Big Black Assault Wagon" e "Crash Landing" assicurano momenti di grande divertimento. Il disco si completa di un paio di canzoni rock contenenti il tema della serie TV. **GB**



James Horner  
**Troy (id. - 2004)**  
Warner Sunset - Reprise Records 487982  
12 brani - Durata: 75'21"

Disturba sapere che la partitura di Gabriel Yared per *Troy* è stata rifiutata dalla produzione e che il servile Horner è stato assoldato per riscrivere tutto quanto in tempi da record. Disturba la modesta qualità della muscolare ricostruzione filmica dell'Iliade di Omero da parte di Wolfgang Petersen, regista interessato più al *box office* che al rispetto delle fonti storiche e letterarie e del realismo. Come se non bastasse, disturba la solita (e stolido) ripetitività di Horner, musicista che per questo divide da anni ascoltatori e critici più di quanto non abbia fatto Mosè col Mar Rosso. Ma se ci lasciamo avvolgere dalla sua appassionata scrittura sinfonica, se ignoriamo i rimandi ad opere precedenti e frequenti spigolature di autori classici (questa volta è il turno di Shostakovich), alla fine l'emozione prevale, l'ascolto si fa

seducente. I "se" sono molti, il gradimento per un'opera musicale non dovrebbe sottostare a condizioni, ma la poderosa irruenza di brani come "Achilles Leads the Myrmidons" o "The Trojans Attacks", l'ascesi di "The Temple of Poseidon", il lirismo di "Briseis and Achilles" (nel cui esordio scappa un breve rimando a *Sinuhe l'Egiziano* di Herrmann), le impennate degli ottoni, le cariche martellanti, gli intrecci tematici, gli accordi vibranti, le suggestioni epiche, l'affascinante canzone "Remember Me" (con la voce di Josh Groban che si intreccia ai vocalizzi di Tanja Tzarovska) sono argomenti convincenti. Horner alla fine ci strappa un consenso riluttante. Il suo lavoro non sarà forse paragonabile a quello di Yared, ma c'è anima e impegno, e nel tempo ci siamo adattati ad apprezzarlo così. **GB**



Harald Kloser  
**The Day After Tomorrow**  
(*L'alba del giorno dopo - 2004*)  
Varèse Sarabande VSD-6572  
16 brani - Durata: 38'24"

Dopo la fastosa partitura del penultimo film di Emmerich, firmata addirittura da John Williams (*Il patriota*), il commento musicale del nuovo *disaster movie* del regista tedesco appare ben poco vibrante. Qualcuno avrebbe potuto attendersi impetuosi slanci sinfonici ed epiche evoluzioni melodiche, anche se l'unico precedente noto del quasi cinquantenne compositore Harald Kloser le musiche del fantascientifico *Il tredicesimo piano* non sembravano legittimare grandi aspettative. I cataclismi di *L'alba del giorno dopo*, come si conviene ad un blockbuster tutto effetti speciali e sequenze grandiose, hanno richiesto l'impiego di una colossale formazione orchestrale, di oltre cento musicisti. Il risultato finale fa pensare che Kloser non sapesse nemmeno bene che farsene di tutti quegli strumenti musicali. L'approccio è insolitamente dimesso, la minaccia, latente fin dall'inizio della pellicola, viene tratteggiata con un'ombrosità

sparsa, raramente condotta fino all'irruenza sonora. In compenso si segnala la reiterazione di una melodia celebrativa e solenne (Emmerich non avrebbe potuto farne a meno) per dipingere con sufficiente cordoglio il crepuscolo della civiltà occidentale, spazzata via in pochi giorni dalla nuova glaciazione. Alcuni martellanti brani d'azione ("Tidal Wave", incalzante come l'onda anomala che sommerge New York, e soprattutto "Superfreeze" che accompagna con adeguata pressione ritmica lo spandersi a vista della letale morsa di ghiaccio) increspano qua e là la superficie uniforme dello score, sollevandolo dalla sua quietudine mugugnante ed evitandogli per un pelo una sentenza di mediocrità. Lo stile di Kloser è impersonale, quasi totalmente debitore di quello dell'accoppiata Frizzell / Newton Howard per *Dante's Peak*, ma almeno si inserisce con sufficiente efficacia sulle immagini del film e il disco si ascolta con piacere. **GB**



E' sempre un gran piacere scoprire nuovi talenti e giovani promesse della musica da film. E' questa la sensazione principale che si prova ascoltando la bella partitura del francese Alexandre Desplat per *La ragazza con l'orecchino di perla* (candidata al Golden Globe 2003), film ispirato al celebre dipinto del fiammingo Vermeer.

La pellicola è una ricostruzione sontuosa e fedele del Seicento, ma Desplat sceglie di commentare le immagini attraverso soluzioni musicali post-romantiche più moderne, ispirandosi allo stesso tempo sia al raffinato camerismo di Georges Delerue che alle conturbanti armonie goldsmithiane di *Basic Instinct*. Il cuore della composizione è "Griet's Theme", affascinante tema circolare costruito su un ostinato di matrice minimalista, cullato

da archi, legni, pianoforte e celesta.

Il compositore francofono dipana una tela impressionista retta da sottili sfumature e da toni intimisti incerti e trasversali ("The Master's House", "Camera Obscura", "Vermeer's Studio"), attraverso un'orchestrazione cameristica in cui spiccano pianoforte, flauto, arpa e viola d'amore.

Non mancano anche pagine di sensibilità più marcatamente minimalista ("Van Ruijven"), che Desplat riesce però a far stemperare con gusto e bravura da un'intensità romantica ricca e avvolgente ("Cornelia", "Winter Nights" e soprattutto la bella "Color in the Clouds").

Una bella scoperta insomma, che ci fa attendere con interesse i prossimi lavori del compositore francese. MC

Atipico e parzialmente irrisolto, il film di Yann Samuel, che narra del tira e molla trentennale di due innamorati pazzi, nel senso stretto del termine, propone una colonna sonora rigidamente divisa in due, quasi a rintracciare musicalmente le personalità dei due protagonisti del film: una parte strumentale, briosa e originale nel suo mescolare sonorità moderne e classiche, ed una più classica, da filmone romantico americano anni 50'. Su tutto, domina l'anima di Edith Piaf...

Archi e assoli al piano si susseguono in partiture felici e armoniose che, pur senza il conforto delle immagini su schermo, riescono ad emozionare e coinvolgere, come nel caso del "Love Theme", pezzo breve ma intenso o della romantica "Invitation" che nei suoi cinque e passa minuti di durata invita ad un ascolto attento e partecipe. ACh

Ci sono un tempo e una terra che piangono le memorie e i sogni di migliaia di anime, ci sono un fiume ed un destino che travolgono i cuori di due giovani esuli. E' un cielo di violini, sopra di loro, è un cenno di fisarmonica, che li riscalda. Il percorso sonoro della compositrice greca è appassionato, equilibrato nell'esposizione, intenso. Il canto innalza il dolore e lo decontestualizza, astraendolo da una collocazione spazio-temporale.

E' il mondo del mito, in fondo. E' una musica apparentemente di semplice lettura, in definitiva. Ma non porterebbe alcun giovamento limitarsi a osservare lo sviluppo di questa colonna sonora come una continua rigenerazione di momenti, di celle sonore,

Rombi, che scrive, orchestra e dirige, centra il bersaglio con l'intrigante contaminazione sulla fantasia di Beethoven presente nel brano "Cap ou pas cap?".

Purtroppo, considerando il disco nella sua complessità, non sono però tutte rose e fiori, anzi, di rose ce ne sono fin troppe viste le quattro, diciamo quattro versioni de "La Vie en Rose" presenti nella OST.

Che dire a proposito? Sicuramente l'accostamento di interpreti eterogenei come Donna Summer, Trio Esperança e Louis Armstrong è curioso e stimolante, ma tutto sommato, il brano è stato utilizzato già tante di quelle volte in passato, che questa pioggia di petali sonori, che "nazionalizzano" in maniera eccessivamente vistosa un percorso musicale che si vorrebbe universale, alla lunga stanca e intirizzisce. ACh

aventi spesso come chiave di volta la citazione, sotto forma di variazione o di declinazione, del tema principale. All'interno compaiono figurazioni ritmico-melodiche interessanti, passaggi in cui la scansione ritmica sembra perdere le proprie fondamenta, dissolvendosi in una sorta di circolarità. Gli spunti sono chiari: il folklore è padrone dell'idea e la Karaindou lo eleva a spirito-guida di una composizione che fonde le contaminazioni proprie di una 'terra di mezzo', quale è quella greca, con un linguaggio orchestrale più raffinato, rigoroso. Agli archi vengono affiancati la lira, la fisarmonica, l'arpa e il corno francese. La resa, se pur monocorde, attrae, incanta. Forse è proprio così, incanta. FC

Michael Suby, nuovo arrivato, proprio in quanto tale suscita subito massimo interesse, sempre attenti come dobbiamo essere ad ogni esordio di rilievo. Di lui sappiamo solo che dopo essersi dedicato per alcuni anni ad una rock band, ha studiato composizione per cinema a Berklee. La scrittura per il fantascientifico *The Butterfly Effect* gli arriva soprattutto grazie al rapporto di amicizia che lo lega agli autori del film, Eric Bress e J. Mackye Gruber, ma anche grazie all'attenzione che la major New Line Cinema lodevolmente dedica agli artisti più giovani. Suby ripaga la stima ricevuta scrivendo musiche ricche di temi e di orchestrazioni curate e accattivanti.

Realizza un lavoro abbastanza interessante, che tuttavia non denota una forte ed ambiziosa

personalità creativa. Troppo spesso la composizione, a tratti sfibrata e insicura, lascia intravedere in trasparenza le troppe fonti di ispirazione a cui Suby ha attinto. Si riconosce soprattutto il sesto senso di Newton Howard, richiamato non solo dalle frequenti elucubrazioni del piano solo, ma proprio da una precisa e inequivocabile assonanza di uno dei temi principali. Altre volte si ritrovano riferimenti a Thomas Newman, a Christopher Young, al Goldsmith delle ricercatezze elettroniche. Insomma, un lavoro volenteroso che è ben lontano dal rivelare un talento per il quale si debba attendere con ansia il prossimo impegno. Nota di merito alla giovane e operosa etichetta LaLa Land Records, che spesso spedisce a casa dischi con l'autografo del compositore. GB



## Alexandre Desplat The Girl With a Pearl Earring

(La ragazza con l'orecchino di perla - 2003)

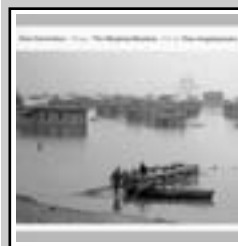
Decca/UMG Soundtracks 475 537-2 DH  
20 brani - Durata: 50'30"



## Philippe Rombi Jeux d'enfants

(Amami se hai coraggio - 2003)

Le Band Son 981046-6  
19 brani (4 canzoni e 15 di commento)  
Durata: 54'57"



## Eleni Karaindou The Weeping Meadow

(La sorgente del fiume - 2004)

ECM New Series 1885  
16 brani - Durata: 44'05"



## Michael Suby The Butterfly Effect

(id - 2004)  
LaLa Land Records LLLCD 1014  
24 brani - Durata: 43'44"



**Francesco De Masi**  
**India (1966)**  
Hexacord HCD-21  
15 brani – Durata: 47'48"

Nella metà degli anni '60 il regista Folco Quilici (*Ti-Koyo e il suo pescecane* / 1962, *Cacciatori di navi* / 1991) diresse una serie di nove documentari per la trasmissione della Rai-TV, *Alla scoperta dell'India*. Questo album ne raccoglie le musiche, composte, strumentate e dirette da Francesco De Masi, autore di molti score per spaghetti western, tra cui *Quanto costa morire* [recensito in questo numero], *Thunder*, *Fuga dal Bronx* e *Una magnum per McQuade*. Il CD della Hexacord, a tiratura limitata, ci regala un suono limpido e una qualità musicale ottima, considerato che restauro, remastering ed editing digitale sono stati operati sulle sessioni originali di registrazione del 1966. Allo scopo di calarci nella cultura, nelle tradizioni e nei costumi dell'India più affascinante e misteriosa, De Masi utilizza il sitar, tipico strumento indiano, affidandolo alle abili

mani del Maestro Alessandro Alessandroni, eccezionale chitarrista oltre che fischio di molte pellicole western, e contornandolo di marimba, vibrafono, arpa, timpani, flauti, corni, chitarre, tastiere, clarinetti, oboe, tromboni e contrabbasso. Un tema principale semplice e orecchiabile, che fa intraprendere all'ascoltatore, fin dalle prime note, un viaggio ad occhi chiusi "Alla scoperta dell'India", dei suoi contrasti religiosi ("In nome di Maometto" e "Budda"), della colonizzazione da parte degli Inglesi ("In nome di S. M. Britannica" – un'autentica marcia scozzese), lungo un tragitto impervio ("L'immensa strada per l'Est") per arrivare a comprendere la vera essenza dell'animo umano ("Verso il trascendentale"). La palma del brano migliore appartiene di diritto a "Quando le terre ed i mari si incontrano": qui il leitmotiv diventa leggiadra poesia musicale! **MP**



**Francesco De Masi**  
**Quanto costa morire**  
(1968)  
Digitmovies CDDM017  
30 brani – Durata: 56'44"

La Digitmovies di Claudio Fuiano e Luca Di Silverio riporta alla luce l'ottima partitura di Francesco De Masi per *Quanto costa morire*, western all'italiana oggi dimenticato diretto da Sergio Merolle e interpretato da Andrea Giordana.

Come tutta la pletera di western prodotti nel nostro paese in quegli anni, anche qui il compositore deputato non può fare a meno di fare i conti con lo stile imposto con successo da Ennio Morricone.

Troviamo dunque una *title track* cantata da Raoul con Alessandro Alessandroni alle chitarre ("Who Is The Man?") ed evidenti omaggi alle ormai classiche caratterizzazioni timbriche da spaghetti western ("Una Colt bruciata", "Horse Rider in Snow"). Tuttavia,

lo stile di De Masi si contraddistingue per alcuni sprazzi sinfonici più classici rispetto alle 'idiosincrasie' musicali dell'Ennio nazionale, come dimostra il trattamento riservato ad archi e legni ("Anche la morte ha un volto"). Alcune pagine brillano invece per la destrezza compositiva e per un senso drammatico robusto e maturo ("Boomerang", "The Challenge").

Nonostante i territori musicali siano fra quelli già ampiamente battuti, *Quanto costa morire* è un ascolto interessante e, senza dubbio, una rara occasione per potersi cimentare con la bravura di un compositore fino ad oggi pressoché ignorato dal mercato discografico e poco conosciuto dal grande pubblico. **MC**



**Bruno Nicolai**  
**Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave (1972)**  
Digitmovies CDDM016  
20 brani – Durata: 44'05"

Digitmovies prosegue la collana dedicata a Nicolai ("*Bruno Nicolai in Giallo*") con l'edizione di questa colonna sonora composta nel 1972 per un thriller diretto da Sergio Martino e che vede nel cast anche la presenza di Edwige Fenech.

Per l'occasione sono stati recuperati i master originali della sessione di registrazione del luglio 1972, poi rimasterizzati in digitale. L'autore, scomparso nel '91, formatosi al Conservatorio di Santa Cecilia, studiò composizione sotto la guida del M° Pedrassi, lo stesso di Morricone. I due infatti si conobbero, divennero amici e collaborarono anche alla stesura di diverse partiture.

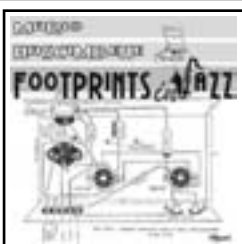
E Nicolai stesso diresse, oltre ad alcuni lavori di Morricone, anche partiture di Bacalov e Rota. La sua filmografia è

veramente vasta, con riferimento particolare al filone *spaghetti western*, genere che lo rese celebre.

Qui la tematica *thriller* viene affrontata secondo tre direttrici. La definizione di un *adagio* per oboe e orchestra, di un altro tema *adagio* per clavicembalo e archi e di diversi interventi orchestrali dissonanti, se non atonali.

L'influsso degli anni '60/'70 sulla scrittura è chiaramente riconoscibile, ma dopo un po' l'ascolto risulta abbastanza difficoltoso, complice la reiterata esposizione dei due temi principali.

Rimane comunque degna di nota l'iniziativa editoriale e divulgativa della Digitmovies che apprezziamo e condividiamo in toto. **FC**



**Mario Nascimbene**  
**Footprints in Jazz (2004)**  
Hexacord – HCD-22  
26 brani – Durata: 61'18"

Come mai recensiamo un album che non ha nulla a che vedere con le colonne sonore? Perché l'autore delle musiche incise è il grande e compianto Mario Nascimbene, compositore, tra l'altro, di alcune fra le più belle soundtracks per fastose produzioni hollywoodiane anni '50 e '60, quali *I vichinghi* con Kirk Douglas e Tony Curtis, *Addio alle armi* con Rock Hudson e Vittorio De Sica e *Barabba* con Anthony Quinn e Vittorio Gassman.

A Nascimbene è dedicato un premio annuale per giovani compositori, e il nuovo Auditorium di Roma, il 22 giugno scorso, gli ha tributato un doveroso omaggio nella forma di un concerto sinfonico. Sono stati eseguiti brani tratti dalla sua vasta produzione cinemusicale: dalle sue partiture per i kolossal americani, a quelle per i film di Rossellini. Anche per questo motivo il coraggioso Roberto Zamori,

produttore discografico della Hexacord, nonché profondo conoscitore della *golden age* musicale italiana, ha restaurato, rimasterizzato ed editato digitalmente i nastri originali di 26 composizioni del Maestro, dando la possibilità a noi appassionati di godere delle "impronte jazzistiche" di un Nascimbene d'annata. Che nulla ha da invidiare ai migliori excursus del grande jazz di oggi e di ieri! L'album è suddiviso in tre suite ("Bellinda e il mostro", "Psychological film" e "Rhythmic") di notevole fattura interpretativa, orchestrate e dirette dal compositore stesso e impreziosite dai virtuosismi di alcuni ottimi solisti (putroppo non accreditati). Come se non bastasse, il disco si fregia di ben nove *bonus tracks* con l'orchestra diretta dal Maestro Roberto Pregadio (da citare la suadente bellezza del pezzo "Classic beguine", di manciniana memoria). **MP**



Una curiosità che molti probabilmente non conoscono a proposito de *Il disprezzo* di Jean-Luc Godard è legata alla sua colonna sonora. Mentre l'edizione originale del film è commentata dalle musiche composte da Georges Delerue, per la versione italiana il produttore Carlo Ponti – forse con la speranza di rendere più 'accessibile' il film al pubblico nostrano – decise di sostituire la partitura di Delerue con un'altra scritta dal connazionale Piero Piccioni. Il risultato è curioso e imprevedibile: se la partitura di Delerue è immersa in un lirismo mesto e avvolgente (il tema principale è da annoverare tra i più belli mai scritti dal compositore francese), quella di Piccioni è una mirabile lettura che affonda le radici nel jazz-blues tipico di quegli anni. E' persino banale osservare che la differenza è come quella tra il giorno e la notte. Il film assume un aspetto assai diverso a seconda dell'edizione che si guarda (oggi si può fare facilmente questo esperimento grazie al DVD). Il neo principale, se così si può dire, della 'versione Piccioni' è che lo

stile adottato rischia di far apparire questo capolavoro della Nouvelle Vague come un film 'datato' agli occhi di uno spettatore moderno. Questo non significa comunque che il lavoro di Piccioni non abbia un suo valore intrinseco. Il CD edito dalla Digitmovies rende giustizia alle composizioni dell'autore torinese, finora mai pubblicate. Prevalde uno stile jazz-lounge schietto e sincopato, in cui primeggia soprattutto l'organo B3 ("Steam Organ", "Daytime Fire", "Divertissement") accompagnato da chitarre e fiati e talvolta anche da archi suadenti e cori femminili ("Fairy Tales"). Molto belle le pagine più melodiche, dominate ora dal flauto basso ("Main Titles"), ora da fiati e percussioni ("Spiral of Love", "Memories"), dove Piccioni esprime un lirismo assolutamente non convenzionale. L'ottimo lavoro di rimasterizzazione rende così questo CD un ascolto curioso e interessantissimo, ma soprattutto un recupero importante e di grande valore per la storia della musica da film. MC



**Piero Piccioni**  
**Le mépris**  
(*Il disprezzo* – 1963)  
Digitmovies CDDM002  
19 brani – Durata: 53'52"

Digitmovies presenta finalmente su CD altri tre capitoli mancanti del western all'italiana le cui colonne sonore sono composte, orchestrate e dirette dal M° Augusto Martelli. Oltre ai generosi 17 brani de *La collera del vento* (1971 – regia di Mario Camus, con Terence Hill e Fernando Rey), troviamo anche sei brani da *Ancora dollari per i McGregor* (1971 – regia di Josè Luis Merino, con Peter Lee Lawrence e George Forsythe) e sette brani da *Sartana nella Valle degli Avoltoi* (1970 – regia di Roberto Mauri, con William Beger e Lee Galloway). Nella prima spicca l'utilizzo del flamenco, mentre le altre due risultano più asciutte e descrittive. Gran parte del materiale, qui rimasterizzato in digitale, è stato creduto perso per lungo tempo, tra cui le prime due title song *Free* e *Still Water*, mentre per completezza è stata comunque inserita una traccia andata realmente

smarrita e recuperata dall'audio del film (la versione flamenco del bel tema d'amore de *La Collera del Vento*, più volte ripetuto e declinato). L'orchestrazione risulta sempre abbastanza scarna, rifacendosi agli stili classici del genere. Architetture melodiche semplici ma efficaci e di buon impatto. Venature malinconiche e solitudine distinguono l'eroe solitario con l'utilizzo preponderante della chitarra e l'immane armonica. Molti i duetti con la chitarra: si alternano la tromba, gli archi, il fischio e il marranzano.

Sono presenti anche brani dall'incedere marziale con percussioni e suoni gravi in ripetizioni incessanti, mentre una musica sospesa delinea la tensione e cambiamenti improvvisi di ritmo sottolineano l'azione.

In definitiva, un buon biglietto da visita per la riscoperta del western italiano. SS



**Augusto Martelli**  
**La collera del vento** (1971)  
Digitmovies CDDM 014  
30 brani – Durata: 78'24"

Edwige Fenech nei panni (pochi!) di una fotomodella che vive in un condominio pieno di belle ragazze che muoiono ad una ad una. Ecco in sintesi la trama di questo giallo dal titolo lunghissimo, musicato dalle abili mani del compositore Bruno Nicolai. Il quale, nello stendere le note del tema principale del film, si rifà parecchio allo stile melodico di Ennio Morricone (ad esempio, il leitmotiv di *Metti una sera a cena*), virato leggermente al tetro, dato il susseguirsi di efferati omicidi all'interno della storia. Nicolai crea un'atmosfera di tensione attraverso l'utilizzo, tipico di molte musiche per film pseudo-argentini di quel periodo, di percussioni incessanti, archi tesi e dissonanti e sferzanti passaggi pianistici (ascoltare "Pursuit" per meglio comprendere quanto il compositore

di Sergio Leone abbia influenzato questo album), talvolta innestandovi le dolci note dei "Main Titles", oppure ritmi samba e lounge, come nel caso di "Fashion Photographer/Night Club Show", "Coffee Time", "Love Scene" e "Rendez-vous With Jennifer" (in realtà leggere variazioni sul tema principale). Un album dove la puntuale orchestrazione e direzione d'orchestra del M° Nicolai lascia il segno su molti dei ventisei brani, tra cui troviamo tre bonus tracks non usate nella pellicola: le due versioni alternative di "Pursuit" e una lunga dei "Main Titles". Questo CD rappresenta per l'etichetta Digitmovies il primo di una serie chiamata, per l'appunto, "Bruno Nicolai in Giallo" dedicata alle partiture ricche di tensione del compositore per i film gialli degli anni '70. MP



**Bruno Nicolai**  
**Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?** (1972)  
Digitmovies CDDM013  
26 brani – Durata: 62'45"

La GDM propone, in edizione limitata, le registrazioni integrali delle colonne sonore originali scritte da Nino Rota per tre pellicole dirette da Federico Fellini nell'arco di un lustro: "Toby Dammit", episodio del film *Tre passi nel delirio* (1968), *Fellini – Satyricon* (1969) e *Roma* (1972).

Il primo film è ispirato, se pur vagamente, ad un racconto di Edgar Allan Poe ed è una riuscita contaminazione tra lo stile felliniano e il genere horror.

La musica di Rota si basa quasi esclusivamente su un tema che di tenebroso ha ben poco: un motivo jazz per tastiere, legni, trombe con sordina e basso che il compositore declina in ogni arrangiamento possibile: dallo swing al foxtrot.

E' curioso notare che questo stesso tema sarà riutilizzato da Rota nella sua celebrata

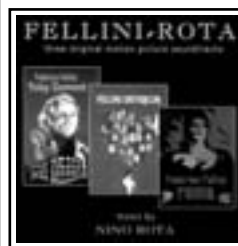
colonna sonora per *Il Padrino* (The Godfather, 1972).

Per il *Satyricon*, il musicista prediletto da Fellini dà vita ad una partitura fra le più bizzarre della sua carriera.

Dominata da un forte sapore esotico e primitivo, l'orchestrazione si avvale di un ampio spettro di strumenti a percussione, sul cui tappeto sonoro si sovrappongono pizzicati degli archi, strappi degli ottoni e voci lamentose.

Di ben più facile ascolto le musiche di *Roma*, a partire dal tema principale ("Aria di Roma") che pare richiamare le sonorità e il fascino di un tempo antichissimo.

In definitiva, tre partiture importanti anche se abbastanza distanti dal Nino Rota dei film di Fellini più famosi ed amati. AC



**Nino Rota**  
**Fellini – Rota:**  
**Three Original Motion Picture Soundtracks**  
GDM – Cd Club 7018  
CD1: *Toby Dammit* (19 brani – Dur: 33'52")  
*Fellini Satyricon* (19 brani – Dur: 27'03")  
CD2: *Roma* (17 brani – Dur: 42'59")

# Il Signore degli Anelli

## Sinfonia in sei movimenti per Orchestra e Coro



Reportage dal concerto londinese

di Alessio Coatto

Il 23 Maggio scorso, alle tre in punto di un'assolata domenica pomeriggio, Howard Shore è salito sul podio della Royal Festival Hall, gremita in ogni ordine di posti. Ad un cenno delle sue mani – il compositore canadese preferisce non utilizzare la bacchetta – gli oltre cento elementi della London Philharmonic Orchestra, supportati dai membri – altrettanto numerosi - dei cori della London Voices e della *Schola Cantorum*, hanno attaccato le battute iniziali della prima londinese di *The Lord of the Rings Symphony: Six Movements for Orchestra and Chorus*.

Due ore di musica appassionante ed evocativa, che Shore ha selezionato e condensato a partire dalle tre mastodontiche (o sarebbe più appropriato dire "olifantiche"?) partiture scritte per la trilogia cinematografica di Peter Jackson.

A voler essere pignoli, la definizione di "sinfonia" non è tecnicamente corretta: i fortunati eletti presenti al concerto di Londra hanno piuttosto potuto ascoltare una splendida Suite di brani scelti, ordinati secondo lo svolgersi cronologico della narrazione filmica ed articolati in sei lunghi movimenti: uno per ciascun libro del capolavoro di Tolkien.

Non si tratta dunque di un'effettiva rielaborazione sinfonica delle colonne sonore originali, ma di una sorta di raffinato *greatest hits* la cui intima coesione musicale è garantita – oltre che dalla solida architettura tematica sottesa all'opera di Shore - da tutta una serie di "cerniere" o *bridge*, grazie ai quali il compositore ha connesso un brano all'altro.

Un pizzico di delusione è venuta anche dalla scelta delle pagine musicali: a meno di marchiani errori da parte di chi scrive, non ci è parso che alcuno dei segmenti scelti da Shore per preparare la *Sinfonia* provenisse dalle quasi sei ore di musica composta per il film e tuttora inedita su disco. Con l'eccezione, forse, di qualche breve passaggio, tutti i brani selezionati sono infatti prelevati dalle tre colonne sonore originali finora pubblicate su cd; il che non fa che aumentare la già spasmodica attesa per la più volte annunciata edizione integrale delle musiche composte per le versioni estese dei tre film.

Ciò detto, è impossibile tacere delle bellezze del concerto cui abbiamo avuto l'onore di assistere.

L'esecuzione impeccabile della nutritissima compagine orchestrale e

corale ha lasciato la platea senza fiato, in un ininterrotto snodarsi di perforanti clangori degli ottoni, lirici squarci degli archi, balenanti arabeschi dei legni, selvagge pulsazioni delle percussioni ed eterei vocalizzi del coro (stupefacente il timbro argentino della voce bianca di Benedict Del Maestro).

L'esecuzione dal vivo ha permesso di godere appieno della notevole complessità e stratificazione delle orchestrazioni di Shore, rivelando un mirabile bilanciamento acustico e timbrico; un equilibrio che il missaggio dei dischi in parte sacrificava ed appiattiva.

Numerosi i momenti memorabili. Fra i tanti, citiamo l'entusiasmante esposizione del tema di Gondor nel Quinto Movimento ("The White Tree") e la toccante *performance* vocale della cantante scandinava Sissel, intensa interprete delle canzoni "Gollum's Song" e "Into The West" che hanno chiuso rispettivamente il Quarto e il Sesto Movimento della *Sinfonia*.

Calorosa e commovente l'accoglienza del pubblico che, alla fine del concerto, è esploso in un'ovazione incontenibile, doveroso tributo ad una composizione che è già parte della storia del cinema e della musica.



LUGLIO 2003



# Tanti Auguri Colonne Sonore!



LUGLIO 2004

di Anna Maria Asero

Buon compleanno, piccola creatura cartacea, rivista amata e bramata da tutti gli appassionati di musica da film! Buon compleanno a **Colonne Sonore – Immagini tra le note** per il suo primo anno di vita!

Non vogliamo esagerare con le celebrazioni, ma siamo veramente felici e soddisfatti di essere arrivati al settimo numero e dunque di poter soffiare sulla nostra prima candelina. Sì, perché quando l'indomito (e forse anche un po' pazzo!) Massimo Privitera, insieme ad un gruppo di amici forse più folli di lui, partorì l'idea di una rivista che mancava nel panorama italiano, non pensava certo di poter guardare con soddisfazione ai risultati e ai traguardi che sono stati raggiunti in dodici mesi.

"Chi non risica non rosica", canta un vecchio adagio, e questo può simboleggiare benissimo il lavoro che abbiamo svolto in questo primo anno di esistenza, unendo le forze e soprattutto la passione, cercando di concentrare tutte le energie per lavorare ad un obiettivo preciso: diventare il punto di riferimento per la musica da film in Italia. Ma senza voi lettori, cari amici, avremmo fatto ben poca strada. E dunque ringraziamo tutti coloro che ci leggono e ci seguono così appassionatamente. Da molti di voi abbiamo ricevuto

ogni genere di complimento e congratulazione, sono centinaia le entusiastiche e-mail che ci sono arrivate, a testimoniare che la nostra rivista piace, e pure parecchio. E non possiamo che sentirci onorati quando, tra i nostri abbonati, sono comparsi i nomi illustri di due grandi compositori come Ennio Morricone e Pino Donaggio, che ringraziamo per la simpatia e l'incoraggiamento.

Ringraziamo anche il circuito de *LaFeltrinelli*, che ha creduto nel nostro progetto editoriale e ha reso possibile alla nostra rivista di essere presente in maniera più capillare sul territorio. E un grazie di cuore anche alla Red Distribuzioni, presente con noi sin dall'inizio e sempre di grande aiuto. Senza di loro, forse, ora il numero cinque di *Colonne Sonore* non sarebbe completamente esaurito!

Ovviamente un sentito ringraziamento va anche a tutti coloro che collaborano con noi scrivendo articoli eccellenti, diventando un perno fondamentale del nostro giornale, rendendolo così un prodotto di una qualità che è andata ben al di là delle nostre più rosee aspettative. E scusate se rubo due righe in più, ma come Direttore Responsabile voglio ringraziare e complimentarmi con tutti i componenti della redazione: Alessio,

Giuseppe, Maurizio, l'infaticabile Pietro e il vulcanico Massimo, le due 'pietre angolari' di *Colonne Sonore*.

Infine, ancora grazie a tutti voi, cari lettori, che ci date la spinta e la forza per andare avanti in questo imprevedibile mondo cine-musical-editoriale!

Siccome ci piace fare bene le cose, per festeggiare il nostro compleanno ci ritroveremo tutti a Modena il 18 luglio, redazione e collaboratori, ad una manifestazione patrocinata dal Pavarotti International per ricordare i Maestri Nino Rota e Federico Fellini, con un concerto speciale intitolato *Musica nel buio*. La serata propone l'ascolto di alcune pagine del Maestro milanese tratte dalle colonne sonore dei film del grande regista, rivisitate però in chiave jazz, con quella libertà interpretativa che solo la musica dal vivo può generare.

La serata del 18 luglio sarà comunque solo la prima di una lunga serie di eventi e incontri altrettanto importanti dove la nostra redazione sarà presente per continuare a rimarcare l'importanza dell'Ottava Arte e smuovere così una volta per tutte la mentalità sopita di chi crede che la musica da film sia una disciplina secondaria e di poco valore.

Qualcosa si è svegliato e a voi, cari lettori, lo dimostreremo presto!

La musica continua sul web:

[www.colonnesonore.net](http://www.colonnesonore.net)

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

# La rivista italiana sulla musica da film!



**Un anno con Colonne Sonore!**

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

# www.colonnesonore.net

»»»» **ABBONAMENTO POSTALE** ««««

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**