

la rivista italiana sul mondo della musica da film



COLONNE SONORE

immagini tra le note

Anno III - n. 15
Novembre/Dicembre 05

€ 5,00



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

© 2005 Eagle Pictures / Sony Classical

Numero speciale
Natale 2005
+ 8 pagine



John Williams

esplora la poesia dell'estremo oriente in

MEMORIE di una **GEISHA**



Alan Silvestri • Luis Bacalov
Paolo Buonvino • Marco Frisina
Ennio Morricone *Grandi interviste esclusive*

Musica&Cinema a Milano
Crowe e Kusturica
a Venezia
Dossier Kubrick pt. 3



12€

Offerta esclusiva per Colonne Sonore

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



GDM 7003 • REBUS
LUIS BACALOV



GDM 7005 • I... COME ICARO
ENNIO MORRICONE

Sono inoltre già disponibili



GDM 2042 • IL MEDICO DELLA MUTUA
PIERO PICCIONI



GDM 4002 • HORROR GRAFFITI
AUTORI VARI



GDM 7014 • QUIÉN SABE?
LUIS BACALOV



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

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



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

www.gdmmusic.com



Anno III
n. 15
Novembre /
Dicembre
2005



In questo numero

- **Auguri e alla prossima...** 4
di Anna Maria Asero
- **Notizie dal mondo della musica da film:** 5
In ricordo di Francesco De Masi
di Roberto Zamori
- **Ennio Morricone racconta:** 6
terza e ultima parte della lunga intervista alla carriera al compositore romano
di Stefano Sorice
- **Il Tango delle colonne sonore:** 12
intervista esclusiva a Luis Enriquez Bacalov
di Massimo Privitera
- **Musica & Cinema a Milano:** 18
reportage dei concerti sulla musica da film presso l'Auditorium milanese e interviste ai direttori d'orchestra Grazioli e Ballista
di Massimo Privitera, Maurizio Caschetto, Alessio Coatto e Pietro Rustichelli
- **Memorie di una geisha:** 22
recensione dettagliata dell'ultima colonna sonora di John Williams
di Roberto Pugliese
- **Da Venezia con amore:** 24
reportage dall'ultimo Festival del Cinema di Venezia e interviste esclusive a Cameron Crowe e Emir Kusturica
di Barbara Zorzoli
- **Fondi omaggia Nascimbene:** 29
reportage della quarta edizione del Fondi Film Festival dedicato a Mario Nascimbene
di Giuliano Tomassacci
- **La musica in Kubrick - terza e ultima parte:** 30
da Barry Lindon ad Eyes Wide Shut
di Stefano Tosi
- **FictionNote: recensioni produzioni televisive** 33
- **Nel rispetto delle immagini:** 34
intervista esclusiva ad Alan Silvestri
di Giuliano Tomassacci
- **Baci, manuali e criminali:** 40
intervista esclusiva a Paolo Buonvino
di Massimo Privitera
- **La musica come missione:** 46
conversazione con Monsignor Marco Frisina
di Pietro Rustichelli
- **Recensioni di CD vecchi e nuovi** 50
- **Filmografie essenziali:** 58
Luis Bacalov e Alan Silvestri

Le recensioni discografiche

- | | | |
|---|--|--|
| • Mission 8
<i>di Alessio Coatto</i> | • The island 51
<i>di Massimo Privitera</i> | • L'uomo che visse nel futuro .. 54
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • La battaglia di Alegri 9
<i>di Massimo Privitera</i> | • Harry Potter e il calice di fuoco .. 51
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Lord Jim/Le lunghe navi 54
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • Ennio Morricone Gold Edition 2 10
<i>di Massimo Privitera</i> | • Blu profondo 51
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Il diavolo alle quattro / I vincitori .. 54
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • Il postino 17
<i>di Massimo Privitera</i> | • La marcia dei pinguini 51
<i>di Massimo Privitera</i> | • Il principe e il povero 54
<i>di Alessio Coatto</i> |
| • Elizabethtown 26
<i>di Barbara Zorzoli</i> | • Loch Ness 51
<i>di Dimitri Riccio</i> | • Yakuza 54
<i>di Maurizio Caschetto</i> |
| • Nicola Piovani - Concerto Fotogramma (libro + DVD) 29
<i>di Massimo Privitera</i> | • La terra dei morti viventi 51
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Supercar 55
<i>di Maurizio Caschetto</i> |
| • Il commissario De Vincenzi ... 33
<i>di Maurizio Torretti</i> | • The league of gentlemen's Apocalypse 52
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • L'assoluzione 55
<i>di Dimitri Riccio</i> |
| • La Piovra 8 & 9 33
<i>di Massimo Privitera</i> | • Stealth (song album) 52
<i>di Andrea Chirichelli</i> | • F.I.S.T. / Ballando lo Slow nella grande città 55
<i>di Dimitri Riccio</i> |
| • La casa bruciata 33
<i>di Marzio Torretti</i> | • I fantastici 4 (song album) 52
<i>di Andrea Chirichelli</i> | • Stripes, un plotone di svitati .. 55
<i>di Pietro Rustichelli</i> |
| • San Pietro 33
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • Hazzard 52
<i>di Andrea Chirichelli</i> | • Il cacciatore dello spazio 55
<i>di Dimitri Riccio</i> |
| • Ciba libre - la notte del giudizio 39
<i>di Giuliano Tomassacci</i> | • Ogni cosa è illuminata 52
<i>di Giuliana Molteni</i> | • L'ululato 55
<i>di Gianni Bergamino</i> |
| • Romanzo criminale 45
<i>di Maurizio Torretti</i> | • Shadows of time 52
<i>di Jacqueline Valenti</i> | • The kindred 56
<i>di Gianni Bergamino</i> |
| • Giovanni Paolo II 48
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • Strings 52
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • The kindred 56
<i>di Gianni Bergamino</i> |
| • Verso la gioia 49
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • Sballati d'amore 53
<i>di Jacqueline Valenti</i> | • Ultimo tango a Parigi 56
<i>di Jacqueline Valenti</i> |
| • The legend of Zorro 50
<i>di Giuliano Tomassacci</i> | • Vita da strega 53
<i>di Jacqueline Valenti</i> | • Concerts pour l'aventure 56
<i>di Maurizio Caschetto</i> |
| • Valiant 50
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Herbie il supermaggolino 53
<i>di Jacqueline Valenti</i> | • L'expedition Jules Verne: 56
<i>a bord du Trois-Mats Belem</i>
<i>di Maurizio Caschetto</i> |
| • Mr. And Mrs. Smith 50
<i>di Gianni Bergamino</i> | • La tigre e la neve 53
<i>di Massimo Privitera</i> | • La maschera del demonio/ 57
<i>di Stefano Tosi</i> |
| • The great raid 50
<i>di Gianni Bergamino</i> | • Non aver paura 53
<i>di Jacqueline Valenti</i> | • La dama rossa uccide sette volte 57
<i>di Stefano Tosi</i> |
| • Four brothers 50
<i>di Giuliano Tomassacci</i> | • Cielo e terra 53
<i>di Jacqueline Valenti</i> | • 99 donne 57
<i>di Stefano Tosi</i> |
| • Oliver Twist 50
<i>di Massimo Privitera</i> | • Notes de voyage - musique de films & musique de concert .. 53
<i>di Pietro Rustichelli</i> | • Gentleman Jo... uccidi 57
<i>di Massimo Privitera</i> |
| • La maschera di cera 50
<i>di Gianni Bergamino</i> | • L'uomo della Mancha 54
<i>di Alessio Coatto</i> | • Pensione paura 57
<i>di Stefano Tosi</i> |
| | • Promises, promises 54
<i>di Stefano Tosi</i> | • La leggenda del pianista sull'oceano 57
<i>di Rita Pisapia</i> |

Legenda recensioni

Mediocre



Sufficiente



Buono



Ottimo



Capolavoro



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



Auguri €... alla prossima!

Auguri e alla prossima...

Siamo finalmente giunti all'ultimo numero di quest'anno, otto pagine in più per festeggiare con voi un Natale ricco di regali cinem musicali! E per il prossimo numero? Ci sono molti progetti in cantiere, nonostante la "crisi" prospettata nel redazionale del numero scorso. La nostra speranza è di crescere e il nostro buon proposito è quello di continuare a realizzare una rivista di qualità e adeguata alle esigenze di lettori attenti e interessati, quali vi siete dimostrati. Oltre a rimanere sempre al nostro fianco, vi chiediamo di approfittare del nostro sito internet www.colonnesonore.net per essere sempre aggiornati sulle ultime novità discografiche, premi, reportage e quant'altro concerne l'affascinante mondo delle musica per le immagini.

Troverete anche le filmografie complete dei compositori, la vendita di CD su etichetta GDM e Hexacord (e molte altre etichette a venire, ma questa sarà

una grossa sorpresa che vi sveleremo poco per volta!). Il nostro sito è il primo portale italiano sulla musica da film, e presenta oltre all'immenso archivio dei contenuti di ogni numero di Colonne Sonore, gli articoli extra, sia vecchi che nuovi, (recensioni, reportage, interviste, dossier) della rivista.

Inoltre, per coinvolgervi ancor di più in questa avventura editoriale, abbiamo indetto un concorso grazie al quale ogni lettore può mandare la sua recensione all'indirizzo e-mail redazione@colonnesonore.net. Molti hanno aderito e abbiamo già la nostra prima vincitrice: Rita Pisapia con "La leggenda del pianista sull'oceano", pubblicata in questo numero.

Porgendo a tutti voi i più sentiti auguri di buone feste da parte della redazione e della sottoscritta, vi do appuntamento all'anno nuovo, pronti a farvi coinvolgere, insieme a noi, da un mondo di novità.

Incrociamo le dita...

Anna Maria Asero



Anno Terzo, Numero 15
Novembre / Dicembre 2005
Registrazione al tribunale di Milano
n.356 del 03/06/2003

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

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

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

Direttore responsabile:
Anna Maria Asero

Capo redattore: Massimo Privitera

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

Art Director - Impaginazione:
Pietro Rustichelli

Correttore di bozze: Fabio D'Italia

Collaboratori:
Giovanni Aloisio, Luca Bandirali, Gianni Bergamino, Susanna Buffa, Fabrizio Campanelli, Piero Campanino, Andrea Chirichelli, Luca Cirillo, Gabriele Lucantonio, Giuliana Molteni, Mattia Nicoletti, Roberto Pugliese, Dimitri Riccio, Stefano Sorice, Marco Spagnoli, Chiara Tafner, Maurizio Torretti, Stefano Tosi, Jacqueline Valenti, Emmanuel Vanni, Barbara Zorzoli

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

Antonio Alesci di Cineclick
Daniela Zacconi di Film TV
Roberto Zamori di Hexacord
Paolo Dell'Orso della GDM

Stampa:
Grafiche Sala - Novi di Modena

Distribuzione:



Red Distribuzione - Modena
059.212792 - info@redonline.it

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

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

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

Crediti immagini in copertina:

© Sony Classical - © Warner Bros - © RCA - © Varese Sarabande

Dove trovate Colonne Sonore

la Feltrinelli

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

LOMBARDIA

CINEMA ANTEO - Libreria del Cinema - Via Milazzo 9 - MILANO
BLOODBUSTER SNC - Via P.Castaldi 30 - 20124 MILANO
LA BORSA DEL FUMETTO - Via Lecco 16 - MILANO
DISCO CLUB - Piazza Cordusio (Stazione MM) - 20123 MILANO
STRADIVARIUS - Via Pecchio 1 - MILANO
TAU BETA - Via Pavoni 5/b - 20052 MONZA (MI)
LIBRERIA DEL CINEMA - Via Mentana, 15/D - 22100 COMO

PIEMONTE

WIDESCREEN - Via San Secondo, 55 - 10128 TORINO

VENETO

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

FRIULI VENEZIA-GIULIA

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

EMILIA ROMAGNA

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

LAZIO

CASA DEL CINEMA - Largo M. Mastroianni, 1 - 00197 ROMA
DISCHI 'L'ALLEGRETTO' di MARY - Via Oslavia, 44 - 00195 ROMA
REVOLVER dischi-cd-dvd - Via S.Gherardi, 90-102 - 00146 ROMA
MUSICARTE - Via Fabio Massimo, 35/37 - 00192 ROMA
SUPERNOVA RECORDS - Cinecittà Due - Via Palmiro Togliatti, 2 - 00175 ROMA

SICILIA

'BROADWAY' LIBRERIA DELLO SPETTACOLO - Via Rosolino Pilo, 18 - 90139 PALERMO
KINO - AITNAION - Largo Papa Paolo VI, 10 - 95125 CATANIA

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

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

indicando nel dettaglio la tipologia dell'ordine:

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

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

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

www.colonnesonore.net



Notizie dal mondo della musica da film

A Francesco De Masi

(1930-2005)

Un mio ricordo, all'amico sincero, al grande artista della Musica Cinematografica Italiana.



Certo che l'emozione era davvero grande, trentacinque anni fa, mentre salivo in fretta le scale dell'appartamento alla Nomentana, a Roma, dove mi ero recato per conoscere finalmente di persona il Maestro Francesco De Masi, per me un mito in assoluto della Musica Cinematografica Italiana, ma anche superbo direttore d'orchestra in memorabili concerti classici e sinfonici in tutto il mondo, come avrei scoperto dopo.

Appena entrato, subito, dalla porta d'ingresso, una collezione incredibile di strumenti etnici, raccolti in ogni parte del mondo (durante i viaggi favolosi con Folco Quilici) ed usati nelle recording sessions delle Sue soundtracks.

Come il sitar di "INDIA", acquistato là e suonato a Roma da Alessandrini per la prima volta in Italia!

Il mio dire "Caro Maestro" ed il Suo "Si accomodi, Professore" durarono circa 7-8 minuti, non di più...

Sì, perché Lui per me fu subito "Caro Francesco", ed io per Lui "Caro Bobby".

E ci siamo sempre chiamati così, per trentacinque anni; così come quando – quindici giorni fa – ancora una volta, l'ultima - ci siamo sentiti per telefono per uno dei nostri soliti saluti.

Fu l'inizio, di quel giorno in Via Nomentana, di una straordinaria amicizia, fra noi e le nostre famiglie, fatta di sincerità e di stima profonda; un'amicizia della quale, da sempre, fecero parte la cara Elvira Spica (moglie del Maestro, superba cantante lirica all'Opera di Roma, donna di rara semplicità, di cuore e sensibilità grande), mia moglie Paola, i miei figli Silvia e Francesco (che porta il Suo nome proprio in virtù dell'affetto che c'è sempre stato fra noi!), ed anche – finché visse – mio padre Armando, che stimava Francesco De Masi come uno dei più grandi compositori e musicisti in Italia e nel mondo.

Non ha importanza, qui, ora, raccontare e celebrare le centinaia e centinaia di fantastiche colonne sonore da Lui scritte per il Cinema e la Televisione... i Suoi memorabili temi, il Suo personalissimo stile di strumentazione ed orchestrazione, i Suoi dischi... che portavano a collezionisti ed appassionati in tutto il mondo un tesoro di musica italiana oggi difficilmente eguagliabile.

Lo rivedo sul podio dirigere le musi-

che di uno dei tanti film di Maciste... due giraffe, due microfoni, e la stereofonia di quelli anni era fatta ... era quella... buona la prima! E in sala musicisti-mito: c'era l'incredibile Stefanato, con il Suo violino magico... e Alessandrini, con la Sua 12 corde... e Marinacci, che tirava fuori dal Suo flauto cose non raccontabili... tanti amici che suonavano per Francesco con la passione e l'entusiasmo di chi sa che sta partecipando ad una cosa di grande spessore artistico.

Chi potrà riscrivere un tema d'amore per violino ed orchestra come quello di "Maciste, il gladiatore più forte del mondo"? Oppure una "cavalcata" western come quella di "Sartana non perdona"?

A Prato facemmo assieme, durante il decennio dei miei corsi "Musica / Immagine" per la Scuola (1981-1991), numerose anteprime dei film di cui Francesco stava allora componendo le musiche...

Mi portava addirittura i primi montaggi alla moviola, con la sonorizzazione non definitiva, ed insieme spiegavamo ai trecento allievi del corso, affascinati, cosa voleva dire lavorare a Roma per il nostro Cinema... e creare musica e suoni da far vivere nel film montato... spiegando i problemi dei sincroni... ed i tempi delle musiche ed i ritmi degli "attacchi" e dei clips.

Quando mi telefonò, due anni fa, dicendomi che in cantina aveva ritrovato le due scatole con i nastri delle registrazioni fatte a suo tempo per "INDIA" di Folco Quilici, mi fece sentire davvero importante...

Mi disse che – con un lavoro di restauro ed editing digitale nel mio studio – certo sarei stato capace (bontà Sua!) di ridare vita ad un capolavoro unico. E così fu, grazie a Lui, e quando uscì il nostro cd Hexacord fummo tutti e due davvero contenti, come due ragazzi.

Rammento infatti numerosi brindisi... la scusa c'era, ed era davvero buona!

Già, perché Francesco era rimasto proprio un ragazzo, sempre pronto alla battuta, allo scherzo, e sempre disponibile ad un invito (non mi ha mai detto di no, neppure una volta, in più di trent'anni) per parlare insieme in teatro di Musica e Cinema.

La Sua schietta semplicità faceva sì

che – come rarissimamente succede, e ben l'ho imparato in tutti questi anni – convivessero in Lui in modo squisito l'uomo e l'artista.

Negli anni, stando accanto a lui e lavorando assieme a tanti progetti, ho capito che molta importanza aveva nella Sua vita la moglie, la cara Elvira, amica carissima, soprano di eccezionale talento (è Sua la voce in "Una Magnum per McQuade"), ma soprattutto donna semplice e vera, di straordinaria umanità, che certo ben ha saputo stare al Suo fianco.

Mi scuserete, cari Amici che mi state leggendo dalle pagine dell'ottima rivista dell'amico Privitera, se ho scritto solo poche cose, tutte mie, parecchio confuse, per nulla organizzate, solo un mio ricordo di tale personaggio.

Mi resta oggi, di Francesco De Masi, una vita intera di musiche, di emozioni, di serate, di concerti, di conferenze, di incontri. Tutto assai difficile da raccontare qui, in poche righe.

Mi verrebbero alla mente tante altre cose, anche piccole... ma tutte straordinarie. Sentite questa: una sera Francesco mi telefonò da Roma, verso le 19:00 (io e Paola Lo stavamo aspettando a cena, a Prato, e sapevo che Lui aveva preso il treno da Napoli per venire da noi), dicendomi: "Ciao Bobby... scusami, sai... il treno è partito ora da Roma... ma... purtroppo senza di me! Ero sceso solo un attimo per telefonare..."

Che ti devo dire... si vede che mi sono proprio rinc... Fammì la cortesia di andare al treno, quando arriva a Prato, perché ho lasciato su la valigetta con i dischi per te, e pure gli occhiali! Arriverò a Prato un paio d'ore dopo, con l'altro Eurostar... di' a Paola che abbia pazienza, e che aspetti a buttare la pasta... le linguine si scuociono presto... mi raccomando! Mah... speriamo che non si arrabbi! A dopo, ragazzi...arrivoooo!"

Arrivò alle undici, e ci facemmo una favolosa "magnata" notturna!

Indimenticabile.

Sì, indimenticabile; come Te, Francesco.

Un brindisi, ancora uno, alla Tua Arte, alla Tua Musica, a ciò che per noi sei stato, e sempre resterai; come le Tue Opere, sempre, nei nostri cuori.

Roberto Zamori

ERRATA CORRIGE - Nel numero scorso vi erano un paio di inesattezze:

- Pag. 25: nella recensione de "La monaca di Monza" di Pino Donaggio viene detto che la colonna sonora del compositore veneziano è stata scritta per un lavoro televisivo, invece trattasi di score cinematografica a tutti gli effetti.

- Pag. 48: nei dati tecnici della recensione del CD "Testament" è erroneamente riportato il nome di Basil Poledouris come autore delle musiche. Colui che le ha composte, come si poteva dedurre leggendo la review, è James Horner.



Ennio Morricone racconta...

(parte terza)

Si chiude la cronaca dei recenti incontri aperti al pubblico. Con una lucida ed appassionata d'ispirazione della propria carriera, fuori e dentro lo Schermo Cinematografico, il Maestro romano fa il punto sul mestiere di compositore: etica ed estetica della musica per le immagini.

A cura di Stefano Sorice



Musica Assoluta.

La musica parla all'ascoltatore che la interpreta secondo la propria cultura, i propri sentimenti, nel momento particolare in cui la ascolta. Tutto ciò porta a un risultato d'interpretazione che può anche essere contrario a quello che ha scritto il compositore. Io stesso quando scrivo un pezzo di musica assoluta non penso d'interpretare la primavera o l'autunno, una notte stellata o una serata in riva al mare. Non penso proprio. Quindi, quando devo consigliare di ascoltare musica contemporanea - ed abituarsi ad ascoltarla - dico: "Non pensate di ascoltare un'interpretazione che voi potete dare. Tornate vergini nel cervello. Osservatela come una *scultura di suoni* che si mettono insieme in una forma che forse non è una forma, anche se una forma ce l'ha. I suoni non hanno il conforto della forma sonata prestabilita, cioè della 'sinfonia' (emanazione della 'sonata': primo tema, passaggio, secondo tema, passaggio, ripresa). Gli antichi musicisti, compresi tutti i grandi del '700-'800, avevano il conforto dei binari preesistenti che potevano percorrere. Erano poi la loro interpretazione e la loro tecnica a differenziarli: Mozart è figlio di Haydn dal quale però si differenzia completamente, così come Beethoven è figlio di Mozart, pur facendo qualcosa di diverso dallo stesso. Avevano comunque un binario, un solco da seguire. Oggi il compositore questo binario non ce l'ha. Deve inventarsi una forma completamente diversa. Ogni compositore deve rinnovare quest'invenzione formale, comunque necessaria perché la musica non può essere *musica*

buttata lì, senza forma. Penso che l'unica via sia ascoltare musica contemporanea più di quello che oggi si fa, perché i compositori, e ce ne sono di grande talento, hanno bisogno che il pubblico li segua. Quindi l'impegno del pubblico serve come quello del compositore.

Io in *Voci dal Silenzio* ho fatto uno sforzo verso il pubblico involontariamente, perché ho utilizzato termini espliciti nella composizione in cui la dedica poteva anche essere indifferente, seppur scritta come l'ho scritta. Invece quella dedica è diventata esplicita, nel significato che io ho voluto dare alla composizione. Quindi un significato più chiaro di tanti altri pezzi, ma forse un'eccezione per quanto riguarda me. Io non so se riesco a comunicare bene alle persone le altre mie musiche assolute. Io dico che la musica del cinema non è musica assoluta, però in parte lo è, perché anche nella musica del cinema ho cercato di inventare delle ragioni perché questa schiavitù del compositore per il cinema - in senso buono, verso il regista, la pellicola, il film da interpretare - non diventi un condizionamento così integrale e completo da diventare passivo.

Ricerca e Utopia.

Da un articolo di Morricone: "Credo che la costante ricerca e sperimentazione che ho esercitato nella musica scritta per il cinema, e il tentativo utopistico e antistorico di realizzare un compromesso tra la scrittura di impianto tonale e quella della seconda scuola di Vienna, fossero necessari per riscattare una prassi logorata nel mestiere. Ho cercato di far coesistere la semplificazione armonica tradizionale con la serializzazione degli intervalli, le durate dei timbri e delle dinamiche, con il risultato di conferire all'armonia e alla melodia tradizionali una certa sospensione propria della musica del nostro secondo dopoguerra".⁽¹⁾

Allora quello che è assoluto nella musica del cinema è quel riscatto che io ho sempre cercato di dare alle mie composizioni cinematografiche trovando una ragione al di sopra del film dove mi potevo riconoscere.⁽³⁾

Oltre il Grande Condizionamento.

Nella musica che scrivo per il cinema c'è questo *grande condizionamento* che si deve poter riscattare superandolo, trovando in se stessi la ragione per reagire ad esso. L'esercizio che riesco a fare - e apprezzo il fatto di poterlo fare - è quello di trovare *me stesso* dentro un condizionamento assoluto, che potrebbe essere assoluto, ma che io cerco di minimizzare, trovando degli spunti e delle ragioni per annullarlo il più possibile. Come è possibile? Io devo scrivere per il cinema musica tonale, musica orecchiabile che il pubblico possa ascoltare senza difficoltà, altrimenti il problema diventa la musica e non il film che invece rimane l'opera principale. Allora cosa inventare? La riduzione di suoni e dei materiali sonori è molto importante perché mi offre la possibilità di uscire dalla melodia, che è ormai consumata da tanti secoli di uso, e di trovare nella strumentazione, che avvolge un tema obbligatorio del film, le ragioni per poter avere una *sensazione di libertà*. Qual è l'altra possibilità? Se per creare melodie si usano i parametri della seconda metà del secolo scorso - la scuola di Vienna (cioè l'attività di Arnold Schoenberg e dei suoi allievi Alban Berg e Anton Webern e la tecnica della dodecafonia - NdR) - e si applicano alla musica tonale viene fuori una musica completamente



diversa e comunque rinnoviamo la possibilità di una melodia con delle caratteristiche di originalità. Ripeto sempre che ormai la melodia - tradizionale e delle canzoni di oggi - non ha più la possibilità di esprimersi in modo originale, perché le combinazioni matematiche dei pochi suoni che si usano - 4 o 5 - per rendere orecchiabile una melodia sono state sfruttate tutte. Infatti le canzoni che voi ascoltate spesso sono dei *rimasticamenti* di cose già sentite e vi sembrano molto orecchiabili solamente perché già esistono. A causa di questi motivi, per inventare una melodia con una possibilità di originalità bisogna cercare altre ragioni. Ho citato gli intervalli, la riduzione dei suoni, e ce ne sono tante altre. Usare l'esperienza della fuga tradizionale per creare due temi veri, che poi possono essere usati in maniera autonoma non simultanea. Oppure scrivere un tema in una tonalità senza che questa tonalità venga corretta e cambiata da modulazioni; però le modulazioni farle sulla sua armonizzazione, quindi scavare dentro il tema e trovare delle scelte armoniche inusuali.

Tutto ciò è necessario perché il condizionamento del cinema è quello di fare musica orecchiabile. Quindi la melodia orizzontale persegue una linea facile e coerente, comunque ridotta a pochissimi suoni, mentre l'armonia può anche seguire una linea completamente lontana dalla logica di quella melodia, cioè orientare un po' la melodia per imporle un andamento armonico diverso da quello che si aspettano tutti. In pratica virare l'importanza del suono orizzontale melodico con un'importante svolta armonica. E ci sono tante altre possibilità che ho cercato di perseguire in questa mia evoluzione nel cinema. Ascoltando dopo tanti anni i miei lavori mi sembrano ancora freschi perché c'è qualcosa dentro - che ho ricercato a volte inconsapevolmente, a volte per la mia dignità - per cui ho combattuto per ragioni morali e professionali, contro un'inevitabile routine difficile da scansare. Ho cercato di spiegare le ragioni del perché *sono come sono*, è una specie di confessione, sicuramente non completa, ma certamente sincera. (3)

Dalla Musica Assoluta alla Musica per il Cinema.

Vorrei raccontarvi di esperienze che nascono dalla musica assoluta e poi diventano musica per il cinema. Parecchi anni fa (nel 1958 - NdR) scrissi il pezzo 'Musica per 11 violini' (6'22"). Aveva una logica di ferro per-

ché i violini dovevano essere dodici quanti sono i suoni e, avendo scelto certi parametri e meccanismi, tutto diventava un gioco di dodici, soltanto che la dodicesima parte era fatta di pause, di suoni che non esistevano. Per questo motivo è diventato un pezzo per undici violini dato che uno di essi doveva stare in silenzio, non doveva suonare. Era una composizione tonale, musica assoluta molto dissonante, molto libera, ma con una struttura precisa. Quest'esperienza mi ha portato a scrivere musica tonale nella logica dell'armonia tradizionale con una tecnica di scrittura non più verticale: il Do maggiore che arriva verticalmente insieme, e poi dopo due battute, il Sol maggiore arriva verticalmente insieme, e così via... Dall'esperienza di '11 violini' ho trovato una ragione per cui le armonie non sono verticali ma giocano in questa maniera. Questo è un esempio di musica assoluta portata all'interno della musica applicata. Anche negli arrangiamenti ho sviluppato questo tipo di scrittura che mi ha dato anche molte soddisfazioni perché il regista, o l'ascoltatore, il pubblico, non si accorge di questa tecnica molto complicata. Perché comunque quelle 4 parti che io faccio viaggiare, faccio muovere, sono parti orizzontali, indipendenti che poi interagiscono armonicamente: praticamente 4 contrappunti, linee con appuntamenti nella loro verticalità, come componenti sonore, ma sono delle melodie autosufficienti. E' un gioco, uno sforzo. Specialmente se questo segue le regole della Dodecafonia dove non si può ripetere un Do diesis se non dopo che tutti gli altri undici suoni sono stati percossi (così sostenevano le prime regole, mentre oggi non è più così). Nella musica tonale abbiamo la possibilità di usare cinque/sei suoni. Nella scala di Do maggiore uso, se devo fare un accordo normale, il Do, il Re, il Mi, il Fa lo salto, il Sol, il La e il Si. Quindi ho sei suoni. Io decido di non cambiare suono in quella parte orizzontale finché non li ho esauriti tutti e sei. Inoltre, l'attrazione - scusate se è un discorso tecnico, ma è bene farlo - che la sensibile ha verso la tonica, quell'attrazione così naturale in tutte le musiche tonali, io l'ho voluta perdere, la voglio perdere! E voglio che quel pezzo abbia le qualità di una musica non tonale, e quindi uso il suono soltanto per la sua percussione e non per la sua attrazione tradizionale.

Tutto questo ha portato ad un risultato che i registi ed il pubblico non conoscono. A volte mi domando perché certe idee piacciono più di altre:

forse perché hanno prodotto un risultato emotivo diverso dalla tradizione anche contemporanea. (3)

Musica Contemporanea.

Luigi Nono.

Morricone ricorda: "Penso che Luigi Nono (Venezia, 29 gennaio 1924/8 maggio 1990) sia un grande compositore. Quando ascoltai per la prima volta i "Cori di Didone" (1958, coro e percussione, 12' - NdR) ebbi l'impressione di una civiltà compositiva arrivata al massimo della sua scrittura e probabilmente all'inizio della sua decadenza - quando una civiltà raggiunge il punto più alto del suo sviluppo, non può che decadere. Lo amo moltissimo e credo che in qualche maniera sia stato tra i pochi che mi abbiano influenzato. I "Cori di Didone" e il "Canto sospeso" (1956, soli, coro e orchestra, 28' - NdR) sono due sue composizioni di grande spessore (sito ufficiale: www.luiginono.it - NdR).⁽¹⁾

Da alcuni secoli siamo abituati ad ascoltare nei grandi classici una linea molto precisa che è la melodia. Se noi in quel magma strumentale, anche straordinario, in quella "confusione", che confusione non è, messa intorno a quella melodia dal compositore, togliamo la melodia stessa, restiamo confusi perché non sappiamo *dove va a parare* la musica, anche nel caso fosse musica tonale (a parte J. S. Bach che è un'eccezione unica al mondo). Nella musica contemporanea, non solo in questi ultimi anni, ma già da un secolo, i compositori hanno voluto, hanno *dovuto* abolire la melodia, perché nei secoli si erano trascurate le altre importanti componenti di una composizione musicale. Il canto gregoriano ha praticamente ignorato prima l'aspetto armonico, poi il lato ritmico (c'era sì il ritmo delle parole, ma non è la stessa cosa del ritmo della musica). Nei secoli è stato ignorato anche il timbro come, per esempio, nelle orchestrazioni mozartiane: Mozart non pensa che il flauto si possa isolare o che possa avere una personalità esclusiva, se non all'interno della composizione in generale nella quale si confonde. Attenzione, non stiamo criticando Mozart, non siamo così scemi. Però non c'è quel significato che può avere oggi nella musica contemporanea. I compositori di oggi e quelli dello scorso, vicinissimo secolo hanno ignorato la melodia e acquisito le esperienze della dodecafonia, dei post-dodecafonicisti e dei post-weberiani.

Questa democrazia e parità dei dodici suoni è un avvenimento straordinario dell'evoluzione musicale che segue di pari passo l'evoluzione della democrazia e della società. Se ignoriamo il fatto melodico della musica contemporanea - dando invece vita all'aspetto ritmico e alla democrazia dei 12 suoni e considerando le altezze e la diversità del rapporto degli

Jeremy Irons in *The Mission*

intervalli – arriviamo ad una teorizzazione assolutamente radicale e certamente ad una perdita dell'orientamento da parte dell'ascoltatore. Io sostengo la necessità di avvicinarsi alla musica contemporanea e non c'è altra strada che cominciare ad abituarsi al suo ascolto. Ho notato che certi miei pezzi risultati indigesti ad un primo ascolto – anche da parte di amici – mentre, ad ascolti successivi, cominciavano a piacere. Questo perché li hanno sentiti più volte e si sono cominciati ad abituare. Ecco, ci si deve abituare alla musica di un autore così, come a tutta la musica contemporanea che si scrive oggi e si scopriranno delle cose straordinarie ed incredibili, anche per l'acquisizione nella prassi compositiva di certi parametri ignorati per secoli.

L'evoluzione musicale è iniziata da Wagner, continuata con Schoenberg, la dissoluzione dell'armonia col cromaticismo, la teoria dodecafonica dello stesso Schoenberg, e altri che hanno portato avanti questo pensiero, mentre il pubblico è rimasto fermo ed è fermo ancora oggi. Perché? L'industria discografica promuove con facilità - e crede sia pure giusto - tutti i tipi di musica tranne le creazioni musicali di oggi: pop, rock, folk, etnica, anche le colonne sonore del

cinema, e tante altre espressioni anche nuove che il pubblico non conosce. Le case discografiche vogliono vendere dischi, giustamente. Questo aiuto che l'industria rivolge alla musica tonale tradizionale - nel senso che si usa la scala temperata occidentale - non porta giovamento alla musica contemporanea. Io non dico di trascurare queste altre musiche, bisogna conoscere tutto, però certamente non trascurare la musica contemporanea. (3)

Musica per le Immagini.

Per me la musica per le immagini è un'interpretazione che il compositore dà all'immagine che il regista ha voluto. Però non è un'interpretazione assoluta. Faccio un esempio necessario per capirsi. Tanti anni fa, ad un convegno a Spoleto (per il premio *Spoleto-Cinema* 1968-'69 - NdR) sulla musica per il cinema, proposi di far musicare a dieci compositori qualificati lo stesso film. Pensavo che i risultati sarebbero stati certamente diversi ma tutti comunque di buon livello, essendo i musicisti ottimi. Allora, tra le dieci buone e funzionali composizioni, qual è la musica più giusta? Beh, io questo non lo so. Può darsi che io non abbia scelto, certe volte, la musica migliore. Questa è la

grande difficoltà, ed inoltre non c'è mai la controprova. Intendo dire che se ci sono parecchie strade da scegliere per applicare la musica ad un film, allora questo mestiere è difficilissimo perché il compositore deve scegliere la migliore. Quindi nel rapporto musica/immagine c'è di mezzo sempre e comunque il regista che espone le sue idee e le sue ragioni. La discussione tra i due può portare ad individuare una via da seguire. Regista e compositore scelgono la strada che ritengono loro essere la più giusta, chiudendo il discorso su tutte le altre possibilità. Qualche volta il regista offre al compositore degli spunti apprezzabilissimi ed importanti. A volte può succedere che riflettendo su consigli in un primo momento rifiutati, alla fine mi sia detto: "Ma, forse, posso trovare una via". Quando ho trovato questa via ne è venuta fuori una musica che non mi sarei aspettato all'inizio, ma di cui sono rimasto soddisfatto. E' importante il rapporto tra regista e compositore, ma il compositore deve avere la coscienza di combattere il regista nelle idee meno giuste che può proporre. Io qualche volta sono andato proprio fuori dai gangheri discutendo con i registi. Poi in qualche caso ho rifiutato proprio di lavorarci e basta. Mentre in qualche altra occasione mi sono convinto che c'era qualcosa che si poteva utilizzare. E il regista, pur in un clima sonoro di tutt'altro genere rispetto a quello che si aspettava, ha ritrovato quel suo consiglio, a prima vista così assurdo, di cui è rimasto soddisfatto. Al convegno di Spoleto i dieci compositori dovevano prendere l'iniziativa per conto loro, senza consultarsi tutti con l'unico regista del film in questione. Quindi non avevano un controllo. Ecco, il compositore ha il controllo nell'assenso e nell'accettazione del regista. (1;3)



Ennio Morricone The Mission (Mission - 1986)

Virgin CDV 2402

20 brani - Durata: 48'47"

La partitura scritta vent'anni fa da Ennio Morricone per *Mission* di Roland Joffé è da collocare senza ombra di dubbio fra i massimi conseguimenti dell'arte del Maestro romano. In poche altre occasioni la colonna sonora di un film si è liberata così velocemente e spontaneamente dalle immagini al servizio delle quali era stata composta, per divenire patrimonio dell'immaginario musicale di milioni di persone. Si tratta sicuramente di uno dei lavori più genuinamente sentiti di Morricone, compositore la cui scrittura sofisticata e spesso sperimentale ha concesso raramente la possibilità dell'abbandono emotivo alla pura ispirazione. L'architettura sonora dello score si regge su tre motivi di grande impatto e presto divenuti proverbiali: il primo è esposto compiutamente in "Falls", un'ipnotica cantilena discendente intonata dai Flauti di Pan e infine ripresa dall'orchestra; il secondo è un'estatica melodia dell'oboe distesa sul morbido velluto degli archi ("Gabriel's Oboe"); il terzo ("River") è un ossessivo canto sillabato del coro su un crescendo di percussioni di trascinate esultanza. Non si contano i differenti arrangiamenti ed interpolazioni cui questo materiale tematico è sottoposto - sfruttando tutte le risorse timbriche della London Philharmonic Orchestra e delle London Voices - come nel sublime "On Earth as it is in Heaven", con cui si apre il disco, o nel "Miserere" per voce bianca solista, che sigilla con una nota di mestizia questo capolavoro musicale. AC



Comporre per il Cinema

Il testo integrale del Manifesto è pubblicato in appendice al testo "Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film", di Sergio Miceli, in collab. con E. Morricone - a c. di L. Gallenga, Biblioteca di Bianco&Nero, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2001

Durante l'ultimo giorno di un seminario che tenni a Fiesole scrissi e lessi il Manifesto *Comporre per il Cinema* (vedi box). E' la prima volta che lo leggo dopo Fiesole e probabilmente l'ultima. Però mi pare molto importante. Leggendo ora questo manifesto, mi sovviene che anni fa al conservatorio di Firenze, in occasione di un concerto col gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, si verificò un episodio molto particolare. Il concerto doveva iniziare alle nove. Alle nove ed un quarto, niente. Alle nove e mezza, ancora niente. Alle nove e quaranta, sempre niente. Verso le dieci qualcuno si accorse che già da qualche tempo un signore era salito su una scala appoggiata ad una specie di balcone che circondava tutto il palcoscenico, e si era messo a far scricchiolare la scala. Il pubblico non se ne era neanche accorto all'inizio. Poi, a poco a poco, cominciò a capire che qualcosa stava succedendo, e quel continuo brusio della gente gradatamente si affievolì e infine si spense. Iniziarono ad ascoltare *questa scala che scricchiolava, e scricchiolava, e continuava a scricchiolare*. Andò avanti una mezz'ora, poi il signore scese dalla scala, prese il cappotto che aveva messo su un attaccapanni lì vicino e se ne andò: *Fine della Prima Parte*.

In quell'occasione io ebbi veramente uno shock, lo stesso di quando affrontai John Cage (compositore, Los Angeles 1912 - New York 1992 - NdR) ad Darmstadt (città tedesca dell'Assia vicino a Francoforte, nel settembre del 1958 - NdR) - uno shock pesantissimo, poi ci ragionai sopra. Il significato di tutto è che la musica, tolta

dal contesto dello strumento, della persona, dell'insetto o di qualsiasi altro oggetto della vita che la produce, acquista un altro significato. E qui mi ricollego alla parte finale del Manifesto, al fatto che la musica ha bisogno, nel cinema, del silenzio assoluto. Quando mi si dice che io nei film di Leone ho dato il meglio di me - e non è vero assolutamente - è perché Leone ha lasciato la musica isolata da tanti altri suoni, l'ha pulita dagli elementi della realtà. La musica ha bisogno di spazio, nel suo rappresentare un suono che viene da un *altrove* che non è molto preciso e che non è lo schermo stesso. Lo schermo rimanda un'immagine piatta che, *forse*, senza la musica rimarrebbe piatta. La musica gli conferisce quel senso di profondità verticale e di dinamismo orizzontale, ma ciò è possibile solo se attorno alla musica c'è il silenzio. Questo è necessario anche perché l'udito - e quindi il cervello - non ha la possibilità di ascoltare, e riuscire a capire, più suoni di diversa natura contemporaneamente. Non capiremo mai quattro persone che parlano simultaneamente. E' assolutamente necessario, se il regista vuole considerare la *musica nel modo giusto*, che la musica sia isolata, e che il pubblico abbia il tempo per ascoltarla nel migliore dei modi. Mi riferisco quindi alla scala che scricchiola di Firenze, al telefono che squilla e al cucchiaino di Noodles in *C'era una volta in America*, all'armonica a bocca di *C'era una volta il West* - solo tre suoni, il minimo indispensabile per trarre una specie di segnale da ricordare - e anche al carillon di *Per qualche dollaro in più*. Parlo dei film di Leone, ma ce ne sono tanti altri. Ecco il discorso dell'isolamento del suono dalla sua realtà. ⁽¹⁾

La Battaglia di Algeri (1966).

La mia intenzione era proprio quella di staccare la musica dall'ambiente algerino e del nord-africa. Questo è capitato anche per altri film: quando

ho fatto il western non ho imitato la musica americana anzi, come ripeto spesso, se *Per un pugno di dollari* o gli altri fossero stati ambientati in Cina, la musica sarebbe stata la stessa. Nel caso de *La battaglia di Algeri* (regia di Gillo Pontecorvo, anche co-firmatario delle musiche) per evitare il pericolo di cadere nella musica etnica autoctona, ho cercato di lavorare - specialmente nei titoli di testa, ma anche in altri pezzi - su una mia *fissazione* di gioventù che ancora oggi ho. Sono pochi suoni [che il Maestro ci fa ascoltare al pianoforte presente in sala, NdR] del *Ricercare cromatico* di Girolamo Frescobaldi (Ferrara 1583 - Roma 1643) che, secondo me che li ho scoperti cinquant'anni fa, sono una meraviglia. Sono sei suoni: i secondi tre sono i primi tre trasposti una 3^a minore sotto e in posizione contraria. Io ho usato soltanto i primi tre per i titoli di testa (Cd GDM Club 7028, 16 brani per 39'59" - NdR) de *La battaglia di Algeri*, lavorando quindi su un artificio compositivo - una specie di marcia modale su questi tre suoni - per cercare di riscattare questo assalto alla casba da parte delle truppe francesi. L'altra cosa importante è che tutto il resto del film è una variazione su questi tre suoni, sull'idea della passacaglia (composizione consistente in variazioni su un basso ostinato, di ritmo ternario e d'andamento moderato - NdR). Forse c'è un piccolo accento agli strumenti nord-africani quando questa passacaglia è esposta la prima volta nel pezzo dell'arresto di Ali: un flauto di legno introduce poco a poco l'orchestra che racchiude questi suoni. Ecco, da lì nasce tutta la musica del film. ⁽¹⁾

Gestazione (1980).

'Gestazione' è del 1980 (per voce femminile e strumenti, suoni elettronici pre-registrati e orchestra d'archi, 23'23"). Ho scritto questa composizione su tre suoni - La naturale, Si

Due grandi Maestri, Ennio Morricone e Gillo Pontecorvo (entrambi autori delle musiche), a confronto per un film vincitore del Leone d'oro a Venezia nel 1966 e candidato agli Oscar per la miglior regia e sceneggiatura (di Franco Solinas).

Sei anni di lavorazione per poter realizzare una pellicola quasi documentaristica, con attori non professionisti, sulla guerra d'indipendenza algerina, supportato dalle musiche efficacissime e forti a tal punto da vivere anche separate dalle immagini. Il regista pisano e il compositore romano creano una partitura violenta e distensiva al contempo: le due facce della stessa medaglia.

Due temi portanti: il primo, "Algeri: 1 novembre 1954", percussivo, duro, militaresco, giocato sull'ostinato ritmico che fa da base al motivo sincopato esposto da ottoni e legni; il secondo, "Tema di Ali", sommesso, con quel flauto ricco di teneri ricordi che la brutalità della guerra non è riuscita a cancellare. Di contorno la marcia burlona de "Il bastone e la carota", gli eterei flauti di "Matrimonio clandestino", e tanti momenti di pura drammaticità orchestrale (lo score è diretto da Bruno Nicolai): "Luglio 1956: gli attentati", "Le torture" con il suo organo disperato. Ben sei i brani pubblicati per la prima volta in questa ottima riedizione in stereo della GDM.

Un capolavoro cinemusicale!

MP



Ennio Morricone & Gillo Pontecorvo La battaglia di Algeri (2005)

GDM CD Club 7028

16 brani - Durata: 40'25"





bemolle e Do bemolle che sono gli stessi di Frescobaldi e dei titoli di testa de *La battaglia di Algeri*. Quando la scrissi mi sembrava coraggiosa e d'avanguardia.

'Gestazione' non si riferisce particolarmente ad una donna che rimane incinta. 'Gestazione' è *gesto* e *azione*: molti coreografi ne hanno fatto una danza proprio per questo. Il pezzo è costruito sulla riduzione voluta di questo materiale minimo: ci sono dei solisti che suonano la viola, il contrabbasso, il clavicembalo, il pianoforte, il tam tam, c'è una voce di soprano che canta nella tessitura centrale, nel rigo musicale in chiave di violino, e poi un'orchestra di archi. Questo è il pezzo. Bisogna ascoltarlo.

Io allora pensavo che fosse una composizione grandiosa, perché non sapevo di altri che avessero scritto un pezzo di questo tipo, però forse esistono. Oggi ho sentito dire di un compositore che ha scritto un pezzo su due note. Mi ha già sorpassato! In 'Gestazione' c'è un'idealizzazione dei suoni di Frescobaldi che mi interessa molto. Non l'avrei scritto se non ci fosse stato Frescobaldi, che per me è un ideale che ritorna e che io amo molto. Ogni tanto questo 'La nat. - Sib - Dob' lo nascondo nelle pieghe dei suoni anche di pezzi tonali, dove è lì che affiora e non affiora. ⁽¹⁾

Sulla Melodia.

Qui devo fare delle dichiarazioni pesanti anche contro di me: io non credo più alla melodia. Qualche volta, non sempre, ho cercato di scrivere delle melodie che rispondessero ad altre necessità: più di derivazione tecnica che di ispirazione, come invece in genere si pensa. Faccio qualche esempio. Il tema di *C'era una volta il west* (di Sergio Leone, 1968) è un'esercitazione su un intervallo di sesta. In poche battute ci sono cinque/sei intervalli di sesta, tra cui uno molto divaricato.

"Invenzione per John" da *Giù la testa* (1971).

"Invenzione per John" (9'05", traccia 9 del CD Cinevox CD MDF 312 - NdR) è costruita con gli elementi di tutto il film, riassunti nei titoli di testa, sospesi, appena accennati, con le pause che diventano suono, con le voci che diventano materiale astratto (secondo una tecnica compositiva definita della modularità - NdR). E' stato anche coraggioso Sergio Leone: non era così semplice da far accettare ad un regista così attento al fatto melodico. Io non so perché l'abbia fatto. Personalmente gli ho spiegato i pericoli di questa invenzione che avevo scritto, ma lui mi lasciava abbastanza libero, aveva fiducia. ⁽¹⁾

In *Metti una sera a cena* (di Giuseppe Patroni Griffi, 1969) la melodia era scritta su intervalli di settima, contrapponendo, in questo stesso film, un altro tema con intervalli stretti di seconda, perché mi pareva che questi due intervalli corrispondessero un po' alla caratteristica ideale dei personaggi della storia. Sempre in questo film ho lavorato su un intervallo di quinta, ho fatto un "ricercare" a sei parti su un tema di quinte per ottoni, senza archi, una specie di ostinato - Do-Do-Do-Re-Re-Re... - che corrisponde a quelle note strette dell'altro tema che dicevo prima.

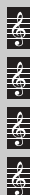
Quindi ci sono varie funzioni che io ho dato ai temi di uno stesso film in modo che tra di loro si contrapponessero in maniera netta. Questi sono temi assolutamente o modali o tonali. Non c'è una ricerca atonale in essi. Questi sono degli esempi, ma potrei farne altri. L'idea è che un intervallo possa significare qualcosa o che possa corrispondere al film o ai personaggi. L'intervallo di sesta mi sembrava si adeguasse perfettamente alla luminosità del personaggio di Jill/Claudia Cardinale in *C'era una volta il west*. Credo che sia difficile oggi scrivere una melodia tonale. Per questa ragione ho tentato, nei miei limiti, di inventare delle cose che potessero portarla fuori da quella ovvietà ormai stanca, consumata dai secoli e dall'uso, e comporre delle melodie con una possibilità di originalità.

Io non disprezzo la musica tonale

né la musica orecchiabile, però penso che chi scrive oggi delle canzoni dovrebbe sforzarsi di proporre delle cose un po' più interessanti. Ho cercato, nelle mie possibilità, di tirare fuori qualcosa dai sette suoni, che non sono più dodici quando faccio il cinema.

Nei film di Dario Argento (prima applicazione cinematografica in *L'uccello dalle piume di cristallo*, 1969 - NdR) ho usato una tecnica completamente diversa, di musica gestuale dove dicevo ai maestri d'orchestra di attaccare ad un certo punto del fonografico scrivendo in maniera libera. Ho fatto così per circa 22/23 film (oltre agli altri film di Argento, anche *L'attentat* di Y. Boisset, 1972 e *Il sorriso del grande tentatore* di D. Damiani, 1974 - NdR), poi mi sono arrivate voci che mi dicevano che se continuavo così avrei dovuto smettere di fare cinema. Allora ho smesso!

Ho quindi intrapreso altre strade per fare musica tonale o modale. Ho cercato di diminuire i suoni: prima 4, poi 3. Una volta, nel film *L'assoluto naturale* (1969) di Mauro Bolognini, li ho fatti diventare due, ma Bolognini al terzo giorno di registrazione mi disse: "Non mi piace niente...", e fino ad allora non aveva mai parlato. Io risposi a Mauro: "E me lo dici adesso? Abbiamo sprecato un sacco di soldi con l'orchestra... nove ore che suoniamo... e non ti piace niente... lo potevi dire prima!". No, lui stava disegnando, per tutte le nove ore, volti di donna che piangevano! Allora ho fatto qualche modifica a quel tema di due note - le ho fatte diventare un po' di più - e lui mi ha detto: "Questo mi piace". Dopo dieci anni mi ha incontrato, e mi ha detto: "Ho riascoltato il disco de *L'assoluto naturale*, credo che sia la più bella musica che tu abbia scritto per me". Il regista non sempre capisce subito quello che il compositore scrive, specialmente quando tenta di fare qualcosa di diverso. Per questo io amo scrivere la



Ennio Morricone Gold Edition 2 (2005)

GDM/Edel GDM 0166432

CD 1: 17 brani - Durata: 60'06"

CD 2: 16 brani - Durata: 56'57"

CD 3: 17 brani - Durata: 59'19"

Nel numero doppio estivo avevamo recensito il primo volume di *Gold Edition*, questa straordinaria raccolta di temi originali morriconiani. Ecco a voi lo stupefacente secondo volume, sempre di tre CD, con ben altri 50 brani originali per un totale di tre ore di musica memorabile. Anche qui, sia per i neofiti che per gli incalliti conoscitori delle splendide note del compositore romano, c'è da sbizzarrirsi e godere di ogni singola partitura scritta dal più noto autore di musica applicata nel mondo.

Tra i molti brani arcinoti, troverete tanti pezzi di difficile reperibilità in altre compilation di Morricone: *Barbablu*, *La monaca di Monza*, *Vite strozzate*, *Il giudice e il suo boia* e *Cuore di mamma*. Tuttavia, come nella prima raccolta, la maggior parte delle colonne sonore presenti qui hanno una loro pubblicazione più o meno completa su CD, per coloro i quali non amano le compilation variegata come questa.

Sarebbe ora che "bignami" del genere venissero pensati anche per altri grandi compositori della nostra Golden Age, senza nulla togliere al Maestro Morricone cui ne sono stati dedicati molteplici! I brani da *C'era una volta in America* e *Mission* sono tratti dall'album live "Arena Concerto". Infine, un plauso al bel ritratto morriconiano di Claudio Fuiano, utilizzato come copertina delle due raccolte.

MP



musica prima, in modo che il regista se la ascolti a casa, la capisca, la ami, e poi durante il missaggio la tenga presente e la rispetti. (1)

Musica Celtica.

Musica Gregoriana.

L'importantissimo musicologo inglese Philip Tagg (www.tagg.org) sostiene che la musica dei film western – da lui analizzata – è musica celtica, con una spiritualità celtica. Ciò mi ha meravigliato molto, ma a ben vedere i Celti sono partiti dall'Italia, dai trovatori, e si sono spostati in Germania, quindi in Irlanda e successivamente verso l'America dove, unendosi con le provenienze africane, hanno prodotto tante contaminazioni musicali. Ma i trovatori sono partiti dall'Europa. Quindi la musica celtica era la modalità gregoriana, come io pensavo.

Io ho avuto sempre un'adorazione per la musica gregoriana, mi ha affascinato e tutt'oggi continuo ad amarla molto. Non parlo delle musiche che si cantano nelle poche chiese dove sopravvive ancora la musica gregoriana (alcune chiese a Roma, qualche altro luogo in Francia, come Montpellier) causa la sua abolizione per mano del Concilio Vaticano II. E' una musica di rara purezza con quelle modalità: si può ascoltare per ore meditando, pensare a tante belle cose, ad un mondo diverso. E implicitamente, siccome l'avevo ingerita e poi ruminata, la ritiro fuori anche oggi. E' dentro di me. Per esempio, *Da uomo a uomo* (*Death Rides a Horse*, western di Giulio Petroni del 1968 citato in "Ennio Morricone racconta... parte seconda" del numero scorso di CS, NdR) è una colonna sonora che non ricorda più nessuno, ma che presenta esplicitamente una modalità che non era più tonale ma modale, con le scale della musica gregoriana. (2)

The Mission (1986).

The Mission (di Roland Joffé) tratta la storia vera dei gesuiti in missione a cristianizzare gli indios del Sud America. Dovevo tener conto dell'epoca in cui si svolge il film (1750) e dello sviluppo della musica strumentale in Occidente, in Europa, tra Germania, Francia e Italia, che i gesuiti portarono

Strategia della Banalità.

Esiste una Strategia della Banalità che è trasversale al mondo neofeudale in cui viviamo. E' l'assopimento della mente come strategia dove la comunicazione sonora è determinante. I Sumeri molti secoli fa avevano una sola parola per dire *musica* e *intontimento*. Oggi non è cambiato molto, e quindi non a caso c'è una riflessione anche nell'insegnamento musicale. Sempre all'interno della Strategia della Banalizzazione c'è l'inerzia dell'abitudine. Il contrario di quello che mi è capitato in un episodio e che riguarda anche Nono. Tre/quattro anni fa sono stato chiamato al carcere di Opera (Milano), dalla professoressa Pomodoro che gestisce da tanti anni con bravura ed intelligenza la biblioteca, il teatro per gli ergastolani, etc... Mi ha chiesto di tenere un seminario di un pomeriggio sulla musica di oggi, la più spericolata che ci sia. Io sono andato con un'amica soprano e ho proposto tutta la musica possibile, facendo seguire all'ascolto di ogni brano una discussione. Fin quando, dopo un paio d'ore, ho fatto cantare alla mia amica i sette minuti di soprano solo del brano "Djamila Boupacha" da *Canti di vita e di amore: sul ponte di Hiroshima* di Luigi Nono. Un successo enorme. Subito dopo un ergastolano di una settantina d'anni mi domanda: "Mi spieghi come mai mentre ascoltavo questa musica, mi accorgevo che è diversa da quella che di solito preferisco, ma mi piaceva lo stesso. Come mai?". Io rispondo: "Perché sono due ore che ci stiamo liberando dell'inerzia orecchiamente/mente-orecchio". (1)

con loro: uno di essi suona l'oboe (padre Gabriel/Jeremy Irons) e all'inizio del film li vediamo insegnare a suonare il violino ai piccoli indigeni. Dovevo tener conto delle regole del Concilio di Trento (indetto da Papa Paolo III nel 1545 e chiusosi nel 1563 - NdR) che portavano nuovo ordine nella musica liturgica, ponendo fine alla crisi della musica sacra ed al casino che si faceva in chiesa con canzoni profane e testo sacro e viceversa. Da quelle regole è nato un grande compositore - ma anche tanti altri - come Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594, di grande maestria contrappuntistica, fautore del linguaggio polifonico e del canto gregoriano - NdR). Infine non potevo tralasciare la musica degli Indios. Avevo questi tre pilastri su cui basare la colonna sonora. Ho fatto in modo che avessero ognuno un tema proprio e che i tre temi (il Maestro si riferisce con ogni probabilità ai temi delle tracce "Gabriel's Oboe", "Falls" e "The River" del CD della colonna sonora originale - NdR) fossero accoppiabili tra loro: I con II, I con III, II con III. Nel finale, e solamente nel finale, finalmente li ascoltate tutti e tre insieme. Questo conferisce un senso al discorso tecnico, ovviamente, anche se poi il pubblico deve sentire se il compositore soffre, non fisicamente, ma intellettualmente,

per trovare una soluzione a questi aspetti apparentemente inconciliabili. La contemporaneità di questi tre elementi mi rimanda soprattutto al significato morale di tutta la musica: innanzitutto la Trinità di Dio e poi il sacrificio e la comunione dei gesuiti che muoiono insieme agli indios. Questo è stato per me un grande risultato. (3)

Musica Aleatoria.

Improvvisazioni non libere ma su schemi.

Come ho detto, ho cominciato nei film di Dario Argento a portare nel cinema la musica aleatoria: gli strumentisti avevano schemi scritti e suonavano al gesto del direttore. Questo gesto un po' era previsto dal cronometro, cioè era scritto sulla partitura che ad un certo punto della sequenza filmica suonava tale strumento o quell'altro o un gruppo di strumenti insieme. Fu anche molto apprezzata da Argento. Il difetto, l'inconveniente, era che le esecuzioni non si ripetevano mai allo stesso tempo, malgrado ci fosse la precisazione del cronometro. Non erano mai uguali, non era possibile che fossero uguali, e quindi dopo 23 film dove ho sperimentato la musica strutturale e gestuale, mi venne consigliato di smettere da parte di alcune *belle persone* con una *bella frase*, pronunciata in maniera molto gentile, molto corretta: "Se continui così non farai più niente", ed io ho smesso di fare così perché mi interessava anche guadagnare. In questi film avevo comunque cercato di bilanciare la difficoltà di questa musica terribile, difficile, durissima, dai timbri traumatici e dai suoni strani - presente di solito nei momenti più truci dei film di Argento e di altri autori - con l'inserimento voluto di un tema ingenuo, semplice, di bambino. Questo perché volevo proporre uno scambio al pubblico: io ti offro un tipo di musica al quale sei già abituato, facilmente comprensibile, mentre tu ti sforzi di comprendere un qualcosa di particolare, un messaggio musicale *diverso dal solito*. Era poi la stessa pellicola a giustificare questa mia scelta. Nei film di Argento c'era sempre chi commetteva i delitti che era un pazzo con un'infanzia infelice, per cui un tema infantile era molto utile, molto importante. Questa è la mia avventura con la musica strutturale e gestuale nel cinema e sono orgoglioso di esserci riuscito! (2)

Note: 1 Dichiarazioni estratte da "Comporre per il Cinema - Incontro con Ennio Morricone", dirige Luigi Pestalozza, con Daniela Benelli, presso lo Spazio Oberdan - via Vittorio Veneto, 2 Milano - tenutosi lunedì 9 maggio 2005 ore 21.00, presentato da Associazione Gli Amici di Musica/Realtà in collaborazione con Provincia di Milano.

2 Dichiarazioni estratte dall'incontro con Ennio Morricone in libreria Feltrinelli di Piazza Piemonte a Milano il 28 marzo 2004 all'indomani del concerto al Mazdapalace di Milano.

3 Dichiarazioni estratte dall'incontro con Ennio Morricone presso la FNAC di via Torino a Milano avvenuto il 16 gennaio 2005 in occasione della promozione del CD Voci dal Silenzio.



Il *Tango* delle Colonne Sonore



Incontro con il Premio Oscar Luis Enriquez Bacalov

di Massimo Privitera

Intorno a un grande tavolo circolare da riunione in un ufficio della sede stampa dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi attendo l'arrivo del Maestro Luis Bacalov, premio Oscar per Il postino. All'orario prefissato per l'intervista appare il settantaduenne compositore argentino, nato a S. Martin, provincia di Buenos Aires, il 30 Agosto 1933. Per il sottoscritto è un vero onore poter parlare di musica da film con l'autore di temi indimenticabili come quelli scritti per i film A ciascuno il suo, Quien Sabe?, La città delle donne, Una storia semplice, La frontiera e Il consiglio d'Egitto. Non solo, avere di fronte colui il quale ha stretto la mano a Fellini, Pasolini, Petri, Rosi, Damiani, Wertmuller, Lizzani, Lattuada, il fior fiore della Settima Arte italiana, nonché il compianto Massimo Troisi, mi procura una forte emozione mista a un po' di soggezione. Bacalov si mostra da subito una persona gentilissima, acuta, sorridente, prodiga di parole sul suo affascinante mestiere di compositore di musica applicata. Come potrete ben notare dalla lunga chiacchierata che state per leggere.

Quale deve essere il ruolo della musica in un film?

La risposta non può essere, a mio avviso - come dicono quelli del Ministero del Tesoro - "una tantum", perché dipende dal film, dal regista, dalla storia, dall'estetica, insomma da tantissime cose insieme. Personalmente penso che il Cinema può anche vivere senza musica. Vi sono esempi clamorosi di questa "mancanza", non di *colonna sonora*, visto che secondo me il termine, oltretutto, è anche improprio. La *colonna sonora* di un film è tutto quello che avviene nel suono! In aggiunta, molte volte qualcheduno si potrebbe chiedere: "Ma in questo film era veramente necessaria la musica, o ne abbisognava di così tanta, o forse era meglio che ve ne fosse di meno?". Parlerei soltanto di valore aggiunto nel caso di una musica efficace che serve bene la pellicola, ed, eccezionalmente, di un'importanza estrema nel momento in cui il film senza di essa non avrebbe vita propria. Comunque in questa ultima ipotesi

si tratta di casi molto rari. Quando mi dicono "Quel film lì senza la sua musica non avrebbe avuto valore!", lo posso capire, perché a qualcuno la musica di un mio film è piaciuta molto. Però sono cose molto soggettive. Il Cinema ha bisogno in alcuni casi di musica, in altri no, in ogni modo dipende, ribadisco, dal film. Parlare di "ruolo" in termini generali non me la sento, perché mi sembra un errore di prospettiva.

Quale è il suo procedimento nel comporre una colonna sonora?

Ogni film è un'avventura a sé, anche con il medesimo regista. Dunque, procedo sempre sperimentalmente. Poche volte mi è capitato di scrivere delle idee musicali prima di vedere il film, solo leggendo la sceneggiatura. Non sono stato affatto felice di proseguire in tal senso, anche se qualche volta ho dovuto farlo, soprattutto nei casi in cui il regista mi ha chiesto dei pezzi per poi portarsi sul set, da far ascoltare agli attori per entrare meglio nei personaggi e nella sto-

ria. Per esempio, prescindendo dalla mia esperienza personale, come faceva Sergio Leone con Ennio Morricone. Pure Federico Fellini usava far così con Nino Rota. Gli piaceva fare in questo modo, credo perché pensava di caricare gli attori, imprimendogli un certo ritmo recitativo. Magari sentendo le musiche e vedendo ciò che accadeva sul set, correggeva il modo di chiedere agli attori certe cose, o la maniera di girare una sequenza. Queste sono, comunque, mie supposizioni. Rife-ndomi, invece, al mio lavoro con lui per il film *La città delle donne* (e per me ha costituito un privilegio realizzarne la partitura), una parte dei temi che composi prima della versione definitiva della pellicola, che Fellini usò mentre girava, non furono mai inseriti nel montaggio finale. Almeno per ciò che rammento ora, anche perché sono passati un bel po' di anni da quella esperienza. Ritornando a come mi muovo nella composizione di una colonna sonora, scrivo volentieri quando il film è



arrivato al primo montaggio, perché la fotografia, la recitazione, il suono, a differenza della semplice lettura della sceneggiatura, sono essenziali per far scattare delle strutture musicali. Leggere la sceneggiatura va bene, però in quel caso diventa un mio film, non più quello del regista, dato che la mia immaginazione ha creato degli ambienti, volti, suoni ben differenti da quelli che effettivamente vi saranno nella pellicola.

Cambia il suo approccio, quando scrive per un film italiano o per una pellicola straniera come Lettera d'amore, Per incanto o per delizia oppure per Mar de sueños?

Credo che in Europa la figura del regista sia stata un po' sopravvalutata, quasi fosse il *deus ex machina* di tutto. Ho grande stima dei registi bravi, però, obiettivamente, penso sia altrettanto importante per un film avere dei buoni attori, un direttore della fotografia e, infine, un compositore che abbia compreso bene cosa serva veramente alla pellicola. Da questo punto di vista parlo di una sopravvalutazione del regista! Al contrario in America vi è una sottovalutazione del regista, a meno che egli abbia un tale prestigio e potere contrattuale da avere quello che gli americani chiamano "Final Cut", cioè la decisione finale sul montaggio del film. E' il caso di quando si vede nei titoli di testa delle pellicole la scritta "Un film di...", vuole dire che il regista ha autonomamente preso delle decisioni definitive. Io non voto Centro [ride], ma nel Cinema una via di mezzo per quel che concerne la figura decisionale del regista andrebbe meglio. Il regista è importante, ma non è Dio! Come nel caso, divertente e paradossale, della musica colta, dove vediamo che il direttore d'orchestra ha sul manifesto del concerto il suo nome scritto a caratteri cubitali, mentre la scritta della sinfonia eseguita - per esempio la *Quarta di Mahler* - ha caratteri decisamente più piccoli.

Tornando al Cinema, gli americani fanno dei film mediocri, come tutti, però loro non hanno ammazzato la gallina dalle uova d'oro, cioè lo *Star System*, cosa che in parte è successo da noi. E negli anni '70 questo ha creato un notevole scempenso nell'industria cinematografica nostrana. Accademici, critici, etc, hanno cavalcato questa visione piramidale. Gore Vidal, che com-

batté questo *modus operandi*, diceva: "Senza sceneggiatura dove sta il regista che può fare un buon film?". L'ossatura di una pellicola è la sceneggiatura. Se non si capisce questo non si può comprendere bene la scala dei valori. Lo sceneggiatore viene soltanto considerato un collaboratore, come tanti altri, del regista. Ben venga un regista intelligente, capace, che discute con il compositore delle scelte prese per il suo film. Da diversi anni a questa parte quando un regista mi dice "Io sono sordo, Maestro, faccia lei", allora preferisco abbandonare il progetto, perché dopo non gli va bene mai niente. E' fondamentale la chiacchierata, anche l'arrabbiatura, perché serve sia a me come musicista che a lui come autore del film. Ci vuole una fattiva collaborazione tra ambedue le parti, e qualche volta deve metterci il becco anche il montatore. Scrivere musica per un film è un lavoro di artigianato. Chi volesse fare musica da film come se fosse un'opera, una sinfonia, un quartetto per archi, è meglio che non faccia questo mestiere, che è umile, in qualche modo da gregario. Tant'è vero che grandissimi musicisti messi a confronto con l'attività di autore di colonne sonore hanno rinunciato, perché non hanno accettato imposizioni di alcun genere.

Mi farebbe un esempio...

Mi hanno raccontato l'accadimento increscioso che intercorse tra il regista John Huston e il compositore Goffredo Petrassi. Quest'ultimo stava registrando le musiche per un film del regista americano - non rammento bene se fossero per *La Bibbia* - e a un certo punto Huston, molto rispettosamente (caratteristica tipica dei registi americani!), fece notare a Petrassi che il colore orchestrale dei fagotti in un punto determinato della partitura era forse troppo importante e con gentilezza insisteva nel fargli variare tale punto. Goffredo si recò al leggio, prese lo spartito e andò subito via, facendo un inchino al regista. Petrassi, abituato al concetto romantico della sacralità della partitura, non poteva accettare che un regista, seppur famoso, gli chiedesse determinate cose! E' il rapporto tra un regista e il suo film che in tale occasione Petrassi non comprese. Non è un'opera autonoma, la musica applicata è subalterna al film. Ci sono degli

ANEDDOTI TRA LE NOTE

Bacalov, molto amico di Nino Rota, apprese proprio da Federico Fellini della morte del compositore milanese e di come egli parlò bene di lui, quando il regista lo invitò a tornare dal Sud America per scrivere le musiche del film *La città delle donne*.

attori, dialoghi, una macchina che passa, una bomba che esplose, una porta che si chiude, e la colonna sonora deve rispettare tali avvenimenti, ci sono delle regole nel fare musica da film ben precise.

Le è mai capitato di affrontare il problema della Temp Track, l'utilizzo di musica preesistente provvisoria, scelta sia dal regista che dal montatore, che in linea di massima costringe il compositore a seguire una direttiva compositiva già prestabilita dal gusto dell'autore del film?

E' un coltello dalla doppia lama. Ci sono dei registi intelligenti ai quali puoi benissimo dire: "Tu hai inserito questo pezzo, io ti propongo quest'altro!". Se lui è alquanto "Open mind" [dalla mente aperta], come dicono gli inglesi, ascolta, ragiona, e delle volte accetta la proposta. E' anche vero che i registi sono talmente abituati a sentire nel montaggio i "temporary tracks" [brani temporanei] scelti da loro stessi, dal montatore o dal supervisore musicale che alla fine ne sono pure succubi. Il compositore, in questo caso, è una specie di musicista che compone alla maniera della "Temp Music", e ciò risulta molto avvilente. Nonostante questo, a volte, vi sono delle illuminazioni attraverso la "Temp Track", che portano il compositore ad accettare la linea compositiva suggerita. Si tratta sempre di essere sufficientemente elastici, equilibrati, umili e, allo stesso tempo, consapevoli delle proprie possibilità e idee. Bisogna discutere e ragionare col regista, combattere per le proprie idee. Non mi piace affatto quando il regista sta da una parte e il compositore dall'altra, e si vedono soltanto alla fine.

La sua formazione argentina influisce molto sul suo modo di comporre musica da film?

Per un certo genere di pellicole direi di sì! Se non fossi stato argentino, non credo proprio che le musiche de *Il postino* sarebbero state quelle che voi tutti conoscete, aggiungerei anche quelle di *Milonga* [Emidio Greco, 1999]. E in tutti quei film dove



c'è una qualche elaborazione musicale delle radici del tango, dalla fine del diciannovesimo secolo fino al post Piazzolla. Certamente sono ben consapevole di questa forte influenza nella mia musica per un determinato filone cinematografico. La mia formazione musicale argentina, non scolastica, ma quella dovuta al mio mettere il naso in tutte le musiche popolari del mio paese, ha influenzato, e lo continua a fare, il mio modo di comporre. Al contrario degli accademici, non disprezzo affatto la musica popolare, non solo quella del mio paese natio, ma di tutto il mondo. Parlo logicamente della buona musica popolare! Non ho nessuna difficoltà nel confessare di essere un grande fan di Billie Holiday, Lenny Tristano, Carlos Gardel, Jacques Brel, o dei bravissimi cantautori italiani. Schonberg, che in qualche modo non aveva niente a che vedere con la musica popolare, almeno sembrerebbe, diceva: "Il folklore è musica perfetta!".

In Argentina, sia ora che ai miei tempi, molti musicisti si guadagnano da vivere facendo anche questo genere di musica. Quando vivevo ancora lì, la mattina andavo a fare lezione di pianoforte dal mio professore, ed eseguivo una sonata di Beethoven, e alla sera, suonavo jazz nei locali. In generale, in America, non c'è una cortina di ferro tra musica popolare, urbana, jazz, pop, etnica, etc, e la musica cosiddetta colta. Altrimenti non si capirebbe come grandi musicisti, quali Leonard Bernstein e George Gershwin, abbiano scritto eccezionali musiche "colte" da una parte e pezzi più popolari dall'altra.

Mi ritorni a parlare della sua partitura per il postino, vincitrice del premio Oscar come miglior colonna sonora, oltre che del Nastro d'Argento e del Premio Nino Rota...

Perché nel film *Il postino* ci sono così tante influenze del tango? Perché Michael Radford, in accordo con Massimo Troisi, aveva scelto un tango cantato da Carlos Gardel, dal titolo "Madreselva", che il poeta Neruda ballava spesso con la moglie. Un po' perché conoscevo alcuni particolari della vita di Neruda, che tra l'altro era un grande fan del tango, come tanti latinoamericani d'altronde, mi sono detto che forse, così come il poeta cileno porta il pescatore a fare un percorso di crescita in tutti i versanti - interiore, esteriore, politico, sentimentale, poetico - così anche questo

aspetto musicale del tango poteva simbolizzare l'ombra protettrice del poeta Neruda. Tutto sommato, credo sia stata un'intuizione abbastanza felice, non perché ho vinto l'Oscar, infatti vincere tale premio per me è stato come vincere la lotteria! Non ho mai mitizzato l'Oscar, mentre la cosa che mi ha fatto molto piacere è aver avuto la nomination, perché lei ben saprà che si tratta di una candidatura data da musicisti che votano altri musicisti. Invece vincere l'Oscar grazie al voto di un truccatore o di uno scenografo è un regalo della provvidenza.

Cosa ne pensa dell'esecuzione da parte della Pittsburgh Symphony Orchestra e del violinista Itzhak Perlman, entrambi sotto la direzione di John Williams, del tema de Il postino all'interno della raccolta "Cinema Serenade" (Sony Classical SK 63005 - brano 4)?

Una performance molto bella, compresa l'elaborazione di John Williams. E' differente dalla mia versione del tema, perché si tratta di una sua rivisitazione molto libera. Mi ha fatto davvero piacere sapere che Perlman registrasse questa versione del *Postino*. C'è da dire che tutto il CD è veramente delizioso!

Ascoltando Il postino ho notato sempre questa particolarità, che lei mi ha anche accennato nella sua precedente risposta sulla partitura per il film con Troisi: la musica sembra la rappresentazione in note della crescita di un bambino. Crede sia così?

Non ci ho mai riflettuto in tutta sincerità! Certamente, c'è una specie di tenerezza adolescenziale, quasi malinconica, nelle note che ho scritto. Ne *Il postino* vi è quel pezzo intitolato "In bicicletta" [brano 2 del CD] dove la musica assume una valenza bandistica, spensierata, perché in qualche modo ho voluto rappresentare lo spirito del paese dove viveva il personaggio interpretato da Troisi. Tutti i villaggi del Sud hanno una banda, e per questo c'è quel suono un po' bandistico, con l'uso del clarinetto, nel brano succitato.

Cosa rammenta degli anni in cui ha composto musiche per i poliziotteschi e gli spaghetti western all'italiana o i mafia movies, ad esempio quelli di Fernando Di Leo (Milano calibro 9) o Damiano Damiani (Quien sabe)?

Il pensare alla commistione di generi non so quanto possa avere significato per me nell'affrontare musicalmente un lavoro per il grande schermo. *Milano calibro 9* è un film che ha una sua linea e *Quien sabe?* ne ha un'altra! Mi è capitato di scrivere musica per diversi generi cinematografici, però parlare di *Quien sabe?* come di uno spaghetti western mi sembra alquanto errato, perché il film di Damiani è la storia di due personaggi, che si trovano in mezzo alla rivoluzione messicana, e affrontano questo momento storico in maniera differente. Lou Castel è un sicario yankee e Gian Maria Volonté un bandito che a un certo punto diventa rivoluzionario. Una pellicola realistica, non un semplice western all'italiana, perché racconta un vero momento storico, dato che i banditi, i killer, Zapata e Villa sono esistiti realmente. Insomma una storia inventata con parecchi spunti tratti dalla realtà! Ric conducendoci a Fernando Di Leo e al nostro sodalizio, devo dire che era un uomo molto silenzioso, un po' scuro, però mi sono trovato sempre a mio agio nel lavorare con lui. Riservato, ombroso, quasi a voler stare sempre in disparte, tuttavia rispettoso e amichevole, lasciandomi sempre l'opportunità di sbizzarrirmi nel comporre per lui. Comunque ci consultavamo spesso! L'esperienza più divertente insieme a lui è stata *Milano calibro 9* dove, con il gruppo degli Osanna, in qualche modo credo di aver dato un valore aggiunto con la mia musica al film. Così come per *La vittima designata*, seppur del regista Lucidi, con il mio "Concerto grosso" eseguito dai New Trolls. Oggi viene rivalutato, dopo che Quentin Tarantino lo ha considerato uno dei più bravi registi italiani di film d'azione, al quale si è ispirato per alcune delle sue prime pellicole.

Un ricordo della sua esperienza per il film Il Vangelo secondo Matteo del 1964 di Pier Paolo Pasolini?

Anche lui era estremamente riservato e in quella occasione mi chiese poche cose riguardo il mio apporto alla colonna sonora del suo film. E' stato un lavoro che ho fatto molto volentieri, anche se non fu propriamente un rapporto amichevole quello che instaurai con Pasolini, però enormemente corretto. Una volta che compresi ciò che voleva da me, la cosa che feci per prima fu proporgli la "Misaluba", un



capolavoro musicale, che Pier Paolo, entusiasta, usò per il "Gloria" ogni qual volta appariva l'Arcangelo Gabriele. Composi pochi pezzi originali, piccoli coretti, un arrangiamento blues per contralto e archi, qualche pezzo atonale drammatico. Fu molto modesta la mia partecipazione. Tuttavia è stato un onore lavorare con questo grande artista!

A mio avviso una delle sue più belle colonne sonore è quella per il film di Elio Petri A ciascuno il suo (1967) con Gian Maria Volonté. Possiede un forte impianto melodico che prescinde dall'ambientazione siciliana e dalla sua cruda storia di matrice mafiosa...

In un certo qual modo, invece di farmi ispirare dalla sua ambientazione siciliana e dalle storie di Mafia, ho intrapreso due strade ben diverse tra loro. Una di queste - per la quale sono stato fortemente criticato non da Petri, al quale piacque la musica che scrissi per il suo film, bensì dai critici cinematografici siciliani dell'epoca - fu quella di aver usato dei tamburi africani per alcune scene, tra cui una che si svolgeva nella piazza del paese dove viveva il personaggio interpretato da Volonté. I critici mi rinfacciarono il fatto che i siciliani non erano africani, quindi non si spiegavano quest'uso dei tamburi. Come se avessi declassato i siciliani a popolo barbaro! Non ci pensai nemmeno per un momento, perché l'usare le percussioni africane per me significava dare alla musica una notevole vitalità, che era quella che mi suscitava la visione dei luoghi e di alcuni personaggi di *A ciascuno il suo*. Per il resto rifiutai di rifarmi ai cliché tipici della musica sicula, servirmi del marranzano per intenderci, cosa che invece adottai nel bellissimo film di Emidio Greco, ambientato sempre in Sicilia, *Una storia semplice* (1991). Lì c'è qualche eco mediterranea, però molto celata. Ne *Il consiglio d'Egitto* (2002) sempre di Greco, all'inizio, invece, vi è l'utilizzo di strumenti dell'area mediorientale, come il duduk. Ogni tanto mi piace mettere il naso nella musica etnica e rivisitarla nelle mie colonne sonore, perché penso che porti vitalità e freschezza.

Ci sono parecchi compositori, soprattutto americani, che, non si sa bene per quale motivo, usano strumenti etnici, come il duduk da lei citato, per pellicole



Susanna Pasolini (Maria) ne *Il Vangelo secondo Matteo*

dove il ricorso a tali sonorità è fuorviante e non inerente all'ambientazione del film. Cosa ne deduce a riguardo?

Qualche volta si può imbroggiare subito l'utilizzo di uno strumento e altre volte no! Personalmente spero di non aver sbagliato talune volte nell'usare strumenti etnici nei miei film, comunque il giudizio spetta ai critici e al pubblico. Non è che utilizzi sempre strumenti come il duduk o il bandoneon in ogni colonna sonora che compongo: lo uso dove credo che sia giusto farlo, poi posso benissimo sbagliare anch'io.

A quale delle sue colonne sonore è più legato sentimentalmente, e quale, invece, non vorrebbe mai aver composto?

Nelle mie prime esperienze cinematografiche, essendo all'epoca già sposato e con tanti figli a carico, ho accettato di comporre musica per film mediocri, quindi col senno di poi avrei preferito non aver scritto nulla per tali pellicole. Era un'epoca, comunque, in cui imparavo a scrivere musica applicata e credo di aver raffinato le mie capacità anche grazie al lavoro fatto in quei film. Invece, devo dirle, in riferimento alla prima parte della sua domanda, che la parola "sentimentalmente" mi spiazza. Non glielo saprei dire! Posso risponderle così: sono stato, e lo sono tuttora, molto legato a certi registi, che sono diventati miei amici, che ho frequentato anche al di fuori del lavoro, come Franco Giraldi, Emidio Greco, i fratelli Frazzi, etc. Nel dettaglio potrei parlare di sequenze, come alcune del film *La frontiera, Il consiglio d'Egitto, La città delle donne* o *Il Vangelo secondo Matteo*. In quei fotogrammi, soggettivamente, ritrovo una certa importanza rispetto alla relazione musica-immagine. Tutto sommato, rive-

dendole, mi dico: "Bacalov, questa cosa ti è riuscita!" [risate]. Ecco il riferimento alla parola "sentimentalmente".

Quale è il rapporto con i suoi figli Daniel [intervistato nel numero 14 di CS a pag. 40] e Giovanni, entrambi nel campo della musica? E' contento che abbiano scelto il suo stesso mestiere?

Giovanni è uno dei miei collaboratori più preziosi da un po' di tempo [ha co-orchestrato, insieme al padre, la colonna sonora della fiction *Marcinelle*, recensita nel numero 5 di CS a pag. 27], infatti qualche volta gli ho chiesto di orchestrarmi alcune partiture, quando ero con l'acqua alla gola. E' un bravissimo musicista che per fortuna, ultimamente, sta incominciando a volare da solo! Non ha bisogno di me che lo sostengo, perché ha tutte le capacità per farlo da sé. Anzi, qualche mese addietro, mi ha detto: "Non mi chiamare perché ho da fare!" [ride]. Lo capisco perché i figli devono affrancarsi dal padre, e ciò è giustissimo, ma mi dispiace perché è un ottimo collaboratore. Ho un buon rapporto con i miei figli, e non metto bocca nella loro attività professionale, salvo quando me lo chiedono. E lo fanno rarissime volte! Sono due ragazzi molto diversi l'uno dall'altro. Daniel è un tipo che se gli dai una pietra riesce a tirarne fuori qualcosa di originale, è un istintivo, molto dotato, capace di suonare dieci strumenti differenti, la chitarra, il piano, le percussioni, etc. Forse è troppo dotato, e a mio avviso non ha studiato abbastanza, però chissà, se avesse studiato di più, magari avrebbe fatto meno bene... Giovanni altresì ha studiato composizione a Parigi, la chitarra molto bene, un musicista altrettanto formato dal punto di vista scolastico. Sono completamente all'opposto, come le musiche che scrivono.

Massimo Troisi, Philippe Noiret e Maria Grazia Cucinotta ne *Il Postino*

Ognuno ha trovato la sua strada, che per adesso non è compiuta, perché devono ancora crescere. Daniel ha avuto delle grosse difficoltà con la faccenda del veto a Michele Santoro [sue erano le musiche delle trasmissioni RAI del conduttore televisivo], però ora ha ricominciato a lavorare con tranquillità; lui è un *computerman*, tutto l'opposto di quello che sono io. Idem Giovanni! Nondimeno mi sarebbe piaciuto aver un figlio fisico nucleare, astronauta, che ne so [ride]. Hanno voluto fare i musicisti e che Dio li aiuti!

Qual è la sua opinione riguardo il costume, tipicamente italiano, di andare a registrare le colonne sonore a Sofia o Praga per risparmiare quel poco denaro investito per le musiche dalle produzioni nostrane, soprattutto per le Fiction, dato che lei preferisce incidere le sue composizioni con orchestre italiane, come nel caso dell'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi per Marcinelle?

Il problema è fondamentalmente economico. Non si tratta di preferenze, perché in Italia ci sono delle ottime orchestre. Per esempio la Giuseppe Verdi è un'orchestra davvero eccellente, magari ce ne fossero di più! Un'orchestra fantastica con dei fiati perfetti, come quelle di Chicago o Londra. Tornando alla domanda iniziale, quando un produttore o un editore ti viene a dire che per comporre la musica di un film o di una fiction ha a disposizione poco denaro, e servono cinque giorni per registrare 40 minuti di musica con 500 presenze al giorno, l'unica soluzione è andare a Sofia o Praga, perché se no il lavoro salta. E' anche vero che in entrambe le città le orchestre suonano bene, però mi dispiace tanto per quelle

italiane, perché significa togliere del lavoro ai musicisti nostrani. Poi per me sarebbe più comodo lavorare in Italia, dato che vivo qui. A parità di condizioni artistiche preferisco operare nel nostro paese! E devo dire che molte volte gli editori corrono dei rischi notevoli nel buttare soldi per pellicole che valgano poco e che non gli faranno recuperare il denaro investito.

Ci parli del concerto che dirigerà all'Auditorium di Milano questa sera [l'intervista è stata fatta nel pomeriggio del 12 Settembre, a poche ore dal concerto] dal titolo "La musica italiana secondo Luis Bacalov".

Il titolo non l'ho scelto io, ma gli organizzatori della Giuseppe Verdi, perché se si guarda il programma della serata non verrebbe da dare questo titolo al concerto, dato che eseguirò sia brani da colonne sonore italiane che straniere, in particolare modo della mia terra natia. Dirigerò musiche mie, di Morricone (il bellissimo tema da *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri), Ortolani, Rota, Gardel e Villoldo [vedi il reportage del concerto nel box a lato]. Inoltre eseguo il mio "Concerto grosso" con un'orchestra da camera, perché rifarlo dal vivo con un gruppo pop è una cosa estremamente complicata.

"Concerto grosso" è stato scritto nel 1971 per il film *La vittima designata* di Maurizio Lucidi. La pellicola, che ha come protagonista l'attore Pierre Clementi, racconta la storia di un nobile veneziano eccentrico che, dopo aver fatto diverse esperienze trasgressive (hippismo, droga, etc.), stanco della vita, decide di farsi ammazzare dal co-protagonista, impersonato da Thomas Milián, in modo forse contorto,

quasi a ricordare certi racconti di Borges. In quel periodo le "contaminazioni" fra musica colta e rock erano frequenti, e non solo da parte di musicisti dell'area pop. Un esempio: la rivisitazione dei *Quadri di una esposizione* di Musorgskij ad opera di un famoso gruppo rock, gli Emerson Lake and Palmer. Con queste premesse proposi a Lucidi di avventurarsi in un (a mio parere) divertente cocktail, i cui ingredienti dovevano essere una libera interpretazione del barocco veneziano (Vivaldi soprattutto) e l'imperante musica rock: Lucidi trovò l'idea interessante e mi misi a scrivere. Il problema era trovare un gruppo "rock-pop" che fosse in grado di suonare insieme ad un'orchestra d'archi. Chiamai Sergio Bardotti, paroliere e produttore discografico, il quale mi disse che a suo parere c'era un gruppo che poteva fare bene il lavoro. Erano i New Trolls che accettarono di fare questa esperienza, per loro nuovissima.

Dopo pochi giorni dall'uscita del film, che sfortunatamente non ebbe molto successo, uno dei componenti del gruppo mi chiamò dicendomi che, secondo loro, da un punto di vista discografico, le musiche scritte per la pellicola, opportunamente rivisitate, avrebbero potuto destare un certo interesse tra il pubblico. Pensai che i New Trolls si sbagliavano di grosso, e risposi che non vedevo la ragione per rimettermi a lavorare su quelle musiche. A quel punto mi chiamò il direttore artistico della Fonit Cetra (i Trolls erano sotto contratto con questa casa discografica) dicendomi che trovava l'idea dei ragazzi molto interessante. Mi pregava di ripensarci. Avendo spesso dei rapporti di lavoro con la Fonit Cetra, ed una relazione molto cordiale col Dottor Zanoletti, accettai. Il vinile uscì e diventò, con mio grande stupore, un successo discografico, contraddicendo la regola che la musica da film non è veicolabile commercialmente se la pellicola non viene acclamata dal pubblico. Quando cominciai ad essere invitato a fare delle serate con musiche scritte per il cinema mi accorsi che suonare in concerto con un gruppo rock era molto difficile, per via della scarsa esperienza che queste formazioni avevano in contesti di questo tipo e rinunciai a proporre questo pezzo. Sollecitato svariate volte a metter in programma "Concerto grosso", finalmente mi decisi a fare una versione senza gruppo rock, con un'or-



chestra d'archi, violino solista, e riscrivendo le parti vocali per tre voci femminili e una seconda versione per una voce femminile sola (che si ascolterà stasera) e, su richiesta de i Musici, ancora una versione per soli archi.

Sempre riferendomi alle esecuzioni di *"La musica italiana secondo Luis Bacalov"*, vi sarà una suite intitolata "Baires suite 1" che raccoglie vari pezzi che ho scritto in epoche diverse per film in cui le musiche attingono dalle radici del tango. Ne cito alcuni, già menzionati nel corso dell'intervista: *Milonga & Una storia semplice* di Emidio Greco, *Frontiera Sur* di Gerardo Herrero, *Assassination Tango* di Robert Duvall. La suite sarà suddivisa in tre sottotracce: "Paralelo a paralelo" è un viaggio immaginario fra le città e le regioni che sono la culla storica delle musiche chiamate "Tango", molto diverse nella loro più che centenaria evoluzione: Andalusia, Cuba, New Orleans, Brasile, Francia, Uruguay e Argentina. "Ricerca Baires" è una quasi improvvisazione alla ricerca della malinconia nel Tango. "Tangana Ostinato" è un pezzo in forma rondò dove si ripete ossessivamente un'idea musicale sempre più febbrile interrotta da una Cadenza del pianoforte, per ripartire un'altra volta settorialmente verso la conclusione.

Chi ritiene un compositore di musiche da film degno di nota, sia italiano che straniero?

Prima di tutti, Ennio Morricone! Lui, secondo me, è in Europa il più talentuoso. Quando qualcuno mi viene a dire: *"Ma non se ne può più di Morricone, si ripete sempre!"*, li zittisco subito, perché non sanno di cosa parlano. Lui ha inventato tantissime cose, ha un'impronta sua personalissima, con delle trovate musicali piene di ingegno e sempre efficaci. Grande



Robert Duvall nel suo *Assassination Tango*

ammirazione, grande amicizia e rispetto! Poi sicuramente Nino Rota, che è stato un musicista di grande talento. Quello che ha scritto per Fellini è di prim'ordine. Per me sono i due musicisti italiani più importanti. Adesso sto sentendo delle musiche molto interessanti scritte da giovani autori italiani, di cui non rammento i nomi, per una questione di distrazione più che altro. Secondo me sono sulla buona strada, perché hanno dato prova di comporre musiche originali, con nuove idee interessanti.

Per molti come me che, per ragione di età, sono oramai pensionabili [ride] o perché non abbiamo più voglia di lavorare, in qualche modo è una soddisfazione vedere questi bravi giovani prendere con onore il nostro posto. Se devo parlare di compositori stranieri, mi sono piaciute ultimamente le musiche del francese Bruno Coulais per il film *Les choristes*. Possiedono una scrittura semplice ma perfetta, ed è complicatissimo scrivere una musica che ti arrivi subito al cuore. Un grande talento di scrittura per canzoni, certamente ancorate alla tradizione francese, Dunque una mano nuova, attenta alle melodie, che non dispiace affatto ascoltare con attenzione. Infine, di

compositori americani bravi ce ne sono tanti, sia quelli storici come John Williams, Elmer Bernstein, che molti altri. Il Cinema americano ha avuto la fortuna di catturare parecchi talenti preziosi per la propria industria cinematografica. Il merito lo devono in parte ad Adolfo Hitler [ride], dato che molti talenti europei sono scappati dalla Germania e non solo, prima della Seconda Guerra Mondiale, e sono finiti negli Stati Uniti a dare lustro alla loro Settimana Arte. Vedi Franz Waxman, Max Steiner, Kurt Weill e via dicendo.

L'ultima domanda è puramente aneddotica: quale è il legame con suo cugino Lalo Schifrin, grande compositore americano?

Il mio rapporto con lui è stato sempre molto bello. Fino a quando vivevamo insieme in Argentina eravamo come fratelli, anzi di più, visto che i miei veri fratelli erano molto più piccoli di me, invece Lalo è nato sei mesi prima di me. Dopo, quando ci siamo trasferiti entrambi, io in Italia e lui negli Stati Uniti, ci siamo visti di meno, però ogni qual volta vado a Los Angeles, o lui viene in Italia, ci ritroviamo con molto piacere.

Il poetico addio di Massimo Troisi alla Settimana Arte e alla sua vita di comico surreale e passionale, ricco di amore per le belle donne (la verace procacità mediterranea di una Maria Grazia Cucinotta esordiente nel *Postino* ne è la prova!) non potevano avere come canto del cigno che le bellissime e malinconiche musiche, premiate con l'Oscar nel 1995, del Maestro Luis Bacalov.

Il compositore argentino sia nell'iniziale tema principale "Il postino (titoli)" che nel tema d'amore di "Beatrice" (ascoltate gli ultimi dieci secondi del brano, evidente omaggio all'amico Ennio Morricone) dimostra quanto amore abbia profuso nel comporre questa colonna sonora. Una soundtrack piena di passaggi onirici ("Metafore", "Pablito"), divertenti e divertiti ("Suoni dell'isola", lo swingante "Loved by Women"), teneri ("Postino bambino"), allegri ("In bicicletta"), e mesti ("Il postino - Trio Version").

L'amore per il tango di Bacalov e del poeta Neruda salta fuori nelle sublimi note di "Milonga del poeta" e nell'invitante performance vocale originale di un Carlos Gardel più passionale che mai, "Madreselva" di Canaro e Amadori. Indimenticabili le esecuzioni al bandoneon di Hector Ulises Passarella, al violino e mandolini di Riccardo Pellegrino e al piano del medesimo Luis Bacalov, che dirige un'ottima Orchestra Sinfonietta di Roma.

MP



**Luis Bacalov
Il postino (1994)**

CAM 509536 - 2

18 brani (16 di commento + 2 canzoni)

Durata: 38'24"





Musica & Cinema a Milano

Un inizio di stagione inedito e travolgente per la giovane *Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi* presso l'Auditorium di Largo Mahler, con programmi all'insegna della migliore musica per lo schermo.

L'Orchestra Verdi esegue la suite per archi da *Psycho* sotto la direzione di Antonio Ballista (foto: Massimiliano Chianese)

di Massimo Privitera,
Maurizio Caschetto,
Alessio Coatto
e Pietro Rustichelli

• 8 settembre: l'Orchestra Verdi in una galassia lontana lontana...

Il M° Giuseppe Grazioli dirige la compagine milanese in gran spolvero con una selezione dalle immortali musiche di John Williams.

Grazie alla scelta del programma per la serata inaugurale, il ciclo "Musica & Cinema" dell'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi" non poteva cominciare sotto auspici migliori. Giovedì 8 settembre scorso il M° Giuseppe Grazioli è salito sul podio dell'Auditorium e ha guidato l'orchestra milanese e il folto pubblico presente in un'elettrizzante carrellata musicale tra le partiture cinematografiche di colui che è, a tutt'oggi, il compositore di colonne sonore più famoso ed importante del mondo: John Williams.

E' risaputo che la musica di questo autore è tra quelle che, nel repertorio cinematografico tutto, mettono alla frusta qualsiasi compagine orchestrale, grazie alla ricchezza del contrappunto, la sontuosità delle orchestrazioni e la perizia compositiva con cui è scritta. Per l'Orchestra Verdi e Giuseppe Grazioli il concerto – un pot-pourri delle più celebri colonne sonore williamsiane – si è dunque trasformato in un'entusiasmante prova di bravura, in grado di mettere in risalto il suono brillante e potente di questa orchestra.

La serata è cominciata sulle note della celeberrima "Raiders' March", il tema principale della trilogia di *Indiana Jones*, a cui è seguita immediatamente l'altrettanto famosa "Superman

March"; in queste due selezioni la Verdi ha brillato, con un'esecuzione vigorosa, soprattutto nella sezione degli ottoni. Il programma è proseguito con tre selezioni da *Schindler's List* ("Theme", "Jewish Town" e "Remembrances"). La parte per violino solista è stata affidata a Luca Santaniello: una lettura attenta e precisa, anche se forse queste pagine avrebbero necessitato di un maggiore trasporto emotivo del pur bravo Santaniello; la Verdi invece si è dimostrata assolutamente a proprio agio anche in questi temi lirici e cantabili, grazie ad una sezione degli archi molto compatta. Questi brani hanno inoltre fornito un ottimo contrasto con il resto del programma, mostrando anche il volto meno noto del compositore americano, ossia quello più intimista e raccolto.

Dopo l'intervallo, il tributo a Williams è continuato con "Adventures on Earth" da *E.T. L'extra-terrestre*, un vero e proprio poema sinfonico di 10 minuti dove la fluida e poliedrica scrittura williamsiana chiama tutte le sezioni dell'orchestra a prestazioni di altissimo virtuosismo, anche in questo caso comandate con polso dal bravo Grazioli. Il concerto è giunto alle battute finali con cinque selezioni dalle partiture del ciclo di *Star Wars* ("Main Theme"; "Princess Leia's

Theme"; "The Imperial March", "Yoda's Theme" e "The Throne Room Fanfare"). Qui orchestra e direttore, visibilmente divertiti e trasportati, hanno dato vita ad una entusiasmante galoppata sinfonica tra le pagine più celebri tratte dalla saga creata da George Lucas. Lo spessore mahleriano delle orchestrazioni di Williams è stato restituito alla perfezione dall'intero organico della Verdi, che dimostra di trovarsi perfettamente a proprio agio in tessiture tonitruanti e baldanzose. Un pubblico caloroso e partecipe ha accolto con fragorosi e ripetuti applausi il finale della serata, chiamando a gran voce il M° Grazioli sul podio per un bis, che puntualmente è arrivato nelle note del tema principale di *Star Wars*.

Per l'Orchestra Verdi e il suo pubblico, il concerto dedicato a Williams ha rappresentato un inizio di stagione assolutamente galvanizzante, oltre ad un promettente augurio che questo repertorio trovi ancora spazio nei futuri programmi della compagine milanese.

Unico neo della serata sono state le proiezioni su schermo, piuttosto inutili e fuori luogo, che hanno accompagnato la prima metà del concerto: la buona musica scritta per il cinema, in sala da concerto, non ha bisogno di stampelle o supporti che la assecondino.



Intervista al M^o Giuseppe Grazioli

di Maurizio Caschetto

Maestro Grazioli, da dove nasce l'esigenza di eseguire un repertorio del genere insieme all'orchestra Verdi?

Questa orchestra è sempre stata attenta e "pioniera" di programmi insoliti e poco eseguiti, come è appunto la musica da film. Lo staff organizzativo è molto interessato e sensibile a creare nuove proposte per il pubblico e senza dubbio questa occasione è assolutamente in linea con lo spirito e le iniziative dell'orchestra. Negli ultimi anni questa compagine ha proposto, ad esempio, opere in forma di concerto, musiche di scena e da balletto e dunque è stato molto naturale arrivare anche alla proposta di partiture scritte per il cinema. E' risaputo inoltre che per affrontare questo genere di partiture – soprattutto quelle del grande cinema hollywoodiano – è necessario un organico vasto e una perizia tecnica che oggi, in Italia, solo questa orchestra possiede.

Lei ha eseguito spesso musica da film nei suoi concerti. Quale legame ha con questo genere musicale?

Io cerco sempre di fare proposte in questo senso ai direttori artistici delle orchestre, poiché sono assolutamente convinto che ci sia una grande quantità di materiale di altissima qualità che si può eseguire in sala da concerto e proporre "slegato" dal suo usuale contesto, ovvero quello delle immagini. Molte di queste partiture sono opere sinfoniche che non sfigurano affatto nei confronti di altre pagine propriamente concertistiche. Quello che cerco spesso di far capire a coloro a cui propongo questi programmi è come, spesso e volentieri, la scelta di operare in ambito cinematografico è stata ed è una questione di mera necessità per i compositori. Ad esempio, le partiture per il cinema di [Erich Wolfgang] Korngold sono opere di grande spessore e se le confrontiamo con quelle che ha scritto per la sala da concerto, possiamo notare che possiedono la stessa integrità musicale. Korngold era un grandissimo compositore, ha prodotto moltissimo, oltre che in ambito cinematografico, anche per il repertorio sinfonico ed operistico, una produzione paragonabile a quella di Richard Strauss. Possiamo fare lo stesso discorso anche per Nino Rota, che era un autore di grandissima bravura. Spesso lo si associa solamente alle musiche dei film di Fellini, ma il suo repertorio è vastissimo. Qualche anno fa ho registrato *La visita meravigliosa*, un'opera lirica scritta da lui ed è una partitura assolutamente straordinaria. Dunque, trovo che sia

abbastanza inutile chiudere in "ghetti" la musica: quella sinfonica, quella da film, ecc. ma che piuttosto sia necessario allargare il campo di indagine, per quanto riguarda la proposta in sala da concerto.

Qual è dunque, a suo avviso, la maniera migliore di presentare questo repertorio al pubblico della musica classica? E' necessario integrare immagini e proiezioni oppure "basta" soltanto la musica?

Generalmente preferisco eseguire semplicemente la musica senza il supporto delle immagini, soprattutto quando parliamo di opere di grande valore musicale. Sono convinto che sia necessario essere un po' "radicali" in questo senso, soprattutto qui in Italia, quando presentiamo questo genere di programmi. Spesso e volentieri le musiche di questi film hanno un potere evocativo che subito le immagini di quelle pellicole ci tornano alla mente. Tuttavia, per apprezzare appieno il valore di queste composizioni, credo sia utile ascoltarle senza il supporto delle immagini.

Nel caso di capolavori del cinema, come i film di [Steven] Spielberg ad esempio, a volte le immagini sono talmente forti che rischiano di "coprire" la musica e metterla in secondo piano. Dunque, sono convinto che questa sia musica in grado di reggersi sulle proprie gambe anche in sala da concerto. Inoltre, credo che al pubblico sia necessario cercare di far passare come la musica di questi autori sia assolutamente inserita nel contesto

storico ed artistico nel quale operano. Ad esempio, se dovessi proporre un programma ideale farei una cosa di questo tipo: comincerei con l'Overture da *The Sea Hawk* di Korngold, poi proporrei il suo Concerto per Violino e successivamente passerei alla musica di un suo contemporaneo, ad esempio Schoenberg. In questo modo, anche ragionando per contrasto, il pubblico sarebbe in grado di inserire l'opera di un autore nel contesto specifico della sua produzione e del periodo storico.

John Williams, del quale ha diretto il concerto qui recensito, è senza dubbio uno degli autori più stimolanti del panorama contemporaneo. Qual è il Suo pensiero riguardo l'opera di questo compositore?

Per quanto riguarda la musica da film, Williams è sicuramente uno dei migliori strumentisti che mi sia mai capitato di eseguire. Le sue partiture sono ricchissime di dettagli e sfumature. Per quanto riguarda questa sua abilità, mi viene quasi da paragonarlo a quelle figure di compositori/direttori d'orchestra come Mahler. Le sue partiture vanno semplicemente "fatte suonare" dall'orchestra, proprio perché c'è una perizia e una cura dell'orchestrazione fenomenali. Non è necessario fare un grande lavoro di interpretazione dove ci sono molte indicazioni sulla dinamica e sulla tecnica d'esecuzione, proprio perché è già tutto scritto in partitura. Quando l'orchestra esegue la musica, il risultato è esattamente come ci si immaginava quando si legge la partitura prima di andare in prova.

Spesso invece, anche nel caso di partiture con molte indicazioni, è necessario intervenire maggiormente sulla dinamica, sui timbri, mentre con Williams non è indispensabile fare alcuna modifica. Tuttavia, nel programma che ho proposto, ho tenuto ad eseguire anche gli estratti da *Schindler's List*, proprio per far capire al pubblico che Williams non è solamente l'autore delle marce, delle fanfare e dell'uso brillante degli ottoni, ma che è capace anche di essere riflessivo ed intimista. Inoltre, nel caso di *Schindler's List*, la forma concertistica in tre movimenti per violino e orchestra testimonia proprio come, anche nella musica per il cinema, sia possibile per un compositore esplorare forme e strutture proprie della musica assoluta, come appunto quella del concerto per solista e orchestra. Infatti, questi brani di *Schindler's List* sono oramai entrati nel repertorio dei grandi violinisti contemporanei come Itzhak Perlman e Gil Shaham.



Il M^o Grazioli



• 15 settembre: Senza respiro - i musicisti di Hitchcock

All'interno della rassegna che quest'anno l'Orchestra Verdi di Milano ha dedicato alla musica da film, giovedì 15 settembre si è svolto, sotto la direzione del Maestro Antonio Ballista, un concerto incentrato su alcune delle colonne sonore più celebri scritte da Bernard Herrmann per i capolavori di Alfred Hitchcock.

Una serata emozionante, al di là delle più rosee aspettative. Cominciare dalla suite di *Psycho* è stato coraggioso: è una partitura difficile, che richiede parecchia concentrazione all'ascoltatore, ma che lo ripaga ampiamente dello sforzo... L'esecuzione è stata buona, anche se l'organico orchestrale (di soli archi) era ridotto rispetto alle prescrizioni del compositore e, in alcune fra le pagine più impegnative, la concertazione non pareva precisissima.

Dopo il rigore monocromatico di *Psycho*, l'attacco del preludio di *Marnie* è stato un colpo al cuore. Una bellissima esecuzione, dal passo lento e ipnotico che permetteva di apprezzare tutta la maestria di orchestratore di

Herrmann... davvero un peccato che la suite non sia stata eseguita – come previsto – nella sua interezza: la celebre sequenza della caccia alla volpe con la quale si conclude è stata infatti omessa, probabilmente per un insufficiente numero di prove.

Splendida anche la performance dell'orchestra per i bellissimi titoli di testa di *Intrigo internazionale* (poi bisati al termine del concerto). Pur sacrificando qualcosa in termini di perfetto bilanciamento fra le varie sezioni strumentali, il piglio e la verve esecutivi hanno entusiasmato la platea.

Vertigo (*La donna che visse due volte*) è stato forse il momento più alto della serata. "Titoli" e "Incubo" magistrali, ma soprattutto una "Scena d'amore" personale e sentita, con un crescendo carico di suspense musicale e un climax sonoro raggiunto con misura e senza il "pompierismo" di molte esecuzioni, anche discografiche.

L'omaggio a Herrmann si è chiuso con la deliziosa suite da *La congiura degli innocenti*, una pagina che il

compositore aveva dedicato al suo regista di fiducia, ribattezzandola "Ritratto di Hitch".

Un briciolo di delusione per le ultime due selezioni del programma: la celebre "Marcia" di Gounod – scelta scontata (è il *trademark* musicale di Hitchcock dai tempi delle sue produzioni televisive) oltre che pagina piuttosto insulsa, a paragone della quale Herrmann assurge alla statura di un Beethoven – e una suite dalle musiche di Miklos Rozsa per *Io ti salverò*, ingannevolmente battezzata *Spellbound Concerto*: in realtà non si trattava del famoso arrangiamento per piano e orchestra approntato dallo stesso compositore, ma di una versione condensata per sola orchestra.

La serata ha registrato un meritato e caloroso successo: il pubblico ha applaudito fragorosamente al termine di ogni brano e non è parso eccessivamente disturbato dall'inopinata scelta di accompagnare l'esecuzione con la proiezione di varie sequenze tratte dall'opera del Maestro del Brivido. AC

Intervista al M^o Antonio Ballista

di Alessio Coatto

Il Maestro Antonio Ballista è pianista, clavicembalista e direttore d'orchestra. Dal 1953 si esibisce in duo pianistico con Bruno Canino. Ha suonato sotto la direzione di grandi nomi della scena musicale internazionale, quali Abbado, Boulez, Chailly, Maderna e Muti e con le più prestigiose compagini orchestrali. Da sempre attento esecutore del novecento storico e delle nuove tendenze (storica la collaborazione con F. Battiato) non ha mai posto restrizioni alla sua vivace curiosità e, insofferente ad ogni convenzione e routine, ha rivolto il suo interesse agli universi più vari della musica.

La musica di tutti i grandi compositori – fuori o dentro il Grande Schermo – ha sempre una forte impronta autoriale, dei tratti distintivi che la rendono immediatamente riconoscibile. Nel caso di Bernard Herrmann, l'aspetto forse più evidente è la qualità delle sue orchestrazioni, sempre originali e ricercate, in cui spesso risiede l'anima musicale delle sue partiture. E' d'accordo con questa affermazione? Ci sono altri aspetti dell'arte di questo compositore che l'hanno affascinato?

"La strumentazione non esiste", diceva Stravinsky, volendo significare che un'idea musicale autenticamente originale nasce già con il suo colore strumentale, ovvero che la strumentazione fa parte della creazione. Ciò risulta evidente dall'ascolto delle partiture di Herrmann. Le sue musiche colpiscono anche per il loro polistilismo: in ogni film sembra un compositore diverso. Qualità abbastanza rara nei creatori di colonne sonore.

Tra le pagine scelte nel programma di questo concerto, quali hanno risvegliato un particolare entusiasmo da parte sua o degli orchestrali?

I brani che hanno più coinvolto sia me che l'orchestra durante le prove sono stati *Psycho*, con i suoi contrasti di virulenza ossessiva e claustrofobica fissazione, *North By Northwest*, nel quale non è facile equilibrare l'esasperato vitalismo con il controllo esecutivo, e *Vertigo*, uno dei vertici emotivi della musica di Herrmann, una suite che esige una illimitata tensione espressiva. Anche *Spellbound* di Rozsa ci ha molto coinvolti. Il tema fondamentale di questo film è incredibilmente efficace nel riuscire ad alludere contemporaneamente ad aspetti diversissimi tra di loro: la tetragonia nel perseguimento di uno scopo, la fiducia nel raggiungerlo e l'amore debordante che è il motore di tutto ciò. All'inizio delle prove ho spiegato tutto questo all'orchestra e incredibilmente la compresenza di tutti questi caratteri è venuta fuori alla prima lettura.

Ritiene che questo genere di repertorio – Herrmann e la musica da film in genere – possa finalmente vedere riconosciuta la sua legittimità in ambito concertistico? Sono allo studio altre collaborazioni in tal senso con l'orchestra Verdi?

Mi piacerebbe molto continuare la collaborazione con l'orchestra Verdi, con la quale mi sembra di avere instaurato un buon feeling. Riguardo alla mia frequentazione della musica da film, devo dire che questi progetti rientrano in una tendenza

che, accanto al repertorio tradizionale, perseguo da alcuni anni e che potrei definire una sorta di vita parallela tra musica cosiddetta di consumo e musica classica, nella convinzione che il valore artistico della musica è indipendente dalla sua destinazione pratica e che le distinzioni di genere non devono essere considerate di per sé discriminanti dal punto di vista estetico. Infatti ho esplorato nei miei programmi il *ragtime*, la canzone americana e il *musical*.

Con Alessandro Lucchetti in veste di trascrittore, il mio ensemble "Novecento e oltre" ha presentato programmi sulla canzone italiana della prima metà del '900, e sulla canzone napoletana e brasiliana. Non ho trascurato il rock né, con il recente trio "Fata Morgana", la *fusion* e il *cross-over*.

Per tornare alla musica da film, mi piacerebbe molto eseguire *Spellbound* anche nella versione da concerto per pianoforte e orchestra, ed anche il delizioso "Theme and Waltz" di Bennet. Riprendere anche le suite "...e dopo il cinema" che Morricone ha scritto per me.

Intanto, dopo il successo di "Senza respiro", io e Stefano Masi abbiamo in cantiere altri progetti sul cinema secondo la medesima formula, già collaudata con successo.

Penso che tutti questi repertori anche inusuali nella vita concertistica cosiddetta colta potrebbero portare una ventata ossigenante nella programmazione musicale di molte istituzioni, e permettere al pubblico classico di sfatare pregiudizi dovuti soltanto alla mancanza di frequentazione di alcune tra le più belle musiche di oggi e dello scorso secolo.



• 12 settembre: La musica italiana secondo Luis Bacalov

Sull'opuscolo informativo della serata del concerto si leggeva: "Abbiamo scelto uno dei compositori più noti in Italia, premio Oscar per le musiche de *Il postino*, per offrirvi un panorama emozionante della musica cinematografica italiana di ieri e di oggi. Il compositore argentino salirà sul podio della Verdi per una serata variegata, piena di tutti i colori e le melodie che sono, o sono state, le colonne sonore d'Italia". Una verità è stata scritta, quella fondamentale che il concerto è stato foriero di emozioni e di armonie avvolgenti per coloro i quali hanno avuto la fortuna di vederlo, e soprattutto ascoltarlo. Un'emozione tale da renderlo indimenticabile! Però vi è un piccolo errore nella dicitura dell'opuscolo (rilevato e spiegato dal Maestro Bacalov nell'intervista a pag. 12), cioè quello del titolo dato al concerto: "La musica italiana secondo Luis Bacalov". Sarebbe stato più esatto dire: "La musica da film secondo Luis Bacalov". Perché vero è che nel programma del concerto il Maestro argentino ha eseguito temi di Morricone, Ortolani e Rota, oltre logicamente ai suoi, ma non sono mancate anche delle ese-

cuzioni di brani di autori connazionali di Bacalov, come Carlos Gardel e Angel Gregorio Villoldo. Si è assistito ad un concerto ricco di pathos e di musica seducente, grazie anche all'amore spassionato di Bacalov per il tango, che ha percorso quasi tutte le melodie eseguite ottimamente dall'Orchestra Verdi e dai solisti Eriko Tsuchihashi al violino, Juanjo Mosalini al bandoneon, dalla morbida voce della soprano Isabella Giorgielli e dal compositore stesso al pianoforte. La bacaloviana "Baires Suite 1" (leggere l'intervista per sapere quali film ne facevano parte e perché), "El Choclo" dal film di J. Newman *Kiss of Fire* del 1955 di Villoldo, "El dia que me quieras" dalla pellicola omonima di Le Pera del 1935 di Gardel erano intessute dei ritmi accattivanti del tango. Il tema "Seducion", vicino come melodia a quello de *Il postino*, tratto da *Assassination Tango* di Duvall, ci ha fatto venir voglia d'innamorarci di nuovo. Indimenticabile, poi, l'emozione provata durante la grande performance del violino della giapponese Tsuchihashi che, travolta da una passione musicale irrefrenabile, porta gli assoli vivaldiani del

"Concerto grosso", dal film *La vittima designata*, verso l'olimpico della perfezione. Si potrebbe benissimo dire: "La summa del concerto". Nondimeno l'esecuzione della soprano Giorgielli del magnifico ed elegiaco tema ortolaniano "Fratello sole, sorella luna", dal film omonimo di Zeffirelli, in un arrangiamento mai ascoltato prima e davvero commovente, è stata un'altra delle vette del concerto. Vedere un Bacalov egregio pianista e al contempo attento direttore d'orchestra nella performance morriconiana di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, dell'ostica suite rotiana da *Il Casanova di Federico Fellini* o del bellissimo tema di *A ciascuno il suo* ha confermato in un appassionato di musica da film quanto sia grande la bravura di questo Maestro argentino. Dopo aver chiuso come da programma con il "Galop" di Rota da *Prova d'orchestra*, che ha fatto venir giù l'Auditorium dagli applausi, Bacalov ha concesso un bis, dirigendo l'incantevole tema principale de *Il postino* suonato divinamente dal bandoneonista argentino Mosalini. A quel punto l'emozione si è fatta musica! MP

• 21 settembre: Cenerentola e le Principesse Disney

Con un occhio alle generazioni più giovani, il quarto appuntamento della rassegna milanese è stato dedicato alle celeberrime musiche dei capolavori d'animazione della Disney, in stretta collaborazione con la filiale italiana della premiata casa di produzione statunitense, sponsor e promoter della serata (l'unica in cui si sia notata la presenza di un qualche TG nazionale).

Giuseppe Grazioli ha condotto l'ottima Orchestra Verdi (eccellente come sempre la sezione fiati) in un fantastico - e a tratti adrenalinico - viaggio tra le *Suites* originali giunte dagli States per l'occasio-

ne, rendendo appieno lo spirito e i colori delle sgargianti e fedelissime orchestrazioni, dagli storici *Biancaneve e i sette nani* (Churchill) e *Cenerentola* (Wallace e Smith) fino a *Gobbo di Notre Dame* (Menken, erroneamente indicato come *Menkel* su tutte le proiezioni).

Considerando che per molta parte del giovane pubblico si è trattato del "battesimo" in teatro, è da applausi che la proposta, per quanto orecchiabile e arcinota, sia stata tutt'altro che banale da un punto di vista tecnico, presentando alcune partiture particolarmente complesse e di evidente impatto drammatico, come *Mulan*

(magnifica partitura autografa del compianto Goldsmith), *Pocahontas*, *Aladdin* e *La Bella e la Bestia* (dell'onnipresente Menken). A questo proposito non sarebbe stata fuori luogo un'introduzione che aiutasse il vocante pubblico nella fruizione del programma, senza delegare tutto al libretto di sala (a pagamento) e alle immagini (comunque belle e poco invasive) delle principesse Disney che - come per magia - si coloravano sullo schermo. Comunque si è trattato di un'ottima iniziativa (che speriamo non resti isolata), efficace viatico alla "conquista" del potenziale pubblico di domani. PR

• 8 ottobre: Crescendo in musica - le musiche di Harry Potter

Davvero una piacevolissima sorpresa questo concerto "fuori programma" dedicato dall'Orchestra Verdi alle musiche di John Williams per i film di *Harry Potter*, primo di una serie di appuntamenti volti ad avvicinare i bambini alla musica sinfonica. Sabato 8 Ottobre, sotto la direzione del Maestro Ruben Jais, le volte dell'Auditorium di Milano hanno risuonato delle note incantate del grande compositore americano, riscattandoci per un paio d'ore dalla nostra condizione di miseri "babbani".

Il concerto si è aperto con la deliziosa "Children's Suite" in nove movimenti che Williams ha rielaborato a partire dalla colonna sonora di *Harry Potter e la pietra filosofale*, primo film della saga cinematografica tratta dai libri di J.K. Rowling. Ad eccezione dell'iniziale "Hedwig's Theme", introdotto dal timbro sognante

della celesta, e del conclusivo "Harry's Wondrous World", ogni brano della suite è strumentato per un organico orchestrale quasi cameristico e sempre differente: dagli ottoni araldici di "Quidditch" all'intricato arabesco dei legni in "Nimbus 2000", dall'oscura trama intessuta da due fagotti e un controfagotto in "Voldemort" alla luminosa danza per percussioni e violino solo di "Diagon Alley". Ottima l'esecuzione di tutti i solisti della Verdi, adeguatamente concertati dal Maestro Jais.

Le quattro pagine sinfoniche tratte dalla colonna sonora di *Harry Potter e la camera dei segreti* hanno forse beneficiato dell'interpretazione più sentita da parte dell'orchestra. In particolar modo, ci è parsa particolarmente riuscita l'esecuzione di "Hawkes the Phoenix", attaccata con un tempo meno concitato e quasi

estatico, oltre che il piglio "luciferino" conferito a "The Chamber of Secrets".

Meno convincente la lettura della difficile suite in cinque movimenti tratta da *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, soprattutto in pagine come l'indivoltata escursione jazzistica di "The Knight Bus" che richiederebbero maggior controllo e precisione da parte del direttore.

In conclusione un concerto godibile e - a tratti - molto emozionante. A volte si aveva l'impressione di ascoltare poco più che una "prima lettura" della musica, anche se pur sempre effettuata da professori d'orchestra di grande esperienza e mestiere. Ciò nonostante il nostro plauso va agli organizzatori di questa intraprendente iniziativa musicale, che si inserisce in un'incoraggiante e sempre più ampia penetrazione della musica da film nel panorama concertistico italiano. AC

Ziyi Zhang protagonista di
Memoirs of a Geisha

Memorie di una Geisha

John Williams esplora i territori musicali e poetici dell'estremo oriente per il film di Rob Marshall prodotto da Steven Spielberg.

di Roberto Pugliese

L'interesse di John Williams nei confronti della scrittura per strumenti ad arco è andata negli anni più recenti aumentando, sino ad affiancarsi – se non quasi a sostituirsi – a quella degli anni iniziali per gli strumenti a fiato, in particolare gli ottoni e più ancora in dettaglio i corni (come dimenticare i sublimi *love themes* affidati a questi seducenti, misteriosi strumenti per la saga di *Star Wars*?). In questo contesto è andata prendendo forma una sempre più stretta collaborazione con due tra i massimi solisti viventi: il violoncellista franco-cinese Yo-Yo Ma e il violinista israeliano Itzhak Perlman. Un sodalizio a tre che non si è espletato solo in alcuni tra i più geniali e toccanti *soundtracks* della recente produzione williamsiana, ma anche in collaborazioni più ampie, sia concertistiche che nella musica per il cinema. Ricorderemo solo il ruolo dolente, accasciato e colmo di dignità del violino di Perlman negli assoli yiddish di *Schindler's list* (1993), o le cadenze arcaiche, enigmatiche e panteistiche di Ma in *Sette anni in Tibet* (1997). Né va dimenticata la raccolta in due CD "Cinema Serenade" che Perlman e Williams hanno registrato in quello stesso anno per la Sony Classical, e la preziosa antologia che Yo-Yo Ma e Williams hanno inciso nel 2002 sempre per la Sony, contenente tra l'altro la prima registrazione del magnifico, temerario "Concerto per violoncello e orchestra" scritto dal compositore

espressamente per il solista, oltre alla "Elegia per violoncello e orchestra" e ad altre illuminanti pagine solistiche.

Si dirà che, a ben riflettere, la propensione di Williams per la scrittura di tipo concertante per archi viene da lontano; almeno dalla metà degli anni '70, allorché il maestro compose (tra il '74 e il '76, ossia prima di iniziare il ciclo lucasiano) un "Concerto per violino e orchestra" di strepitosa fattura, in equilibrio spregiudicato fra pulsioni avanguardistiche e un dolentissimo lirismo (il pezzo era dedicato alla memoria della moglie scomparsa). Ma in trent'anni, come si sa, la scrittura williamsiana, il suo profondo e unico itinerario poetico di riflessione sulle forme, sui colori, sulle strutture del suo "politonalismo romantico" si sono assai evoluti. E l'incontro a tre ora creatosi per il *soundtrack* di *Memorie di una geisha* ne costituisce forse la testimonianza più eloquente e, per certi versi, spiazzante.

Pur possedendo molti tratti caratteristici in comune, i due esecutori hanno infatti fisionomie artistiche assai diverse. Il cinquantenne violoncellista cinese è stato un bambino prodigio formatosi alla Juilliard School newyorkese e rivelatosi ben presto in possesso di una tecnica stupefacente unita ad una passione lirica che lo ha reso in breve tempo unico erede legittimo di una tradizione che in questo strumento

va da Piatigorsky a Casals, da Fournier a Rostropovich,; di dieci anni più anziano, Perlman è stato anch'egli talento precocissimo e di formazione newyorkese, ma le sue predilezioni esecutive sono di stampo più classicistico (Beethoven in primis), e la tipologia del suono più controllata, scevra da facili virtuosismi. Il fatto è che la partitura di *Memorie...* è concepita, secondo quanto ha affermato lo stesso Williams, come un "concerto grosso per una serie di strumenti solisti con accompagnamento di archi". Ciò significa che il ruolo dei due solisti principali, cui se ne affiancano altri anche sul fronte degli strumenti "etnici", è del tutto particolare, non prevalente ma essenziale alla tessitura poetica dello *score*. La quale tessitura poetica costituisce un'altra delle piacevoli sorprese cui Williams ci ha spesso abituati.

Si parla, ogni tanto, di Williams "minimalista", intendendo con ciò l'autore di partiture lontane dal colorismo abbagliante alla *Star Wars*, più attento alle risorse cameristiche dei singoli comparti orchestrali e allo sviluppo di alcuni timbri, esplorati sovente sino all'estenuazione e magari rinunciando alle prevalenze leitmotiviche e alla vulcanica tavolozza timbrica tipica della scrittura williamsiana, senza per questo abdicare alla complessità della medesima. Anche questo è un percorso che proviene da lontano: ricorderemo solo le



rarefazioni cameristiche, inserite nei più diversi paesaggi narrativi, di genere e di atmosfera, de *Il lungo addio* ('73), *Missouri* ('76), giù fino a *Lettere d'amore* e *Presunto innocente* ('90), *Sabrina* e *Sleepers* ('95), *Nemicheamiche* ('98) e il dittico spielberghiano *Prova a prendermi* e *Terminal* (2003 e 2004, attendendo l'imminente, nuovo *Munich*...). E magari, in qualche caso, transitando nei sentieri dell'avanguardia più sperimentale, come nell'esempio – straordinariamente isolato nella carriera williamsiana – di *Images* di Altman ('72), che vide non a caso il musicista collaborare strettamente con l'allora 25enne percussionista giapponese Stomu Yamash'ta, pioniere di uno strumentismo elettronico direttamente mutuato dalla conoscenza di Stockhausen e Nono.

Ed è curioso come sia proprio quest'ultimo clima a riaffiorare, oltre trent'anni dopo, in alcune pagine dello score di *Memoirs of a Geisha*, ad esempio "Journey to the Hanamachi" o "The Rooftops of the Hanamachi" o ancora "Dr. Crabs Prize" (straordinaria pagina per fiati), sintesi estreme di incantamento sonoro affidato ad effetti quasi "concreti" dove il lirismo monodico, iterativo, desaturato nei colori, del tema di Sayuri viene delegato agli archi e, in prima battuta, al possente, carnale violoncello di Yo-Yo Ma. Quanto dire che, sin dalle prime battute, *Memoirs*... si presenta come una partitura - appunto - di sintesi. Sintesi anche all'interno della poetica williamsiana, visto che nel melodismo sconcolato di Perlman riecheggiano i fantasmi yiddish di *Schindler's list* (il trasognato, smarrito "The Chairman's Waltz") e che naturalmente, per tutto quello che riguarda l'apparato citazionistico orientaleggiante, il sontuoso, accorato, basilare score de *L'impero del sole* ('87) costituisce un indeflettibile punto di riferimento.

Ma se non è certo la prima volta che il maestro di New York si trova a dover gestire elementi autoctoni, esotici, folklorici, è sicuramente la prima volta che l'operazione viene compiuta con tale radicale rigore e sapienza contaminatoria. Perché la curvatura sonora, persino quando Williams ricorre a strumenti tradizionali giapponesi come il koto o l'erhu ("Brush on silk") suonati da solisti locali, non è mai univoca ma sempre pronta a trascolorare in direzioni imprevedute; ed anche perché Williams coglie genialmente e in pieno la simbiosi sotterranea fra



Una pausa delle sessioni: Williams insieme a Masayo Ishigure (Koto), Masakazu Yoshizawa (shakuhachi), Itzhak Perlman e Yo-Yo Ma

arcaismo e avanguardia, suoni antichissimi e misteriosamente immobilizzati in atteggiamenti, posture quasi da teatro Nô, e proiezioni verso mondi sonori lunari e atemporal, dove ogni melodizzare o pulsione leitmotivica sono polverizzati, dissolti in un connubio inestricabile fra passato e presente.

Certo, l'opzione cameristica rimane forte e pressante, e condiziona tutta l'atmosfera dello score, conferendogli quell'aura di ieraticità e di intimità dolorosa, sottaciuta che emana sin dalle prime note; il rilievo dato ai due solisti, cui viene spesso richiesto di suonare con tecnica tipicamente orientale, è un rilievo di tipo appunto "concertante", mai virtuosistico, affidato ad un fraseggio che in Perlman è sospeso spesso ai confini di uno sbigottito silenzio, e in Yo-Yo Ma confluisce in irruenti, disarmanti arcate sentimentali ("A New Name... a New Life"), integrandosi entrambi in una scrittura che spesso Williams piega addirittura al canone puro, introducendo così un ulteriore elemento "spurio" in una partitura già frastagliata in misura stilisticamente inaudita.

La lunghissima "Fire scene and the Coming of War" è quasi la silloge estrema di *Memoirs of a Geisha*, la ricapitolazione e la sua *mise en abîme*. Gli interventi solistici finiscono spesso in flautandi e glissandi spettrali, interviene un canto tradizionale come la memoria di un'eco lontanissima, percussioni e archi creano un climax di oscura minaccia alternato a perorazioni di composta disperazione che da un lato ricordano *JFK* e dall'altro sembrano rifarsi addirittura a *Fury*: i corni elevano lugubramente il secondo controtema che per tutto lo score fa da antifona al tema di Sayuri... E nel successivo "As the Water" i due solisti hanno modo di tessere, sullo sfondo di un ostinato dell'arpa, una melopea a due voci

che è un vero e proprio epitaffio, mentre un'ondata di cantabilità travolge "Confluence", forse uno dei pochissimi brani dello score dove riappaiono fugacemente i "colori", quei colori leggendari del comporre williamsiano, ma sempre rigorosamente piegati alla vena intima, lirica, sommessa che è il tratto distintivo di *Memoirs of a Geisha*.

E se l'assolo struggente di Yo-Yo Ma in "A Dream discarded" è debitoro alla scrittura francescana dei "Tre pezzi" che Williams scrisse tre anni fa per il violoncellista, l'esposizione finale del tema di Sayuri dagli archi prima e dai solisti poi su un incessante moto perpetuo e su un disegno puntato, ribattuto, dei legni, sino alla ripresa dei corni e all'ansioso crescendo conclusivo che, più che concludersi trionfalisticamente, s'interrompe seccamente, sono il degno congedo da una partitura di eccezionale valore proprio nella sua particolarità: un sontuoso, complesso, raffinato e multiforme saggio/omaggio di architettura musicale multiculturale, dove Oriente e Occidente si saldano in un processo creativo sorprendente e paritario grazie alla sensibilità, alla curiosità intellettuale e al talento creativo del massimo compositore cinematografico (e forse non solo) vivente.



John Williams
Memories of a geisha

(Memorie di una geisha - 2005)

Sony Classical 82876747082

18 brani - Durata: 61'11"



Da Venezia con amore...

Reportage dalla Mostra cinematografica internazionale di Venezia 2005.

di Barbara Zorzoli

Il regista Cameron Crowe

Sul tappeto rosso star a bizzeffe, tanti bei film, ma nessun capolavoro; tranne una colonna sonora strepitosa, quella di Elizabethtown.

E sulle sue note è avvenuto l'incontro con Cameron Crowe, autore di un film e di uno score che ha il sapore dei biscotti fatti in casa. Irresistibile.

Dite e pensate ciò che volete, ma la realtà è che un Festival, per quanto sia "impregnato di cinefilia sino al midollo", rimane sempre e solo una "vanity fair". Perché dico questo? Perché, questa è la prima impressione che ho avuto: ho saggiato in prima persona la commistione tra bei film e begli attori, tra impegno e mondanità, tra frivolo e essenziale. Perché ho assistito al trionfo del talento; quello di ottimi interpreti, di grandi, affermati e talvolta novelli registi (Clooney docet), ma soprattutto all'abilità di allestire una mostra tutta italiana, ringiovanita, snellita, dai tratti vagamente orientali, ben "vestita", e quel che più conta (in un mondo che strizza l'occhio al giardino sempre più verde del vicino), cosmopolita. Una mostra con inclinazioni made in USA, sfarzosamente sobria ed elegantemente clonata. Per farla breve: "Sarà un Festival strepitoso", Muller dixit. E aveva ragione.

Le major americane hanno assalito la mostra con ben 13 grandi produzioni, delle quali due in concorso. Cultura, dialogo, incontro e scontro (ma la mostra l'anno prossimo sarà a Roma o Venezia?) hanno caratterizzato le giornate festivaliere. Una selezione accurata, interessante, opportunamente ridimensionata e umanamente fattibile, divisa nelle varie sezioni in rappresentanza delle maggiori cinematografie mondiali, il tutto condito con un filo di cinema italiano, e con una spolverata di attenzione verso i nuovi talenti. Su tutto la presenza massiccia, e fatemelo dire ben accetta, di quel mondo parallelo che è l'America (qualcuno dovrebbe spiegarmi il motivo per cui amata o odiata che sia, suscita sempre e comunque incontrollabili emulazioni). Badate non è una critica, se possibile una difesa: il Festival non sarebbe il Festival, senza i divi hollywoodiani che diligentemente o meno accompagnano i

loro film (sfortuna, quella della Paltrow, di perdere proprio quell'aereo?) sfilando accanto al regista, sopra il tappeto rosso e sotto i vistosi leoni dorati. Che poi si corra a vedere i film alle otto di mattina, cercando di vedere di tutto e di più, con una preferenza verso il perdibile, questo è un altro discorso, tangibile, concreto, ma di nicchia, riservato a chi giornalmente scrive di questo o quel film, con la fretta fantozziana di uscire dalla sala con ancora il film in corso (ma allora come faranno a dire che è bello o brutto, sono forse maghi?). Facciamo il punto della situazione: quello che conta, che interessa veramente, che vende, è l'enorme baraccone dell'evento. Interessa sapere se Orlando Bloom aveva le mutande marroni o verdi (le aveva verdi, i jeans erano marroni!), se Sienna Miller parlerà di Jude Law (e dai, che se per caso hanno fatto pace arriva anche lui!), si vuol sapere come è vestito Tizio, quanto Caio si è fermato a firmare autografi. Incuriosisce sapere se Russell Crowe picchierà qualcuno (non abbiate paura, mi sarei offerta). I più intrepidi vogliono sapere dove, come, quando si terranno i party, e perché non sono stati invitati (e allora vai con la strategia da "imbucato"). Vende l'immagine, vende il vendibile, e i film d'autore, ahimè, non vendono. Ripagano l'amatore, emozionano, segnano... ma non fanno notizia. L'essere umano, anche quello mimetizzato da "serio", vuol sapere quanto è figo Clooney, o quanto è magra Renée Zellweger (assolutamente splendida), e si accontentano di saperlo tramite noi, giornalisti in bilico tra i due mondi.

Per fortuna c'è lo zoccolo duro, la resistenza, quella scuola aulica e curiale (per dirla alla Dante, Alighieri e non Ferretti) di critici doc, che adoro, razza dalla pellaccia dura, ma purtroppo in via d'estinzio-

ne. Ma allora volete sapere qual è la pura verità almeno secondo Barbara Zorzoli, gettata nel calderone pienamente cosciente? Eccola: la carta vincente di Venezia è la sua poliedricità. E' il suo essere insospettabilmente multifestival, il suo poter accontentare (o tentare di farlo) tutte le esigenze dei suoi ospiti, addetti al settore o pubblico che siano. E sotto un pavé di star (e strisce) non è mancato nulla, nemmeno le sorprese. Ma allora mi verrebbe da dire, "chi ha vinto"? Il Leone è volato ad Oriente con *Brokeback Mountain* (ma non troppo, visto che Ang Lee vive negli USA dagli anni '70) con la storia tenera di due naboruti cowboy che si amano tra le valli del Wyoming. Ha vinto, almeno moralmente, quella faccia da marpione di George Clooney (*Good Night and Good Luck*) che, come c'era da aspettarsi, con la sua presenza ha trasformato la mostra in un party (ma il suo era blindato!). Ha vinto la magia di Tim Burton, con *La sposa cadavere*, in grado di mettere d'accordo la quasi totalità dei colleghi presenti (immancabile il contributo di Elfman a dar magia e leggerezza). E ha vinto il cinema italiano, nella persona di Giovanna Mezzogiorno (*La bestia nel cuore*)... non me ne voglia, continuo a vedere sul podio accanto a lei una straordinaria Angela Finocchiaro (nello stesso film), e una intensa Margherita Buy (capace di tener da sola *I giorni dell'abbandono*, insieme alla colonna sonora firmata da Goran Bregovic). Ci ricorderemo della tenera violenza di *Four Brothers* (John Singleton) e del suo sound incalzante a cura di David Arnold, ma anche dei roveli religiosi di Ferrara (*Mary*). Indimenticabile anche l'irriverenza ballerina di Turturro e del suo *Romance & Cigarette*, un musical asciutto, "borghe- se" e folle, che fluttua tra l'impertinenza



dei testi alla Bukowski e le note di alcune tra le più note canzoni popolari americane (della soundtrack parleremo ampiamente a suo tempo). Ha vinto la scuderia degli attori passati al lato oscuro del cinema, la regia: su tutti, l'opera prima di Liev Schriber, *Everything is Illuminated* (Ogni cosa è illuminata, in italiano), un emozionante viaggio alla ricerca delle proprie radici scandito da musiche singolari composte anche da uno degli attori, Eugene Hutz, e dalla sua band Gogol Bordello. Hanno vinto (anche se fuori concorso) i pugni da Oscar di quel gran pezzo d'attore che è Russell Crowe in *Cinderella Man*; la vanità della strega Monica Bellucci e la fantasia dei fratelli Grimm (*I fratelli Grimm e l'incantevole strega*), mentre il nostalgico bianco e nero di Philippe Garrel ha sedotto gli estimatori della Nouvelle Vague. E da Venezia porteremo anche a casa il convincente *The Constant Gardner* di Fernando Meirelles, la Katia Ricciarelli de *La seconda notte di nozze*, i giochi erotici di Willem Defoe e consorte (*Before It Had a Name*), l'amara satira di *W Zapatero*. E con una spruzzata de *Il profumo della donna in nero* (curioso) potremo anche tentare il colpaccio, sedurre *Casanova*. Un cenno a parte meritano due pellicole di intento sociale: *All the Invisible Children*, film a episodi firmato da registi il cui solo nome suscita subito un "Ah!" (Emir Kusturica, Spike Lee, John Woo, Ridley Scott e figlia, Katia Lund e il nostrano Stefano Veneruso, nipote del grande Troisi), e *La dignità di nessuno* (splendido titolo per Fernando Solanas).

E poi, finalmente Venezia "si sveglia a mezzanotte", non perché sia "vampira" (anche se i prezzi al lido sono da sanguisughe) ma perché si accendono le luci, si cambiano i vestiti e allora è tutta un'altra storia. Che inizino i party! Beninteso, quelli esclusivi, dove per dire "c'ero anch'io" si ipotecherebbe la casa. Il più ambito? Il ricevimento a Palazzo Quercini Dubouis, per *Casanova*, con scenario e musiche felliniani e una pioggia che bagna indistintamente dame veneziane, trampolieri e attori. Il più divertente? Quello per *Texas*, sulle note delle canzoni del film, e tenutosi al Beck's Stage (luogo di incontro tra addetti ai lavori). Il più esclusivo? Quello di Clooney, ai Granai della Giudecca, solo 150 invitati. E poi cocktail, balli e sballi vari nei saloni dell'Excelsior e del De Baines. Ma la vera festa, informale e con gli attori a portata, è stata quella per la fresca commedia "alla Crowe", *Elizabethtown*. Sulla terrazza della Pagoda, un party ubriaco di musica, quella country, della colonna sonora di *Elizabethtown*. E mentre Orlando Bloom, tutto vestito di nero, gira indisturbato, e Kirsten Dunst cinguetta con Jake Gyllenhaal, io abbordo (nel senso giornalistico del termine) per la seconda

volta il signor Cameron Crowe, autore di un film leggero alla Frank Capra, e artefice di una soundtrack da urlo.

Allora avete indossato il vestito buono? Dunque sedetevi comodi, ascoltate e soprattutto ricordate che quella di *Elizabethtown* è in assoluto la colonna sonora "vincitrice" di questa edizione della Mostra...

"Ehi, ciao!!!", mi fa Cameron quando mi vede e continua: "Ma hai mangiato? Visto c'è la musica..." Rispondo: "Sì, di *Elizabethtown*", e poi iniziamo a parlare. Tutto ha inizio nel 1989, anno in cui esce *Say Anything*, esordio di Crowe sul grande schermo senza infamia e senza lode, sino a quando una recensione favolosa (di Siskel ed Ebert, noti critici USA) non ne fa un caso. Accade allora che il padre di Crowe, che era in Kentucky dalla sua famiglia, sia vittima di un attacco di cuore proprio nel momento in cui festeggia il successo del figlio. Con *Elizabethtown* Crowe ha innanzitutto voluto ricordare suo padre. "Sai", mi racconta mentre guarda incuriosito e prende in mano il mio registratore-lettore mp3, "più la storia è personale più le persone si riconoscono in ciò che vedono, perché ne vengono in qualche modo coinvolte. Qui si parla di quel qualcosa che accade ad

per i Coldplay. "Belle scelte", dice, aspettando la mia risposta. Rispondo di sì, ma alla sua domanda iniziale. Poi, passandosi la mano tra i capelli per scostarli dal viso, riprende a raccontare: "È successo nel 2002, stavo seguendo mia moglie (Nancy Wilson, membro del gruppo rock degli Heart e autrice della musiche di *Elizabethtown*, ndr) in tournée e attraversammo il Kentucky. Ancora una volta rimasi colpito dalla bellezza di quel paesaggio, mi ricordai di tutto, era come se fossi piombato nel passato, ma quello che provai fu diverso. Avevo voglia di perdermi, perciò incominciai a girare per tutto il Kentucky e, ispirato come non mai, scrissi tutta la sceneggiatura". Gli domando cosa volesse raccontare con *Elizabethtown*. Risponde: "Volevo raccontare un film sulla vita, sui giorni neri che tutti viviamo, una storia personale ma in un certo senso di tutti. Questa è la storia di quello che è accaduto a me. Mio padre è morto improvvisamente, era in Kentucky... e la musica è come dici tu un attore, anzi un ragazzo molto sensibile e invisibile che mi ha accompagnato."

Che il film piaccia o meno, a mettere d'accordo tutti ci penserà la straordinaria e imperdibile colonna sonora. Ne consiglio l'ascolto durante un viaggio in macchina... magari nel Kentucky.



Kirsten Dunst e Orlando Bloom in *Elizabethtown*

ognuno di noi. Siamo tutti convinti che prima o poi conosceremo i nostri genitori, anzi, riusciremo a scoprire chi realmente siano, ma rimandiamo, e in un certo senso è inevitabile. Il problema è che poi le cose accadono, spesso quando meno te lo aspetti, così inizi un viaggio all'interno di te stesso per ricostruire chi è realmente la persona che avevi accanto. Nel mio film c'è anche la bellezza del Kentucky, in qualche modo associato al funerale di mio padre. Sai, è un po' come accade con la musica, quando vivi una situazione intensa è facile poi associarla alle canzoni ascoltate in quel periodo." Poi si ferma e mi domanda: "Ti è mai capitata un cosa del genere?" Su questa domanda Crowe si mette a scollare la mia playlist, un pot-pourri insensato che va da Elvis a Iggy Pop, passando

E ora parliamo della colonna sonora.

Cameron Crowe (*Jerry Maguire*, *Almost Famous*, *Vanilla Sky*) è da sempre un regista attento alla scelta del commento sonoro, sensibile a melodie e canzoni che parlano direttamente all'anima o che rientrano in qualche modo nel patrimonio genetico musicale di ogni individuo, costituendo perciò la colonna sonora ideale della vita di tutti. Lo stesso è stato per *Elizabethtown*, un'originale commedia sull'essenza della vita, o meglio, di un amore (quello tra Orlando Bloom e Kirsten Dunst), sullo sfondo di un funerale nel Kentucky.

Innanzitutto raccontami com'è nata questa favolosa soundtrack...

Guarda è molto semplice, quando scrivo una sceneggiatura cerco sempre

ispirazione in un brano musicale. Annoto su un bloc-notes tutte le canzoni che vorrei includere nella colonna sonora del film. Per me è un lavoro appassionante, pensa che per una singola scena possono venirmi in mente anche cinquanta titoli diversi. La fase più interessante e divertente di tutta la faccenda si svolge in sala di montaggio, quando avvio l'iTunes, ascolto i brani che ho scelto e scopro che la canzone a cui avevo pensato nel cuore della notte è la più adatta a quella determinata scena.

Per *Elizabethtown*, hai scelto una colonna sonora composta da roots music americana moderna, perché?

Perché è una compilation, una raccolta di canzoni che costituiscono "la grande radio americana". "It'll All Work Out", "Square One" e "Learning To Fly" di Tom Petty, "Come Pick Me UP" e "English Girls Approximately" di Ryan Adams. Le conosco tutti, sono senza tempo, e poi ho avuto la fortuna di avere dei grandi, come Elton John.

La musica è parte integrante anche del tuo metodo di regia, oggi mi raccontavi che l'hai utilizzata anche sul set. In che modo?

Facile, metto la canzone, generalmente quella che poi finirà definitivamente nella soundtrack, sia prima di ogni scena sia durante le riprese. Sono convinto che una particolare canzone possa essere d'ispirazione per gli attori, evocando le emozioni di quel determinato momento della storia.

E loro, Orlando, Kirsten e gli altri attori cosa ti hanno detto? La musica li ha aiutati o no?

Devo dirti una cosa, paradossalmente sono stati loro i più entusiasti! Kirsten

e Orlando amano la musica e hanno partecipato al gioco con grande entusiasmo. Pensa che arrivavano sul set con l'iPod colmo di brani bellissimi, tanto che spesso iniziavano in ritardo perché trascorrevamo molto tempo ad ascoltare le canzoni che mi proponevano.

Ma è vero che proprio il rapporto tra la musica e le immagini ha caratterizzato la scelta del cast?

In un certo senso sì. Per scrivere la parte di Claire, ho trovato ispirazione in "It'll All Work Out" di Tom Petty (tratta da uno dei suoi album meno noti: "Let Me Up (I've Had Enough)", ndr), poi l'ho riscoltato al primo incontro con Kirsten ed era fatto apposta per lei. Conoscevo invece Orlando dallo spot che avevamo girato insieme (una nota marca di jeans, ndr), e volevo lui, ero rimasto colpito dalla sua sensibilità, dalla sua umiltà.

C'è qualche canzone che hai voluto più di altre?

"My Father's Gun" di Elton John, tratta dall'album "Tumbleweed Connection". Il brano fa da sfondo alla scena in cui Drew (Bloom) vede la salma del padre per la prima volta, il pezzo viene poi ripreso durante il viaggio di Drew alla fine del film. "Tumbleweed Connection" è un album molto significativo e "My Father's Gun" è una delle canzoni più rappresentative. Sono onorato che Elton mi abbia concesso di utilizzare il brano.

Qual è la tua canzone preferita?

"My Father's Gun": inizia con un tono un po' malinconico ma si trasforma presto in un vero e proprio inno alla vita. Ma ne ho un elenco infinito... sei ancora qui domani mattina?

Tutto il film è dominato dalla musi-

ca, ma c'è un momento in cui le immagini sono sorrette solo dalle canzoni, un istante del film peraltro bellissimo, molto poetico...

Grazie. Sì, quello che citi è un po' il cuore musicale del film, ed è rappresentato dalla compilation registrata su CD da Claire perché Drew la ascolti durante il viaggio che lo riporterà a casa con le ceneri del padre. I brani sono tutti di generi diversi, accompagnano la lunga sequenza, sfilando su panorami differenti, e accentuandone l'aspetto emotivo.

Nella colonna sonora sono comprese anche le musiche composte da tua moglie, Nancy Wilson, che se non erro fa parte del gruppo rock degli Heart...

Sì, Nancy ha composto tutti gli accompagnamenti musicali di *Elizabethtown*, è lei la musicista professionista della famiglia. Le sue sono tracce di grande atmosfera, da "California Baylor", "Same in Any Language", "60 B" e "Long River Road"...

Avete già lavorato insieme o era la prima volta?

Io e Nancy lavoriamo spesso insieme. Per esempio, abbiamo scritto le canzoni degli *Stillwater*, la band protagonista del film *Quasi famosi*...

Sin dal primo ascolto, mi sono innamorata di "60B", il tema di *Elizabethtown*... mentre "This Time Around" mi fa venire i brividi!

Bene, allora... (si allontana e ritorna) tieni!

Con la colonna sonora tra le mani, mi esce fuori un esile e scontato "grazie", ma viene dal cuore, e forse uno così sensibile come Crowe se ne accorge.



AA.VV.

Elizabethtown (id. 2005)

RCA/Vinyl 82876 71807 2

15 brani

(1 di commento + 14 canzoni)

Durata: 58'52"

Preziosi e dell'esperienza musicale del regista (entrato quindicenne nello staff del mensile *Rolling Stone*, come assistente redattore, per diventare poi redattore associato). Immaginate ora di salire in macchina e di mettere su un CD con "Long Ride Home" (Patty Griffin), "Sugar Blue" (Jeff Finlin), "Don't Hold You" (Whet) e l'incantevole "Shut Us Down" (Lindsey Buckingham), con la sua leggiadra chitarra acustica spagnoleggiante. Poi scendete dalla macchina e ballate agitando una mano verso il cielo al ritmo di "Let it Out (Let it All Hang Out)" (The Hombres). Poi risalite in macchina, riavviatevi e riprendete fiato con "Hard Times (East Mountain South)" e crogiolatevi con "Jesus was a Crossmaker" (The Hollies) e "Square One" (Tom Petty). Ahimè, siamo arrivati, spegnete il motore abbassate il finestrino e guardate fuori, mentre "Same in Any Language", ultima eco di *Elizabethtown*, suona.

Una soundtrack semplicemente perfetta, dal sapore genuino. Un toccasana per la mente, lo spirito... e le orecchie.

BZ



Emir Kusturica è la No Smoking Orchestra

Quando la musica rallegra, rilassa, coinvolge, allora... *Life is a Miracle!*

di Barbara Zorzoli

Quando incontri Emir Kusturica, avverti il suo carisma. C'è qualcosa di magico negli occhi di quest'uomo, qualcosa di non comune, che è un chiaro indizio di un'essenza straordinariamente diversa. Qualcosa da aggiungere? Troppo. Ciò che però facilita la mia introduzione è che quando si ha a che fare con un personaggio così, presentarlo diviene superfluo. Tutto è già stato detto, l'utile, l'inutile e il futile. Emir Kusturica è così, punto e basta. Con quella faccia un po' così, quell'espressione un po' *maudit* e quegli occhi, capaci di vedere un mondo che sfugge ai più. Un universo cinematografico, il suo, semplicemente seducente, clamorosamente vivo, spudoratamente gitano, sfarzosamente colorato, meravigliosamente poetico, e soprattutto straordinariamente musicale. Emir suona le immagini, esaltandone il valore alchemico e la valenza estetica. Non stupisce affatto che per lui musica e cinema siano un po' come marito e moglie. *"Il cinema e la musica vanno d'accordo, si corrispondono e si arricchiscono, si parlano vicendevolmente"*, racconta. *"Ho iniziato le due carriere nello stesso periodo e con la stessa speranza, quella di riuscire a combinare ispirazioni molto differenti, rispettando però la loro rispettiva armonia"*.

Ho davanti un artista (nell'accezione del termine) a tutto tondo, che saltella da un'arte (il cinema) all'altra (la musica) con la nonchalance di un bambino che gioca al pampano. Come non bastasse Emir è anche attore e scenografo.

Diciamo che fa comunque un certo effetto ritrovarsi a tu per tu con lui. Non so se sia per il suo curriculum o per la fama di "burbero", ma Emir è sicuramente magnetico. E con la sua voce vissuta e profonda si racconta.

Se affermo che nei tuoi film la colonna sonora è come un attore invisibile...

Dico di sì, nei miei film, dove la colonna sonora è composta dalla No Smoking Orchestra, la musica è sempre presente. Ma ti dirò di più, la musica è un personaggio con una sua parte, un protagonista a tutti gli effetti.

Assistere ai vostri concerti significa divertirsi rivivendo l'atmosfera dei film e addirittura entrandone a far parte...

Ah! (*guarda e in silenzio annuisce, poi abbassa lo sguardo*) E' bello trasmettere queste emozioni. Potremmo dire che i nostri concerti sono nati per questo. Non sono un mondo a parte, ma una continuità con i film.

Come accade in *Super 8 Story*?

Sì. Vedi, quando ho realizzato *Super 8 Story*, il film sulle nostre tournée, ho vissuto un'esperienza molto coinvolgente. Ero davanti e dietro alla cinepresa questa volta, e ho pensato a questo film come ad un documentario ma anche come ad una storia, con le sue avventure e con i suoi personaggi per mostrare ciò che sta dietro la creazione della musica e l'intensità dei nostri concerti.

Considerando che la musica e il cinema sono le due grandi rivoluzioni del ventesimo secolo e che tu sei un maestro in entrambe, scusami la domanda "da giornalista" ma la tua natura qual è? Più da musicista o da regista?

Cerco innanzitutto sensazioni simili, la mia preoccupazione principale è quella di creare emozioni, ricercare un profumo, un calore umano. Comunque mi sento prima di tutto un regista, anche se molto del mio tempo attuale è dedicato a girare il mondo con la band per i concerti, di cui amo l'immediatezza e l'eccitazione che provo.

Il film su Maradona: per il calcio o per il personaggio?

Ho da sempre una vera passione per il calcio. E non solo come spettatore. Gioco tuttora... Ma riprendere una partita di calcio come ho già fatto per la *Vita è un miracolo* (*recensione CD a pag 68 del numero 12-13, NdR*), è un'esperienza unica perché lo spettatore sogna d'essere anche lui sul campo, per giocare, per segnare, ma anche per vedere subito la fine di un'azione! Ma con questo film voglio dar risalto alla personalità complessa e ambigua di Maradona. Un'avventura e una sfida

per me affascinante, quella di dipingere l'idea di sport che lui incarna, anche attraverso la sua vita tumultuosa.

La musica ovviamente sarà della No Smoking Orchestra...

Naturalmente (*ride*).

In *All the Invisible Children*, presentato qui a Venezia, la musica funziona anche come un'ancora di salvezza per i tuoi personaggi.

La musica viene utilizzata anche come uno strumento, anzi qui è uno strumento multifunzionale. La musica rilassa e unisce. Quando i ragazzi sono impegnati a cantare tutt'insieme nel coro, questo diviene per loro un momento d'aggregazione, di condivisione delle stesse emozioni, un momento in cui vivono e creano qualcosa tutti insieme. La musica può anche servire per altri scopi. Il suono coinvolge, rilassa, stacca dai propri pensieri e trascina nella sua magia: così, nelle mani "giuste", può divenire complice anche di un atto criminoso. La rapina all'ufficio postale, ad esempio. Tutti sono concentrati sul proprio lavoro... poi arriva la banda di ragazzini, che inizia a suonare e a cantare. Tutte le persone sono coinvolte, sono



improvvisamente attratte da questa magia che in un istante rallegra la vita di tutti. Ma questa è un'arma a doppio taglio. Mentre l'attenzione di tutti diminuisce sino a svanire, alcuni membri della combriccola ne approfittano per rubare. La musica è così un potente strumento capace di creare sempre la giusta atmosfera...

Qual è il valore della musica nel mondo che hai ritratto nel film?

La musica, composta da mio figlio

Stribor, fa parte del folclore gitano, queste persone non fanno quasi nulla slegato dalla musica. Dal punto di vista estetico, queste melodie, i motivi, provengono tutti dall'area di cui tratta il film. In realtà la musica è l'unica cosa che è rimasta a queste persone per identificarsi con il resto della società e con il mondo intero, ma alla fine svolge un ruolo contrario perché entra a far parte del loro "lavoro"; un "business", il loro, che si pone in contrapposizione alla società.

Sono curiosa: cosa sognavi da bambino?

Da bambino non avevo dei sogni in particolare. Ero un ragazzo con una mentalità molto aperta, pronto a fare qualsiasi cosa si fosse presentata. Tutto ciò che è capitato nella mia vita è molto più grande dei sogni che avevo da bambino...

E tutta la poesia che c'è nei tuoi film...

E' parte del sogno! (sorride)

L'incontro con la No Smoking Orchestra, invece, è avvenuto al termine del loro concerto genovese, nell'ambito del *Boa Goa Last Minute*, gestito dalla Psycho, un'organizzazione, va detto, di ragazzi molto in gamba, grazie ai quali ho potuto intervistare Nelle Karajlić & C. Tra un sorso di birra e un tiro di sigaretta, Nelle, autentico mattatore sul palco in stile punk, instancabile *front man* tanto simpatico quanto sbarazzino, racconta la sua esperienza con la band.

Come definiresti la vostra musica?

Il nostro sound è un mix tra musica balcanica e punk, tanto che il mio temperamento sul palco è... punk! Lo abbiamo chiamato *hunza hunza*, in virtù della tipica battuta serba in due quarti. E' un ritmo che proviene dal nostro corpo e dal cuore, che soprattutto è il frutto del lavoro come compositori della colonna sonora. In altre parole la musica è una creatura dei film di Emir.

Come lavorate con Emir al commento sonoro?

Il metodo di lavoro con lui è molto differente dal canonico. In sostanza non seguiamo una regola, ogni volta è differente. Quello che però posso dirti è che spesso prima di girare un film Emir chiede di fare il playback, così che poi possa girare alcune parti come fossero videoclip. Per *Gatto Nero Gatto Bianco*, alcune canzoni collegate a scene importanti sono state scritte in fretta e furia addirittura il giorno prima! E poi Emir ha girato quelle scene seguendo il ritmo della musica, come un videoclip appunto. Comunque la maggior parte del lavoro viene fatto a film finito, sia vedendo il girato, che in fase di montaggio. E non è sempre una cosa semplice, perché sai, in fase di editing le mani non sono mai le stesse, cambiano sempre! E allora si deve mutare qualcosa anche nelle canzoni. Per tua informazione io e Dejan Sparavalo (detto Leopold, ndr) abbiamo composto la musica per *Gatto Nero Gatto Bianco*, e sempre Dejan e Emir hanno curato invece le musiche di *Life is a Miracle*. Però io ho scritto i testi delle canzoni in entrambi i casi!

Per Emir la musica è un attore con una parte, un co-protagonista... tu cosa pensi?

Sì. La musica nei film di Emir ha un peso molto forte, quasi tutte le sue immagini sono accompagnate da musica che ha il compito di dare quell'emozione in più che le immagini, da sole, non sarebbero in grado di dare; per lo meno, non quanto fanno con la musica! Sai cosa intendo... ti dirò di più: per darti un'idea di quanto sia importante la musica nei film di Emir pensa che in *Life is a Miracle* solo dieci minuti sono senza musica, su un'ora e venti di film! Praticamente la musica è sempre presente.

Prossimi progetti?

E' appena uscito il DVD del nostro concerto *live* girato in Argentina, a Buenos Aires. Il concerto è stato quello di chiusura del nostro tour mondiale di *Life is a Miracle*. Una bellissima avventura (dietro a tutto ciò, ci sono la mente brillante del tour manager Andrea Gambetta e la sua fondazione culturale Solares, intenta a creare e organizzare eventi culturali di un certo spessore nell'ambito di cinema, musica, fotografia e altre forme d'arte, ndr).

Da quanto tempo tu ed Emir vi conoscete?

A volte ho l'impressione di conoscerlo da duecento anni! Anche perché il nostro affiatamento è totale. La realtà è che ci siamo conosciuti all'inizio degli anni '80, a Sarajevo. A quell'epoca Emir iniziava le riprese del film *Do You Remember Dolly Bell?* ...Ti ricordi Dolly Bell... (traduce con una buona pronuncia).

Parli bene l'italiano!

Lo capisco, ma parlarlo no... solo qualche parola! E così abbiamo iniziato la nostra collaborazione, con la musica. Sai, il nostro paese è piuttosto piccolo e non è difficile trovare

qualcuno con le tue stesse idee, qualcuno con cui intendersi.

C'è qualche legame, secondo te, tra la musica italiana e quella balcanica?

Tanto per cominciare credo che la musica serba, croata e jugoslava in genere abbiano un denominatore comune con la musica italiana. Agli inizi degli anni '60, e questo mi è stato raccontato da mio padre e da gente più grande, io ero troppo giovane per ricordarlo, il regime comunista aveva promosso la musica italiana e messicana al posto della musica rock. Preferivano che noi ascoltassimo questo genere di musica, ma non il rock! Tant'è vero che molte canzoni italiane di successo, come "L'arca di Noé" di Sergio Endrigo, ad esempio, sono state rifatte in serbo. Il risultato era musica e canzoni italiane cantate in serbo da cantanti locali.

Collaborazioni italiane all'orizzonte?

Sì, mi piacerebbe lavorare con artisti italiani. Ho un bel rapporto con Paolo Rossi, che ho conosciuto nel 1999. Abbiamo cantato insieme "Ventiquattro mila baci" di Celentano. Paolo ed io siamo molto simili e speriamo entrambi di riuscire a mettere su qualcosa un giorno. Pensa che prima di incontrarlo, tutti notavano una certa somiglianza tra di noi, per cui, la prima volta che l'ho visto, gli ho detto: "Ehi, ciao fratello!".

Ah, ancora una cosa... bello spettacolo quello a Cannes!

L'hai visto! Sai, non è stato facile raccogliere un pubblico così, composto quasi esclusivamente da gente dello spettacolo, registi, eccetera... con Barden che si è unito a noi... Una bella serata!



Fondi omaggia Nascimbene

In apertura della quarta edizione del Fondi Film Festival, la cittadina laziale ha approfittato della presentazione del libro monografico di Luca Bandirali per ricordare il grande compositore milanese.

di Giuliano Tomassacci

Grossi, Giagni, Nascimbene, Bandirali e Tomassacci



Il vivido omaggio offerto dagli organizzatori della quarta edizione del Fondi Film Festival a Mario Nascimbene si inserisce con rilevanza in quella serie di recenti, mirate ed efficaci picconate inferte con decisione alla lavica massa solidificatasi, nell'ultimo cinquantennio, ad oscurare l'immensa lucentezza dell'arte del musicista milanese. Un diamante lungamente dimenticato e sottostimato, fatto di dedizione alla specificità della musica da film in quanto inseparabile e sempre imprescindibile dal racconto per immagini, che negli ultimi tempi anche il concorso specialistico di Orsogna e il concerto-tributo tenutosi l'anno scorso all'Auditorium romano hanno contribuito a restituire alla luce e alla giusta considerazione. L'occasione di poter celebrare il grande compositore, scomparso nel 2002, all'interno di una manifestazione domiciliata nella città natale di Giuseppe De Santis – il fin troppo dimenticato regista che con il composi-

tore de *I vichinghi* e di *Addio alle armi* strinse una stringata ma relevantissima collaborazione, condividendone l'indifferenza della critica e della cultura contemporanea – è stata anche la pubblicazione del libro monografico di Luca Bandirali, *Mario Nascimbene – Compositore per il cinema* (edizioni Argo), cui la otto giorni fondana ha offerto cornice eccellente per la presentazione in anteprima. A evidenziarne il ragguardevole lavoro di analisi cinemusicale sviluppata lungo l'arco carrieristico del compositore, durante la serata del 19 settembre scorso, oltre a *Colonne Sonore* e allo stesso Bandirali c'erano anche il compositore e musicologo Riccardo Giagni, Caterina Nascimbene e Marco Grossi, direttore artistico del Festival e segretario dell'Associazione Giuseppe De Santis, tutti unanimi nel rilevare il peso significativo dell'opera e la sua urgenza culturale. La proiezione del bel documentario di Nicola Moruzzi sulla vita

del compositore e la sempre benvenuta antologia musicale offerta dall'impeccabile Gabriele Bonolis (che a capo di un'Orchestra Mario Nascimbene ridotta negli elementi ma non nei risultati, ha scorso con la solita autorevolezza pagine significative del repertorio del compositore) hanno poi contribuito a palesare la 'presenza' artistica del musicista tra le mura dell'Auditorium Comunale della cittadina laziale. In apertura di un Festival che annoverava anche una retrospettiva su Daniele Segre e una rassegna dedicata al cinema incentrato sul tema del lavoro, il libro di Bandirali ha rinnovato quell'attrazione incontenibile e quel senso di raffinatezza artistica che lo studioso e l'appassionato di musica applicata avverte ad ogni nuovo incontro con la portata e la complessità dell'opera di Mario Nascimbene. Mentre cresce la speranza che anche il mercato discografico ritorni con criterio sull'operato di questo genio del suono-cinema.

Nicola Piovani è la quintessenza della musica popolare applicata al Cinema. Intendiamoci, non utilizzo il termine "popolare" in senso dispregiativo: la musica di Piovani è sempre funzionale alle immagini che commenta, così orecchiabile da poter esser cantata subito dopo il primo ascolto. Oltre tale premessa non si può far altro che consigliare vivamente – sia a chi già lo conosce, sia a chi non lo ha mai nemmeno sfiorato – l'universo sonoro del Maestro Piovani, racchiuso in questo bellissimo libro + DVD dal titolo più che mai emblematico: "Concerto Fotogramma – Le più belle musiche del Cinema italiano". Che è poi il titolo del concerto di musiche da film che Piovani ha portato, e continua a portare, in giro per l'Italia e l'Europa da molti anni a questa parte. Il consiglio per chi acquisterà questo gioiello editoriale è quello di leggere prima il libro e poi guardare, tenendo però bene aperte le orecchie prima che gli occhi, il DVD. Leggendo il libro scoprirete l'anima di Piovani musicista e uomo. In modo particolare attraverso il lungo capitolo "La bottega della musica", dove il compositore romano ci racconta la sua vita di autore di musica applicata e assoluta, i suoi incontri-sodalizi con registi famosi (Fellini, Agosti, Bellocchio, Moretti, i fratelli Taviani, Benigni), aneddoti di lavoro, l'amore per gli strumenti (pianoforte e violino in testa) e per le canzoni popolari, la sua città, Roma, la collaborazione con il compianto Fabrizio De André, il Teatro e Cerami. Quel che resta da sapere su Piovani ce lo dicono le interviste a Morricone, ai registi summenzionati, a Noa, ai critici Mollica e Kezich e all'amico Cerami, di cui sono riportati i testi di "Concerto Fotogramma": parole dalle quali trapela la bellezza di un'esperienza musicale *live* che non si vorrebbe mai smettere di guardare ed ascoltare (questo lo può capire solo chi ha assistito al concerto di persona!). Non tralasciando, per i cinefili melomani, la filmografia completa aggiornata al 2004, il teatro musicale e la musica da concerto. Con la visione e l'ascolto del DVD, tramite ciò che avete letto prima, scoprirete invece il cuore di Piovani musicista e uomo, prima di tutto con il bel cortometraggio "Vicino al piano", in cui avrete il piacere intenso di sentire gli interventi genuini di Benigni (che chiama Piovani "l'ostetrico dell'arte" con la sua solita incontenibile verve), Agosti, i fratelli Taviani, Mollica, Kezich, Moretti, Bellocchio, il Maestro Morricone, Cerami. Quindi potrete gustarvi il backstage del "Concerto Fotogramma", la cantante Noa nella prima esecuzione de *La vita è bella*, Amii Stewart che esegue lo "Stabat Mater" e tantissime altre chicche, compresa quella imperdibile a Sanremo nel finale del DVD (vedere per credere!). Dulcis in fundo assaporatevi con i sensi ben protesi il concerto ripreso nel teatro tanto amato da Piovani, l'Ambra Jovinelli. E chiudiamo con gli ultimi due versi della poesia di Benigni all'amico Nicola: "Nell'intimità compone opere lasciando ai posteri infinite orchestrazioni, vivaci arie, notturni interludi".

MP

Libro + DVD



Nicola Piovani Concerto Fotogramma - Le più belle musiche del Cinema italiano

Libro: 155 pagine
DVD: 160 minuti
Edizioni BUR 2005
Prezzo 19,50 €

LIBRO + DVD

Nicole Kidman in *Eyes Wide Shut*

La musica in Kubrick

parte 3

Da Barry Lyndon ad Eyes Wide Shut: la maturità del linguaggio audiovisivo

di Stefano Tosi

Barry Lyndon (id., 1975) vince l'Oscar per la migliore colonna sonora non originale.

Il compositore Leonard Rosenman si è sempre detto imbarazzato per un premio vinto per musica non sua. E' una colonna sonora unica, che vanta brani di musicisti come Haendel, Mozart, Schubert, Paisiello, Bach.

All'epoca fu richiesto tal compito a Nino Rota che si rifiutò di adattare pagine preesistenti. Si punta allora su Leonard Rosenman, compositore ed arrangiatore per il cinema e la televisione, già noto per la colonna sonora di *Gioventù bruciata* (Rebel Without a Cause, 1955). Stanley gli chiede di trasformare in leitmotiv del film il tema principale de *Il padrino*, ma non se ne fa nulla. Rosenman soffre il rapporto con il regista, non viene informato delle modifiche in corso che il testo musicale subisce e, infuriato, medita perfino di rifiutare l'Oscar. Nella prima parte del film ascoltiamo musiche tradizionali irlandesi e brani militari.

Dopo che Redmond incontra lo Chevalier l'introduzione di pagine di musica colta settecentesca è costante ed illustra il dorato mondo di noia dell'aristocrazia. Fin dai titoli di testa compare la solenne, ieratica e dolorosa "Sarabanda" di Haendel, che attraversa in vari momenti l'intero arco narrativo. E' il leitmotiv del duello e si lega ai momenti più drammatici del film. Adattata in diverse vesti timbriche da Rosenman, la "Sarabanda" incornicia l'ascesa e la caduta di

Redmond, si scarnifica progressivamente a livello armonico e si riduce, nel finale, ad una serie di pure percussioni intonate e tambureggianti. Brano simbolo del destino fatale e tragico di Redmond, la "Sarabanda" apre e chiude il film in una circolarità perfetta.

I primi turbamenti amorosi di Barry scorrono sulle note di "Women of Ireland", brano popolare irlandese associato a corteggiamenti effimeri (Nora e Barry, Nora e Quin, Barry e la tedesca Lischen). E' musica folcloristica ripetitiva nella struttura formale, ma molto efficace nelle melodiche variazioni dell'arpa.

Fra le altre musiche del repertorio folcloristico irlandese troviamo l'allegria "Piper's Maggot Jig" (Quin e Nora che ballano in una festa popolare), la nostalgica "The Sea Maiden" (le fughe di Redmond) e la ludica "Tin Whistles" (Redmond subisce una rapina nel bosco). "British Grenadiers", marcia militare, rivela la natura abietta sia di Quin che di Redmond, fra battaglie campali e bordelli. La "Hohenfriedberger March" è legata al tema dell'inganno e con la sua pomposità descrive la natura vanagloriosa di Barry, traditore e bugiardo. La giocosa e ironica "Lilliburlero" si lega al feroce addestramento militare. La marcia di Mozart "Idomeneo re di Creta" segna il passaggio di Redmond dalle trincee al ruolo di uomo di fiducia di Federico di Prussia. La prima delle cinque danze tedesche di Schubert evidenzia la festa di

compleanno del piccolo Brian, si prolunga su ricordi bellici di glorie passate e su ricevimenti, banchetti ed elargizioni per aspirare al titolo di Lord. La "Cavatina dal Barbiere di Siviglia" di Paisiello è il leitmotiv del gioco d'azzardo di annoiati e leziosi ricchi nobili. E' un brano adattato, ma si presenta anche in forma originale nella partita a carte con Lord Ludd. Il "Concerto per violoncello in mi minore" di Vivaldi si associa al calvario affettivo di Lady Lyndon e alla sconfitta sociale di Barry per poi sfociare nella tragedia della morte del piccolo Bryan. Lady Lyndon e il reverendo Runt, affiancati da un'orchestra d'archi, eseguono il "Terzo movimento dal Concerto per due clavicembali e orchestra" di Bach, mentre un frustrato Bullingdon esplose di rabbia verso l'odiato patrigno Redmond. Amore e disamore, speranza e disillusione convivono negli accenti tristi e sconsolati del "Trio Op. 100" di Schubert; palpiti musical-amorosi di una Lady Lyndon mai ricambiata, sofferente vittima di un inganno esemplare. Non inserito nella colonna sonora ufficiale è invece l'"Impromptu op. 90 n. 1" di Schubert (intertitolo che mostra il resoconto delle sventure che colpiscono Barry).

La colonna sonora di *Shining* (id., 1980) è il frutto del lavoro della coppia creativa Wendy Carlos/Rachel Elkind e della selezione di Kubrick di brani contemporanei oscuri e complessi, con l'aggiunta di un eccellente brano di



Bartok e di alcune canzoni ballabili americane a cavallo fra gli anni Venti e Trenta.

La colonna sonora è difficilmente reperibile: pare che sia stata distribuita solo in Giappone, ma non è certo se in una versione ufficiale o come bootleg di qualità scadente. Carlos si ispira all'ultimo episodio della "Sinfonia Fantastica" di Berlioz per comporre un "Dies Irae" dal timbro gutturale e sinistro (titoli di testa): la Elkind completa l'opera con spaventosi vocalizzi al sintetizzatore. I lunghi pedali di accordi e i glissati discendenti di "Rocky Mountains" sono la metafora della discesa all'inferno dei Torrance, mentre salgono verso l'Overlook Hotel.

Kubrick sceglie quattro spettrali ballabili per descrivere il popolo infernale nascosto nell'Overlook, spesso radunato nella sala da ballo. "Midnight, the Stars and You" si associa al carrello finale sulla fotografia datata "4 luglio 1921". "It's All Forgotten Now" si carica di un grande valore semantico, essendo rivelatrice di quella amnesia che colpisce Jack mentre dialoga con Grady. "Lei è il custode da sempre" è la frase sottolineata dal brano "Home" che sembra voler riportare lo scrittore impazzito alla sua vera casa, quell'Overlook Hotel così orrendamente familiare.

La musica non diegetica è rappresentata dai brani di musica contemporanea e dall'*Adagio* della "Musica per archi, percussioni e celesta" di Bartok. Sono pagine che si inseriscono nel disordine narrativo del film, dilatando la follia di Jack. "Lontano" di Ligeti è simile a un sibilo prolungato e si associa ai fenomeni di *shining* (quella "lucifera" da intendersi come contatto paranormale). Penderecki, compositore vivente polacco, ha un linguaggio musicale che si basa su una ricerca materica in cui gli archi vengono usati in modo anomalo (fasce sonore simili alla musica elettronica). Kubrick amputa i brani di Penderecki, snaturandone il senso originario e creando varie e suggestive soluzioni timbriche di grande impatto. Le pagine di questo compositore risultano collegate in modo arbitrario, rielaborate per disgregazione e ricomposizione (si manipola assemblando). Kubrick salda fra loro diverse parti dei brani di Penderecki, intervallandoli con alcuni silenzi musicali utili a creare suspense e a pompare i climax ("Polymorphia",

"Utrenija: Ewangelia", "Utrenija: Kanon Paschi", "The Dream of Jacob", "De Natura Sonoris n. 1" e "De Natura Sonoris n. 2"). Il risultato è un "montaggio musicale" la cui coerenza è garantita dalle soluzioni più disturbanti e demoniache delle cinque partiture d'origine (suoni strani e angoscianti che creano il senso di ignoto, metafisico, diabolico).

Nel film compaiono diversi e perfetti esempi di sincrono, ovvero di coincidenze esatte fra accentuazioni di pentagramma, di segno ritmico e/o espressivo, e gesti o eventi significativi di ciò che è rappresentato (tentativi riusciti di far combaciare certi accenti musicali con intertitoli, con soprassalti narrativo-visivi come i colpi d'ascia inferti da Jack alla porta del bagno, con zoomate fulminee e improvvisi primi piani). E' evidente che Kubrick si ispira ancora una volta alla tecnica

piano-sequenza girato in steady-cam sul rumore a tratti sordo e a tratti pungente del triciclo di Danny. Wendy aveva composto altri brani non inseriti nella colonna sonora, fra cui una reinterpretazione elettronica del "Valzer triste" di Sibelius sollecitata da Stanley (utilizzato nel documentario di Vivian Kubrick *Making the Shining*) e un brano originale che dipinge di sangue l'ascensore del trailer del film.

Tutti i brani originali della colonna sonora di *Full Metal Jacket* (id., 1987) sono affidati ad Abigail Mead (pseudonimo di Vivian Kubrick, figlia del regista). Oltre ai pezzi originali troviamo una selezione di brani preesistenti, per lo più canzoni di grande successo del periodo storico della guerra del Vietnam. Kubrick pensava di affidare tutta la colonna sonora ai Rolling Stones, ma le cifre esorbitanti dei diritti



Kubrick e Nicholson sul set di *Shining*

del *mickeymousing*. Ad una fotografia livida e perturbante fa eco un sonoro incandescente ed urlato, spesso in una mutua adesione onomatopeica che sfiora il miracolo. Gordon Stainforth, assistente montatore di Kubrick e responsabile dell'articolazione funzionale delle pagine musicali, ha "scoperto" l'eccezionale brano di Bartok, il quale accosta il pianoforte a strumenti a percussione: il materiale melodico e armonico del piano sostiene i due cori degli archi in un'atmosfera notturna e cantilenante.

I rumori sono fra i grandi protagonisti del film e spesso provengono dall'anima elettronica di Carlos: la soggettiva del battito cardiaco integrata a Penderecki, il ticchettio della macchina da scrivere di Jack nel vuoto cupo e isolato dell'hotel, il sibilo penetrante e soprannaturale dello *shining* di Danny e Halloran, il

d'autore gli fecero cambiare idea. Il tessuto sonoro imbastito da Vivian Kubrick si avvale di un sintetizzatore Fairlight CMI che crea, attraverso suoni campionati ed effetti di rumore, un panorama musicale astratto e oggettivo, organico e disumanamente disperato.

Gli ossessivi ritmi da marcia militare, le armonie scardinate e la frasi livide di "Parris Island" e "Full Metal Jacket" sottolineano il martirio masochista dell'addestramento per pazzi furiosi. "Leonard", che scorre sulle immagini del pestaggio di Pyle e sul suo omicidio-suicidio, imita un respiro soffocato di sofferenza e morte, un respiro elettronico che si appoggia ad una frase sospesa nel vuoto, senza sviluppo né risoluzione. "Ruins" illustra l'orrore delle fosse comuni. Ci sono vari piani sonori sovrapposti: uno è un suono meccanico veloce e costante come

Una drammatica scena di *Full Metal Jacket*

una macchina da scrivere, l'altro è un suono pulsante e lento che sembra friggere come corrente elettrica. In sottofondo il suggestivo e metallico cigolio di un cancello di ferro, in un'atmosfera da genere *industrial*.

"Attack" accompagna l'avanzata dei marines e della steady-cam verso la città fantasma di Hue, su accenti ritmici essenziali. Dopo un brevissimo episodio ("Time Suspended") lacerante e percussivo, associato alla furiosa reazione di sorpresa della ragazza-cecchino, "Sniper" si associa al respiro agonizzante e allo sguardo terrorizzato della giovane donna morente.

Il film è incorniciato all'inizio e alla fine da due brani esemplari: "Hello Vietnam" sui titoli di testa e "Paint It Black" sui titoli di coda. Il primo è un brano country cesellato da una chitarra esotica, mielosa e distorta. Ci parla di nudità dell'uomo dinanzi all'orrore della guerra. Il secondo dei Rolling Stones racconta invece il "cuore nero" degli uomini: "*I look inside myself and I see my heart is black*". È la perdita definitiva di ogni confine fra bene e male, fra ragione e istinto animale. Quando Crazy Earl abbatte alcuni soldati vietcong, dalla sua espressione scomposta e incredula fuoriesce la grottesca e ritmata "Surfin' Bird", una canzone dai toni demenziali e sguaiati, inno di un infantilismo malvagio e compiaciuto della propria crudeltà. La calda voce di Nancy Sinatra ("These Boots Are Made For Walking") apre il sipario sul Vietnam e chiude la prima parte del film, il grottesco "Wooly Bully" mostra l'atrocità della guerra, "Chapel of Love" introduce l'offensiva del Tet e "The Marines Hymn" ironizza sui novelli superuomini di Parris Island.

La "Marcia di Topolino", cantata in coro come un inno trionfale, vestita di parole senza senso,

echeggia nella notte che segna la morte di ogni residua umanità. I soldati sono regrediti in un'infanzia senza più sogni né gloria, in un abisso della ragione che inghiotte qualsiasi emozione.

Eyes Wide Shut (id., 1999) è una colonna sonora in parte jazzistica e in parte affidata all'estro della compositrice Jocelyn Pook, già collaboratrice di Ryuichi Sakamoto e Peter Gabriel. All'inizio Kubrick pensa di usare il "Liebestod" wagneriano dal *Tristano e Isotta* come leitmotiv di *Eyes Wide Shut*, poi sceglie "Mesto, rigido e cerimoniale" di Ligeti. È un brano che ruota attorno al dialogo delle due note *fa* e *fa diesis*, rotte di quando in quando dalla terza nota percussiva *sol*: un triangolo di note sospeso fra sogno, realtà e desiderio.

A "Musica Ricercata" Kubrick associa sempre una situazione di pericolo e minaccia. La tranquilla ballata in tre quarti "Waltz 2 from Jazz Suite" di Shostakovic dipinge con armonie decadenti e ambigualmente gradevoli l'esistenza borghese e routinaria di Alice e Bill. Shostakovic ricompare sui titoli di coda per rilevare la normalizzazione e apparente riappacificazione di una coppia dalla grosse carenze comunicative. "Baby did a Bad Thing" di Chris Isaak è un brano stomp dalle sonorità blues e country-pop, vagamente sensuale e ritmicamente ripetitivo. Sottolinea le dichiarazioni di Alice sul suo "tradimento mentale".

Il gigolò Szavost corteggia Alice sulle note di "When I Fall in Love" e di "I Only Have Eyes For You": sono titoli che evidenziano con sarcasmo l'interesse tutt'altro che sentimentale del bellimbusto ungherese, interesse destinato ben presto a svanire. "When I Fall in Love" accompa-

gna la delusione delle due modelle che hanno agganciato Bill con la promessa di portarlo "là dove finisce l'arcobaleno". L'elegante "I Got It Bad (and that ain't good)" scorre sul bacio fra la prostituta Domino e il frustrato Bill: "*I'ho presa male, e questo non è bene*" allude al desiderio di vendetta che Bill ha verso Alice. "Naval Officer" e "The Dream" illustrano due monologhi fra desideri, fantasie e sogni: il primo naviga sul lirismo raffinato di un violoncello che si appoggia ad archi minimalisti quando Alice vagheggia dei suoi turbamenti erotici a Cape Cod. Il secondo ha un carattere più doloroso e fluttuante nella tessitura d'archi che sottolinea l'incubo erotico che Alice ha appena vissuto.

La musica scarna e amalgamata di classica, etnica e minimalismo, con incursioni elettroniche suggestive e d'atmosfera, carica "Migrations" e "Masked Ball" di un alone maledetto, scivolando sui binari senza volto dell'orgia in maschera. Kubrick, decisamente affascinato da "Masked Ball", in origine intitolato "Backward Priests", decide di girare una parte dell'episodio sui ritmi del brano stesso. Le voci che salmodiano in modo iterativo sono utilizzate al contrario e creano un'atmosfera arcana e satanica (rovesciamento dei testi liturgici in lingua rumena). "Migrations" ci ipnotizza su un'ostinata figura ritmica scandita da percussioni incisive, mentre si alternano una voce femminile ed una voce maschile che recitano alcuni passaggi dal libro sacro hindu *Bhagvat Gita*.

L'arrangiamento zuccheroso e artificiale, privo della voce di Sinatra, di "Strangers in the Night", si avverte sia sulle danze delle coppie in maschera durante l'orgia che sul colloquio fra Bill e la sconosciuta nuda e mascherata: l'estraneità del titolo è qui sinonimo dell'anonimato tetro e perverso che molte variopinte maschere celano. "Blame It On My Youth" correda le confidenze sulle orge mascherate che Nick Nightingale fa a Bill. "Grey Clouds" di Liszt compare durante la lugubre visita di Bill all'obitorio dove è conservato il corpo di Mandy: qui Bill tenta di baciare il cadavere.

La melodia dissonante e il tremolo incerto sporcano il torbido bacio interrotto di Bill, in un connubio di immagini e musica saldo e preciso. Il mozartiano "Rex Tremendae" dal *Requiem K.626* non è incluso nella colonna sonora ufficiale.



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



Bruno Nicolai
Il commissario De Vincenzi (1974/1977)

Rai Trade FRT 409

24 brani - Durata: 77' 23"



Questo disco raccoglie tutti i brani scritti dal maestro Bruno Nicolai per la serie tv *Il commissario De Vincenzi*, diretta da Mario Ferrero, interpretata dal grande Paolo Stoppa e trasmessa in due stagioni con un enorme successo di pubblico, nel 1974 e nel 1977. Grazie all'estro creativo di Bruno Nicolai, allievo di Goffredo Petrassi e stretto collaboratore di Ennio Morricone, la partitura, articolata in 24 composizioni, si rivela assai ricca all'interno di un linguaggio agile e colorato, con sfumature di straordinaria eleganza. Si rimane continuamente stupiti dai temi estremamente semplici, eppure fortemente innovativi, concepiti da Bruno Nicolai, che non soggiace alle formule e usa in maniera anche spregiudicata i diversi mezzi a sua disposizione, dall'orchestra sinfonica all'elettronica, dal pianismo romantico agli strumenti etnici, con movimenti espressivi ed incisivi, variazioni improvvise di sonorità, timbri minuziosamente evocativo-descrittivi, irruzioni di espedienti melodici e drammatici per tenere vivo l'interesse del pubblico su un personaggio come il commissario De Vincenzi - scaturito dalla fantasia dello scrittore Augusto De Angelis - e su tutte le situazioni investigative in cui egli si trova coinvolto. La realizzazione di questo disco, finalmente immesso sul mercato, è pressoché impeccabile. Per concludere, ecco uno stralcio delle note di copertina, firmate da Claudio Fuiano: "Questo CD è una sorta di "macchina del tempo" che ci porta indietro, in un'epoca in cui la televisione confezionava dei prodotti davvero di qualità, affascinanti allora e ancora di più oggi al punto di meritarsi l'appellativo di "Cult". Impossibile non essere d'accordo. **MT**



Paolo Buonvino
La Piovra 8 - Lo scandalo (1997)
La Piovra 9 - Il patto (1998)

Beat Records CDF 078

30 brani - Durata: 71'54"



Paolo Buonvino - oramai noto per le sue collaborazioni con Gabriele Muccino a film quali *L'ultimo bacio* e *Ricordati di me*, o per le musiche di fiction come *Padre Pio* e *Paolo Borsellino* - ha iniziato a comporre musica applicata proprio per il piccolo schermo: *La Piovra 8 & 9* di Giacomo Battiato sono le sue due prime esperienze con la musica per immagini. Pur arrivando dopo i grandi Riz Ortolani (sua la colonna sonora della prima indimenticabile *Piovra*) ed Ennio Morricone, che con la collaborazione del figlio Andrea, ha scritto gli *score* di ben sei *Piovra*, il compositore siciliano ha dato buona prova di sé evitando di ripercorrere le atmosfere musicali già battute dai suoi due predecessori e dando nuovo lustro agli sceneggiati con Raul Bova al posto di Michele Placido. Tutti i brani, tranne quelli concitati e dalle ritmiche tribali ("L'inseguimento a Pantalica", "Caverne", "Unn'è Abibi" su tutti), trasudano sofferenza fisica, sconfitta e rivalsa, rimpianti, tenerezza, malinconia e rabbia: le valenti voci di Faisal Taher e Sandra Matanza, i flauti e il marranzano di Carlo Cattaneo, il violino e la mandola di Michele Conti e i brevi interventi dell'orchestra Virtuosi italiani (solo nella *Piovra 9*), diretti da Buonvino contornano tali sentimenti dando voce ai perseguitati dalla Mafia. Come dice l'autore catanese nel libretto del CD: "Un ringraziamento speciale a Giacomo Battiato per l'opportunità che mi ha dato di poter esprimere sentimenti di dolore e compassione per chi muore, ucciso dalla violenza altrui, e per chi uccidendo gli altri, muore a se stesso". Questo è un CD che non trovate facilmente nei negozi e che vi conviene ordinare sul sito della Beat (www.beatrecords.it). **MP**



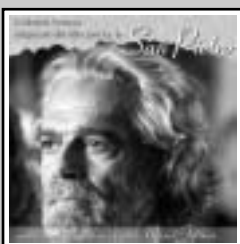
Ennio Morricone
La casa bruciata (1998)

Rai Trade FRT 410

14 brani - Durata: 46'51"



L'introduzione musicale a questo film tv prodotto da Raitrade ricorda moltissimo, forse un po' troppo, il celebre tema di *Mission*, uno dei tanti capolavori del grande Ennio Morricone. Ad un primo approccio verrebbe da dire, sentito il primo brano intitolato "Sia fatta la tua volontà", di averli praticamente ascoltati tutti. Non è così. Almeno per quelle poche composizioni che non hanno un carattere più semplice e didascalico, che inseguono una piacevolezza immediata di ascolto, necessaria per calamitare l'attenzione di una platea televisiva. Certo, la scrittura poetica e sensibilissima, l'assoluto dominio dei rapporti timbrici e dei piani sonori, hanno il marchio doc che tutti conoscono, dunque la partecipazione emotiva dell'ascoltatore è fedele e assoluta, ma non mancano spunti dagli accentuati chiaroscuri emozionali e suggestioni drammatiche, come in "Violenza e Terrore" nelle quali si riscontra un vero magistero compositivo capace di ammiccare con camaleontica disinvoltura in direzioni diverse da quelle inconfondibili tracciate da un marcatore di territori quale è il maestro Morricone. Nel suo insieme, i brani di *La casa bruciata* sanno fondere insieme i fiati "andini", sempre intonati e dalla timbrica sontuosa, le percussioni tribali, le delicatezze e gli esotismi del folklore sudamericano ("Un grande bambino", "Prima danza", "Seconda danza") con la passione e il calore del sinfonismo asciutto, ma tenero ed effusivo, che si può ascoltare in "La casa bruciata" e in "Prisaon da Vida". Si tratta comunque di una proposta che ha come pregio principale la gradevolezza tematica e l'onestà della scrittura, e il cui ascolto potrà a tratti rivelarsi una vera scoperta. Ancora una volta una grande lezione stilistica. **MT**



Marco Frisina
San Pietro (2005)

LuxVide-Pesi&Misure
APM/CD112

23 brani - Durata: 63'54"



Al catalogo di "vite dei santi" della LuxVide non restano ormai molti nomi di rilievo, quindi era piuttosto attesa questa conclusione in pompa magna con lo sceneggiato dedicato al primo papa, l'apostolo Pietro, e si sperava in un prodotto più che dignitoso quando si seppe che ad interpretarlo sarebbe stato il grande Omar Shariff. Peccato che tutto il peso della produzione sia rimasto sulle spalle dello straordinario attore, immerso in una realizzazione tecnica ed una sceneggiatura al limite dell'oratoriale. E questa lacuna è percepibile nel pur lussuoso commento musicale (in realtà *viziato* da una temp-track proposta dal regista Giulio Base che costringeva all'auto-citazionismo il bravo compositore, su tutti il "Pacem in terris" di *Papa Giovanni*) che risulta addirittura sproporzionato alle immagini, nelle sue imponenti sonorità orchestrali (questa volta rinforzate da discrete dosi di elettronica) e nell'afflato lirico del tema principale. Nonostante la felice vena melodica ed una scrittura indubbiamente sapiente e particolarmente densa, ne risulta una delle colonne sonore comprensibilmente meno convincenti e retoriche di Mons. Frisina, che comunque non risparmia passaggi di notevole spessore ("La gioia degli apostoli", "La conversione di Paolo") o il "tema del dolore" affidato in più passaggi al dolente timbro della viola solista. **PR**



Nel rispetto delle immagini



Alan Silvestri
racconta in esclusiva a
Colonne Sonore il suo dialogare
con il cinema: le dialettiche
schermo-pentagramma di un
“cineasta che scrive musica”

di Giuliano Tomassacci

Sono passati circa quarant'anni da quando un giovanissimo ragazzo del New Jersey preferiva la carriera musicale a quella del baseball agonistico. In lui avevano vinto l'amore bruciante per il jazz e il sogno di una carriera da chitarrista be-bop, una pulsione talmente irrefrenabile che in seguito avrebbe avuto la meglio anche sul rinomato Berklee College of Music di Boston, portandolo ad abbandonare gli studi accademici per la strada dell'apprendistato concreto alla corte di una band itinerante di Las Vegas. Magari il sentiero più impervio e insicuro, ma anche il più adatto e congeniale al jazz-man autodidatta che abbisogna del contatto sociale, della collaborazione e del confronto umano diretto per crescere, misurarsi e realizzarsi.

Il dialogo artistico e la sinergia creativa da sempre alla base della musica applicata alle immagini, disciplina che non a caso - complice una serie di imprevisti del destino - Alan Silvestri eleggerà poi quale proprio campo d'eccellenza, assicurando negli anni a venire il suo nome tra i grandi della generazione moderna. Dotato di un acuto senso cinematografico capace di cogliere musicalmente l'anima narrativa del film con estrema completezza, negli anni '80 la sua significativa lezione ritmica ha trovato fertile terre-

no in film come *Predator* di John McTiernan (1987) - rinnovandosi poi, senza scolorire, in esempi di *scoring* contemporaneo come il recente *Van Helsing* (2004) - mentre in parallelo il suo fertile dono melodico fioriva spontaneamente in undici dei film diretti dal regista feticcio Robert Zemeckis. Capolavori come gli *score* per la trilogia di *Ritorno al futuro* (1985, 1989, 1990), *Forrest Gump* (1994) e *Cast Away* (2000), che di pari passo con collaborazioni d'eccezione come quella per *The Abyss* di James Cameron (1989), hanno fatto del tocco silvestriano un elemento caratteristico del medium contemporaneo: una combinazione di ampio respiro orchestrale e propulsiva orizzontalità di scrittura che a più riprese lo hanno evidenziato quale vivido ed equilibrato depositario dei due estremi capiscuola della Silver Age hollywoodiana, Goldsmith e Williams.

E se del suo grande eclettismo musicale poteva già ampiamente rendere conto una semplice scorsa alla sua trentennale filmografia (iniziata casualmente nel low-budget con *La Gang dei Dobermann* nel 1972 e ufficialmente avviatasi al mainstream nel 1984 con *All'inseguimento della Pietra Verde* di Zemeckis), l'intervista che il compositore di *Contact* (1997) e *Chi ha incastrato Roger Rabbit?* (1988) ci

ha gentilmente offerto ne conferma l'immensa dedizione alla disciplina della musica applicata, la trasparenza del pensiero autoriale, la disarmante schiettezza e una genuina onestà intellettuale nei riguardi della propria professione che immediatamente riportano alla mente il ritratto dell'artista offerto dal regista Michael Hoffmann durante la post-produzione della commedia *Bolle di sapone* (1991): "Nessuno spazio per atteggiamenti da prima donna o per il musicista che ha tutto il tempo del mondo, il film è sempre stato per lui l'assoluta priorità".

Con i suoi due prossimi impegni cinematografici - *Beowulf* (nuova esperienza in *performance capture* di Robert Zemeckis dopo *The Polar Express*) e il cartoon disneyano *The Wild* - ancora di là da venire, la gradita quanto impreveduta pubblicazione dello *score* per il thriller suburbano *Judgment Night* (Cuba Libre - La notte del giudizio) ha offerto la scorsa estate l'occasione per colmare l'attesa con una prova *action* del 1993, che lo stesso compositore non si aspettava di poter pubblicare nella collana Special Collection della Intrada.

Da qui partiamo, mentre chi scrive scalda il registratore pronto ad immergersi in una conversazione lungamente attesa.



La pubblicazione dello score di *Judgment Night* è stata una vera sorpresa...

Le cose sono andate in questo modo. C'è un uomo che da anni lavora come editore musicale e come music supervisor (lo è stato anche per *Forrest Gump*): il suo nome è Joel Sill. Per diverso tempo ha fatto parte di una società che deteneva i diritti di diversi film. Così quando i diritti musicali di alcune di queste pellicole si sono resi disponibili, mi hanno contattato per sapere cosa ne pensavo a proposito di una pubblicazione di *Judgment Night*. Naturalmente sono stato felicissimo. Non me lo sarei mai aspettato, è stata una sorpresa anche per me. Ma va bene così: mi piacciono le sorprese!

Ci sono altre sue colonne sonore ancora discograficamente inedite che Le piacerebbe vedere pubblicate?

Penso proprio che se c'è una colonna sonora che vorrei vedere su disco quella è sicuramente *Ritorno al futuro*. E' interessante che non sia mai stata realizzata, anche se poi alla fine tutto si riduce a problemi finanziari. Negli Stati Uniti se registri una colonna sonora e vuoi metterla su disco devi pagare cifre sostanziose all'orchestra e quindi se fai un film con un'orchestra molto grande i costi possono diventare talmente alti da scoraggiare chiunque voglia tentare una pubblicazione. Penso che il problema stia tutto lì. Comunque tra tutte sceglierei sicuramente quella; sarebbe bello poterla finalmente avere su disco. Ma non è mai detto, forse in *futuro*...

Quindi può confermarci che al momento non è prevista nessuna pubblicazione dello score di *Ritorno al futuro*?

Non che io sappia. Nessuno mi ha interpellato a tal proposito.

Aveva una lista di colonne sonore preferite anche da bambino, quando non era ancora un compositore specializzato e ascoltava semplicemente la musica dai film?

Sono cresciuto col desiderio di diventare un chitarrista jazz e quindi da piccolo non prestavo particolare attenzione alla musica da film, anche perché non pensavo proprio che il mio futuro sarebbe stato questo. Ero molto immerso nel jazz a quei tempi, non ero come quei ragazzi che oggi scelgono la professione del compositore cinematografico e già da piccoli iniziano a farci attenzione... Non ho precisi ricordi del genere, anche se già a quei

tempi c'erano delle ovvie icone, come la musica di *Psycho*. Ricordo anche i film di David Lean, con le musiche di Maurice Jarre, e anche i primi James Bond, dove le musiche avevano veramente una grande presenza. Poi naturalmente ho iniziato ad entrare nel mondo di John Williams, nei suoi primi lavori; a quei tempi non ero più un giovane bambino, bensì un giovane uomo e le sue cose già mi sembravano incredibili.

Molti di questi ascolti hanno esercitato una certa influenza su di me.

Lei da giovane ha studiato, oltre alla chitarra, anche il sax, il clarinetto e la batteria. Uno strumento, quest'ultimo, che deve avere influito moltissimo sul suo stile di scrittura...

Esattamente, ho iniziato come batterista e mi sono sempre portato dietro quella sensibilità, credo che abbia avuto un'influenza incredibile. Intendo dire che ho sempre avuto una forte componente ritmica nel modo di vedere e scrivere musica, ed è una componente a cui attingo anche per la scrittura orchestrale, quando la situazione lo richiede.

In un'intervista ha ricordato il suo direttore di banda ai tempi del liceo, G. Donald Mairs, come un mentore durante i suoi primi studi musicali. E' stato lui ad infonderle l'amore per il jazz e il be-bop?

Assolutamente sì. E' stato un musicista, un ottimo musicista, uno straordinario insegnante e soprattutto un grandissimo amico. In quel periodo della mia vita, quando ero ancora nell'ambiente scolastico sapendo già che avrei voluto fare il musicista, la sua presenza è stata molto importante e incoraggiante. La scuola per me è stata difficile, perché volevo soltanto sedermi in una stanza a fare pratica e a scrivere musica, ma come tutti gli altri ragazzi dovevo stare a scuola tutto il giorno, tutti i giorni. Avere un grande musicista che mi ha capito e mi ha aiutato durante quegli anni è stato davvero prezioso.

Ha lasciato il Berklee College of Music dopo pochi anni proprio perché avvertiva un ambiente accademico troppo costrittivo? Magari inadatto al bisogno di sperimentazione pratica e di contaminazione musicale evidente nei suoi successivi lavori cinematografici?

E' stata una decisione assolutamente spontanea. Ti racconto esattamente com'è andata. Ero alla fine del secondo anno e in quel periodo ero

particolarmente affezionato al direttore dei corsi di chitarra. Un pomeriggio sono entrato nel suo ufficio e lui era al telefono con un ex studente che stava lasciando un band di Las Vegas e chiamava per sentire se ci fosse qualcuno disponibile a prendere il suo posto. Ed io ho deciso in quel momento: "Vado io!". Ho lasciato la scuola e sono subito andato a casa, ho fatto i bagagli e sono volato a Las Vegas. Fatto!

La band era naturalmente quella di Wayne Cochran e dei C.C. Riders...

Sì. Ed è così che è andata, in modo assolutamente spontaneo. Ero totalmente posseduto dalla voglia di farlo che non appena mi sono reso conto che era il momento giusto per fare quella mossa...l'ho fatta! E direi che ha funzionato bene!

Passato alla musica da film, durante la prima metà degli anni '80 si è concentrato su score prettamente elettronici eseguiti al Synclavier. Era spinto esclusivamente da ragioni di budget o qualche volta si è trattato di una scelta "concettuale"? Ad esempio le musiche di *Navigator* (1986) hanno colto perfettamente l'innocenza del film e la sua estetica pop tanto che, probabilmente, uno score orchestrale sarebbe risultato addirittura eccessivo. E anche il suo radicale approccio sintetizzato per *Clan of the Cave Bear* (1986) sembrava reagire per "opposizione" allo scenario primitivo e naturalistico del girato...

Diciamo un po' per tutte queste necessità. Certamente a quei tempi ha contato molto l'aspetto finanziario; qualche volta ti ritrovi a musicare un film che non prevede nessuna voce per la musica nel budget e se non hai abbastanza soldi per pagare più di cinque musicisti rischi di non ottenere quello che stai cercando ed è il caso di utilizzare altri strumenti, come per l'appunto il sintetizzatore. Ci sono stati anche altri casi in cui l'elettronica sembrava essere semplicemente il suono più appropriato per il film, considerando anche le grandi possibilità dell'effettistica sonora sul lavoro timbrico e di tutta una serie di accorgimenti tecnici. Sono sempre stato innamorato dell'aspetto tecnico della musica. Per esempio nei due *Predator* ho utilizzato l'elettronica come parte integrante della partitura alla stessa maniera di come ho usato l'orchestra. Non credo che l'una sia in competizione con l'altra. L'elettronica è un'ulteriore gamma



di colori con cui il compositore può lavorare. Quindi cerco continuamente di tenermi aggiornato e sono sempre felice di poter contare su quel tipo di risorsa.

Poco prima di queste esperienze di synth-scoring, Lei aveva comunque già approcciato la scrittura orchestrale al cinema grazie ad esperienze come *All'inseguimento della Pietra Verde* e *Fandango*. Nessun altro episodio precedente, anche al di fuori del contesto cinematografico? E quali sono stati a suo parere gli autori classici che più hanno influito sul suo tratto sinfonico?

In termini di *scoring*, la formazione più numerosa con cui ho lavorato prima dei due film citati è stata quella per la serie *CHIPS*: all'incirca 10-12 musicisti. Precedentemente non avevo avuto nessuna esperienza orchestrale. Ero un musicista ritmico, un batterista e un chitarrista, quindi in quasi tutto quello che scrivevo la sezione ritmica giocava un ruolo fondamentale. Ecco perché ho spesso ripetuto che *Fandango* rappresentò per me un evento senza precedenti. Un grande evento, perché anche se prima avevo studiato per anni le partiture e i lavori dei grandi compositori non avevo mai scritto nulla per orchestra. Per quanto riguarda i miei compositori preferiti, la letteratura classica è talmente incredibile che diventa impossibile per me scegliere. Il panorama era talmente sterminato ed elaborato – e continua ad esserlo ai giorni nostri – che ascoltavo e studiavo tutto il possibile. Ancora oggi continuo a farlo, proseguendo ad imparare.

Una delle sue più eloquenti caratteristiche compositive è la perfezione dei suoi temi portanti. Spesso in forma binaria, con le due sezioni del periodo regolate da un intervallo di tritono, essi restituiscono un'idea essenziale dell'intero lungometraggio in poche battute, sintetizzando con grande istinto le dinamiche drammaturgiche del film. Un esempio assoluto è il tema principale di *Dredd, la legge sono io* (Judge Dredd, 1995), con la sua prima parte in forma di fanfara a proclamare l'integrità di Dredd come eroe e la sofferza, discendente semifrase conclusiva, chiamata a svelare il suo dramma come uomo. Quanto tempo dedica di solito al concepimento di un simile concentrato narrativo? Ed il tema principale è sempre il suo punto di partenza in fase di composizione?

Di solito, quando c'è un tema principale, inizio da lì. E penso che tu abbia descritto benissimo cosa cerco di fare. In termini sonori, il film può essere un contesto molto competitivo. A differenza della musica da concerto, nel film sei in competizione con il dialogo, il suono d'ambiente e gli effetti sonori. Sei parte integrante di questo grande affresco sonico. Cerco quindi di partire da un tema principale, una minima quantità di materiale che sia chiaramente identificabile, gradualmente identificabile. E' qualcosa che si può apprezzare ed imparare nei grandi compositori, che partivano da un breve ma individuabile motivo e poi procedevano nella scrittura di una notevole quantità di materiale basato su di esso. Mi muovo sempre in questa direzione: cerco di trovare qualcosa che possa catturare l'essenza del film e che nello stesso tempo possa servirmi come buona risorsa nello sviluppo del materiale per il resto dello *score*.

Un altro tema straordinariamente sviluppato è quello di *The Abyss*, film con il quale, ancor prima di *Judge Dredd*, Lei ha dimostrato la sua grande congenialità al genere fantascientifico. Cosa ricorda della genesi di questa partitura? La sua esperienza con Cameron si è rilevata problematica come per gli attori e la troupe durante le riprese?

Tutt'altro. Jim ha prodotto idee straordinarie durante la realizzazione del film. Certo si è trattato di una vera fatica fisica per le persone che hanno partecipato alle riprese ma quando sono iniziate ad arrivarci le immagini, erano semplicemente meravigliose, veramente stimolanti. E' vero che Jim è un cineasta molto esigente, ma è anche vero che lo è soprattutto con se stesso. Mi ha fornito incredibili motivazioni e una grande ispirazione. Lavorare di fronte ad un immaginario così ricco in un certo senso rende più facile il lavoro del compositore.

Parlando di temi memorabili è impossibile non richiamare in causa *Ritorno al futuro*. Quanto tempo Le ha richiesto in quel caso la stesura del tema? La versione definitiva è stata immediata o ha dovuto scegliere tra una serie di alternative? E in fase di concettualizzazione dello *score*, sapeva già che avrebbe registrato con un'orchestra di 98 elementi?

Cominciamo dall'inizio. Durante le nostre prime discussioni sul film, fu subito chiaro a me e Bob Zemeckis che c'era bisogno di uno *score* capace

di conferire maggior portata e grandiosità alle immagini, perché Bob era convinto che buona parte del film non sarebbe stata particolarmente spettacolare. Quando ho iniziato a ragionare sul tema principale – e dico subito che l'ho trovato relativamente presto – sapevo che doveva essere eroico, perché in fondo lo era anche l'intero film: Marty era un eroe e anche Doc lo era. Sapevo che questo aspetto era fondamentale, come sapevo che avremmo usato una grande orchestra, proprio perché la musica doveva conferire quell'ampiezza che mancava alle immagini. Il tema che è finito nel film è stato il primo, il primo in assoluto ed è venuto fuori abbastanza velocemente.

Un'altra componente predominante del suo modo di comporre è il marcato orientamento melodico. Al suo carnet stilistico non sono certo mancati scenari musicali agghiaccianti e poco accomodanti, come nei due *Predator*, in *Verdetto finale* (1991) e *Identity* (2003), ma sempre gravitanti intorno ad un contesto tonale o alla sua periferia. E anche se alcuni passaggi possono magari avvicinarsi all'aleatorietà, molto raramente la sua musica digredisce nel puro atonalismo (il tema impressionistico di Yoshi in *Super Mario Bros*. potrebbe essere un esempio). C'è una specifica idea di musica da film dietro questo approccio?

Anche in questo caso il mio intento è sempre quello di trovare del materiale che dia una sorta di continuità e di risonanza allo *score*. In alcune situazioni, puoi raggiungere risultati interessanti con del materiale tematico che sia riconoscibile. Per esempio: c'è una barca che avanza nel mare. Il protagonista del film ha un suo tema musicale e tu entri delicatamente nella pellicola introducendo quel tema. Anche se lo spettatore non vede sullo schermo il protagonista, saprà che è sulla barca in quel momento. E' qualcosa che non potresti ottenere in un altro modo. Sono sempre molto cosciente delle varie possibilità narrative. Ci sono molti altri modi per imprimere un tema o un motivo negli spettatori: qualche volta può essere semplicemente un ritmo, qualche volta una sezione d'archi che suona un cluster, e ogni volta si ha la possibilità di associarli ad un personaggio o ad una situazione. Ma è certo che quando si parla di momenti emotivi, la melodia può essere veramente potente. E penso sia per questo che ne sono così attratto.



Beowulf segnerà la sua dodicesima collaborazione cinematografica con Robert Zemeckis. La vostra amicizia è ormai un elemento capace di facilitare il percorso creativo che porta alla realizzazione finale dello *score* oppure discutete ancora il film nello stesso modo in cui approcciaste *All'inseguimento della Pietra Verde*?

Non è cambiato nulla! E francamente si tratta di uno dei momenti più appaganti che passiamo insieme, perché è un'opportunità per Bob di parlare del suo film e per me di capirlo. E' esattamente come ogni altro tipo di incontro tra due persone che iniziano a parlare di un argomento e vedono le cose nella stessa maniera, vedono le stesse soluzioni per la medesima situazione. Un'esperienza unica. Proprio come per la nostra prima esperienza insieme: lo stesso modo di interagire al film e di discuterne.

Negli ultimi anni Lei e Zemeckis vi siete distinti come una delle coppie regista-compositore più attente e scrupolose nei confronti del posizionamento delle musiche, riportando alla memoria il rispetto per il silenzio che dominava un certo cinema degli anni '60 e '70. Un film come *Cast Away* e l'assenza di musica in una sequenza cruciale come quella della vasca da bagno in *Le verità nascoste* (2000) stanno a dimostrare questa particolare sensibilità. Può spiegare questo tipo di scelte? C'è il rischio che l'eccessiva presenza di musica nei prodotti della Hollywood contemporanea finisca per indebolire il film piuttosto che rinforzarlo?

Penso che una delle cose più apprezzabili di Bob sia il suo modo di concepire i film sempre dal punto di vista dello spettatore. E' un dono incredibile il suo: quello di portare lo spettatore dove vuole.

In tutti questi anni abbiamo imparato che esistono alcuni interventi musicali particolarmente importanti ai fini del film. Il primo è dove la musica inizia; il secondo è dove finisce; il terzo è dovuto in generale alla presenza o all'assenza di *scoring* sulle immagini. Sono assolutamente d'accordo, spesso la musica viene usata come il ketchup o il parmigiano: "Mettila dappertutto, più note ci sono meglio è!". Succede spesso quando un regista diventa insicuro di una scena che secondo lui non funziona più tanto bene: "Oh, oh, oh! Mettiamo un po' di musica qui!". Bob semplicemente non arriva a questo punto. Si assicura prima che il film funzioni da solo,



Silvestri sul podio dell'imponente organico di *Mummy Returns*

senza scaricare responsabilità sulla musica; non chiede mai alla musica di far funzionare le immagini, le chiede semmai di arricchirle. Nel caso de *Le verità nascoste* e *Cast Away* non ci siamo rapportati al film con in mente chissà quale manovra psicologica. Ecco cosa abbiamo fatto: ci siamo seduti e abbiamo visto il film, dicendoci: "Non c'è ancora bisogno di musica... non c'è ancora bisogno di musica... perché dovremmo inserire della musica se non c'è ne bisogno?". La semplicità è la chiave: perché dovremmo se non serve? E' proprio come per uno chef: che senso ha aggiungere spezie ad un piatto se non ce n'è bisogno? Non ha alcun senso. E questo è il modo in cui affrontiamo lo *spotting*: quando il film ha bisogno di musica ce la mettiamo.

***Cast Away* è veramente un grande esempio di intelligenza e scrupolosità cinematografica – con il commento originale chiamato ad esordire soltanto nell'ultima parte di film. Durante una lezione organizzata dall'ASCAP, Lei ha particolarmente insistito sull'importanza dell'entrata della musica nel film. Come ha scelto, nel caso di *Cast Away*, il punto in cui introdurre lo *score*? Un punto d'entrata molto delicato tra l'altro...**

E infatti lo è. E' stato un film molto interessante su cui lavorare, per molte ragioni.

Prima di tutto è un film e non la realtà. Ma, detto questo, c'era comunque il bisogno di comunicare un senso di desolazione, un livello di realtà che non avrebbe funzionato in qualunque altro luccicante pop-corn movie. E' stato uno di quei casi in cui ho continuato a rivedere il film, cogliendo sensazioni. C'è questo disastro aereo nell'oceano che avrebbe suggerito l'utilizzo di una grande orchestra, come in un disaster-movie. Ma ci avrebbe portato fuori dal tipo di

esperienza che volevamo comunicare. Poi arriviamo sull'isola: "Dovremmo suonare un pad di archi su un'isola deserta solo perché lo abbiamo già sentito in migliaia di altri film e tutti quanti se lo aspettano?". Siamo passati oltre. Non era ancora il momento. E poi eccolo scappare dall'isola. Se si guarda al film come al viaggio interiore di un uomo, si vedrà che fino a quel momento, fino all'abbandono dell'isola, il protagonista è stato una vittima: ha preso quell'aereo per andare al lavoro, ha lasciato la sua ragazza, si è ritrovato unico sopravvissuto sull'isola, è dovuto sopravvivere – tutto come una vittima. Ad un certo punto prende una decisione importante, decide di prendere l'iniziativa su se stesso. Ed è un azzardo, perché potrebbe anche morire: può a malapena portarsi del cibo sulla zattera, non sa dove andrà, ma sa che non vuole più essere un prigioniero e che preferisce la morte ad un altro giorno da vittima. Quello che succede è che quando riesce a superare l'ultima onda si redime e si libera dal suo stato di condannato; e quando si volta indietro sembra aver capito il prezzo della sua decisione e che l'isola era stata la sua prigione, il suo non-mondo. Questo è stato per me il più significativo punto di svolta – il momento più importante del film. Ora ha affrontato la morte ed è libero. Non potevo pensare ad un momento migliore per introdurre una musica che celebrasse la svolta della sua vita. L'ho fatto con una formazione pura, semplice, modesta: solo archi ed un oboe. E fondamentalmente le cinque o sei volte in cui abbiamo usato il commento da qui in poi era sempre lo stesso tema, praticamente eseguito sempre nello stesso modo, perché sempre in connessione con quella parte di se stesso che ha capito qualcosa e si affida alle sue speranze e alla sua sensibilità per quello che verrà.



Alan e Sandra Silvestri nella loro tenuta vinicola

Un'ultima curiosità sull'assenza di musica nella sequenza de *Le verità nascoste* in cui Michelle Pfeiffer è immobilizzata nella vasca da bagno: aveva pensato ad un intervento 'd'emergenza' nel caso la scena non avesse funzionato senza commento? Come fece Herrmann per la scena della doccia in *Psycho*, per intenderci...

Absolutamente no. Non c'è mai stato bisogno di inserire musica lì.

Nel film ha omaggiato Herrmann scrivendo alcune pagine che rimandano non solo a *Psycho* ma anche a *La donna che visse due volte* e a *Intrigo internazionale*. Lei è uno dei pochi compositori che non ha paura di citare ampiamente dai suoi colleghi: Morricone in *Pronti a morire* (1995) e *The Mexican* (2001), Bernstein in *Ritorno al futuro - Parte III*, Rota in alcune pagine di *Un topolino sotto sfratto* (1997). Sempre rimanendo Silvestri e senza lasciarsi sopraffare dagli stili altrui. C'è in questo un modo di intendere la musica da film come una forma d'arte, adatta quindi ad essere usata attraverso i vari linguaggi emersi durante la sua storia?

Si e penso che questo ci porti ad un'interessante questione che chiamerei "aspetto associativo" del film, che ha molto a che fare con l'imprinting stilistico. I compositori che hai citato hanno portato alla definizione di un vocabolario musicale nel cinema: Bernard Herrmann con i suoi lavori per Hitchcock, Morricone, questi musicisti hanno veramente creato degli stili chiarissimi. In *Le verità nascoste* c'è molta ironia, Bob ha dipinto un incredibile omaggio ad Hitchcock e in un certo senso ci siamo divertiti con alcune delle sue icone stilistiche. Stessa cosa in *Pronti a morire*, c'era qualcosa di divertente nell'evocare quel tipo di stile, perché tutti ne erano coscienti e

lo amavano. Penso che questi compositori abbiano fornito un grande dono e i loro stili hanno creato in qualche modo un linguaggio a se stante.

Sin dagli esordi Lei si è sempre concentrato sulla musica applicata, salvo rarissime eccezioni come il recente lavoro per l'anniversario dei parchi divertimento della Disney, e non si è mai dedicato alla composizione di musica assoluta. Senza dubbio un attestato di coerenza per un artista che si è sempre definito più un cineasta che un musicista...

...per la precisione un cineasta che scrive musica, ma hai perfettamente ragione, non mi sono mai dedicato alla musica assoluta. Questo non significa però che non possa farlo, un giorno. Tuttavia sono anche molto conscio del fatto che sono due cose assolutamente differenti ed è una differenza che prendo molto seriamente, mentre penso che altre persone non lo facciano. In un certo senso non trovo così curioso il fatto di non aver mai scritto musica assoluta proprio perché sono convinto che si tratti di un'attività completamente diversa dalla mia. Magari un giorno potrei anche farlo, oppure... no. Veramente, non lo so. Quello che so è che bisognerebbe fare molta attenzione a portare una colonna sonora in sala da concerto; è tutto un altro mondo.

Pare quindi di capire che comunque non si tratterà di una suite da *Ritorno al futuro* o una sinfonia da *Judge Dredd*...

Non saprei proprio dire. Non so quale direzione prenderei per arrivare ad un'espressione puramente musicale di me stesso. Ma potrebbe succedere, potrei provare.

Quando siede al piano per comporre, pensa già in termini di orchestrazione?

Si. Devo farlo. Soprattutto quando componi per il cinema devi avere il senso reale della sonorità che assumerà nel film ciò che scrivi.

E' ancora molto dettagliato nella stesura dei brogliacci da consegnare ai collaboratori quando non cura personalmente l'orchestrazione?

Dipende. E' sempre diverso. Dipende da chi è l'orchestratore, se abbiamo già lavorato insieme, dallo stile della musica. Si tratta di comunicare e ogni volta cerco qualsiasi forma che possa aiutarmi a trasmettere nel modo più chiaro possibile.

Una prassi dalla quale non si è mai sottratto è la direzione dell'orchestra nell'ambito delle sue colonne sonore. Quale pensa sia l'importanza di tale disciplina nella musica da film? Il compositore che dirige la sua musica sulle immagini sta ancora "scrivendo"?

Certamente non è "scrivere" nel vero senso della parola, ma in tutti i modi è ancora un tipo di comunicazione con i musicisti. Chi sta in piedi di fronte all'orchestra deve comunicare estensivamente con gli interpreti. E non riguarda le note in sé per sé, ma lo spirito delle note, il livello di energia, e l'equilibrio generale di tutte queste cose. Penso che il compositore abbia un incredibile vantaggio nel dirigere, perché quando un musicista chiede come suonare, cosa si intende in un determinato passaggio, chi l'ha scritto sa esattamente cosa intendeva in quel caso e ai fini generali della composizione. Si crea così la possibilità per l'orchestra di capire qual è l'intenzione della musica che stanno suonando.

La sua scrittura orchestrale è sempre stata considerata tra le più difficili da eseguire. E' una particolarità che Le ha creato dei limiti nella scelta delle orchestre con cui lavorare? Nel caso di *Predator*, ad esempio, lo score si dimostrò troppo complesso per un'orchestra ungherese e Lei dovette tornare a Los Angeles per incidere nuovamente...

Credo che, soprattutto per quel che riguarda le pagine d'azione, si possa parlare di un impegno fisico notevole. Sono convinto naturalmente che tutta la musica sia impegnativa da eseguire ma, certamente, molte delle cose che ho scritto, anche solo dal punto di vista fisico, sono molto difficili. Richiedono una resistenza forte e duratura e chiaramente non tutte le orchestre sono



capaci o disposte a suonare in quel modo. E in molte situazioni se non c'è quell'energia quel tipo di scrittura non ha più senso. Non puoi avere l'orchestra sprofondata sulle sedie e pensare di far funzionare la sequenza della torre dell'orologio in *Ritorno al futuro*; non accadrà mai. L'episodio di *Predator* è interessante; una situazione sfortunata, l'Ungheria cercava di ottenerne un po' di lavoro dall'America. Ma non funzionò. Dovemmo tornare negli Stati Uniti e registrare di nuovo lo score. Comunque sì, tendo a non spostarmi troppo per registrare. Se non è a Los Angeles vado a Londra.

Recentemente Patrick Doyle ha accusato molti dei suoi colleghi di dipendere eccessivamente dalle temp-track, mettendo a repentaglio l'originalità delle composizioni. Pensa che questo possa in qualche modo essere ricondotto alla crescita esponenziale del fenomeno "rejected score", reo forse di rendere maggiormente timorosi i compositori cinematografici, costringendoli ad avvicinarsi il più possibile alle temp-track pur di salvare il posto?

Quando vieni assunto da un regista, lo assisti nel raggiungimento della sua visione del film. Non è né la visione del compositore né il film del compositore. Se accetti questo concetto tutto si riduce ad una questione di comunicazione tra regista e compositore, e una temp-track, per un regista che magari non possiede un buon vocabolario musicale, può potenzialmente rappresentare un ottimo strumento di comunicazione. Perché il compositore non dovrebbe voler capire cosa vuole il regista? Non avrebbe alcun senso, anche per-

ché – a meno che tu non stia parlando con un regista totalmente disperato – se al regista non piace ciò che hai scritto, non lo metterà nel film: quindi non c'è ragione perché non si debba cercare il miglior canale di comunicazione. Qualche volta il regista può ascoltare una temp-track e dire: "Mi piace l'andatura di questo pezzo". In questo modo mi muove verso il film. Altre volte il regista dirà: "Mi piace così tanto questa temp che se potessi comprarla e metterla nel film lo farei all'istante!". Un modo totalmente diverso di comunicare con il compositore. A questo punto il medesimo dovrebbe andarsene e mettersi a lavorare a qualcosa di completamente differente? Non avrebbe alcun senso. Chiaramente bisogna scrivere musica originale, ma bisogna anche provare ad ascoltare e a capire cosa in quella temp-track sta veramente stimolando il regista, creando la possibilità di dargli quello che sta cercando.

Quali dei suoi colleghi contemporanei ammira maggiormente?

Solitamente vedo la composizione cinematografica come un modo di parlare del compositore, e quando un musicista ha delle buone idee, parla bene, è sempre appassionante ed istruttivo. Apprezzo il lavoro di tutti i miei contemporanei: John Williams, Danny Elfman, James Horner, James Newton Howard, David Newman, Ennio Morricone... tutta questa gente e li fuori a rispondere al film, a risolvere problemi. E' affascinante, per un compositore di cinema, sedersi a guardare un film musicato da qualcun altro e scoprire quali soluzioni un collega ha saputo trovare alle difficoltà, ai problemi e alle sfide che gli si sono presentate.

Cosa può dirci a proposito dei suoi ultimi impegni, *Beowulf* e *The Wild*?

Per *Beowulf* al momento c'è bisogno di alcune musiche di scena. Materiale che ho già scritto e in buona parte registrato. Per quanto riguarda lo score non so ancora di preciso come sarà e quale direzione prenderò; ci vorrà ancora un anno e mezzo perché terminino le riprese, quindi avrò diverso tempo per orientarmi. Le registrazioni di *The Wild* inizieranno invece il 12 dicembre e attualmente sono pienamente immerso nella composizione. Ci sto lavorando ogni giorno.

E come va l'esperienza con la sua nuova etichetta vinicola, la Silvestri Vineyards? L'enologia è per Lei come la musica da film? Un appagante mestiere che la passione e l'amore possono tramutare in arte?

Proprio così. E' una cosa che sta coinvolgendo me e mia moglie Sandra tantissimo; una vera miscela di arte e scienza. Siamo ancora all'inizio e stiamo creando la carta dei vini: per il momento imbottigliamo un Pinot Noir, un Syrah e uno Chardonnay. Stanno andando molto bene. E' un'esperienza che ci sta appassionando moltissimo. E continuerà a farlo.

Grazie mille.

[in italiano] Ciao!

Un sentito ringraziamento a Sandra Silvestri per la gentile disponibilità e l'indispensabile collaborazione; a David Bifano, Emile Brinkman, Tiziano Toniolo e Nicola Carbone per il supporto logistico.

Dunque il fulmineo *sold-out* del Varese Club di *Predator* inizia a dare i suoi frutti. L'ottimo riscontro ottenuto dall'attesa prima pubblicazione ufficiale dello score per il film di John McTiernan deve senz'altro aver spronato l'ambiente discografico specializzato a riconsiderare gli inediti di Alan Silvestri, se adesso ci si ritrova tra le mani addirittura un'edizione integrale di *Cuba Libre - La Notte Del Giudizio*, thriller metropolitano che nel 1993 marcava il pieno corso della parentesi collaborativa del compositore con il solido Stephen Hopkins (iniziata tre anni prima con *Predator 2* e destinata a concludersi di lì a poco con *Blown Away*). Una vera sorpresa: difficile infatti prevedere che l'onore del quarto lavoro silvestriano a meritare un'edizione da collezione limitata (2000 copie in questo caso) sarebbe spettato ad una prestante, professionale partitura d'atmosfera che svela il lato tipicamente 'voodoo' della prima maniera ritmico-orchestrata del musicista.

Impegnato soprattutto nell'orditura di scenari incombenti, rarefatti in nervose intersezioni di pedali d'archi e sfumature dissonanti saltuariamente sciolte in sfoghi tribali e architetture di percussioni metronomicamente imitative, lo score, con un motivo principale solo sporadicamente accennato - e oltremodo boicottato nel film dall'esclusione del Main Title (incluso nel CD assieme ad altri due estratti dal materiale elettronico non utilizzato) - trova grande definizione soprattutto in una fosca invenzione cacofonica per legni ("Freeway Confrontation"), diligentemente dosata a scandire la discesa agli inferi dei quattro protagonisti.

L'interesse di un'etichetta come la Intrada per un compositore ancora in balia di una sostanziale disattenzione discografica è indubbiamente benvenuta e incoraggiante, persino di fronte alla scelta di un titolo magari non proprio entusiasmante e ad un ascolto non sempre facilissimo.

GT



**Alan Silvestri
Judgement Night**

(*Cuba Libre, La Notte Del Giudizio - 1993*)

Intrada Special Collection Vol.23
19 brani - Durata: 72'44"





Baci, manuali e criminali



di Massimo Privitera

Paolo Buonvino un siciliano tra le note

*Due siciliani a confronto: il sottoscritto, capo redattore di **Colonne Sonore**, catanese di nascita, e uno dei più bravi compositori di musica da film della nuova generazione italiana di autori dell'Ottava Arte, il catanese Paolo Buonvino (nato nel 1968 a Scordia). Ci troviamo nel suo studio romano situato in un tranquillo quartiere dietro il maestoso Colosseo capitolino. L'atmosfera non potrebbe essere più gioviale e amichevole, data la nostra mediterraneità che ci porta subito ad avviare una divertente chiacchierata-intervista in lingua sicula, ricca di modi di dire tipicamente catanesi, facendoci a tratti riappropriare delle nostre mai dimenticate radici dialettali, pur vivendo da parecchi anni lontano dalla Sicilia. Buonvino è un compositore di una certa caratura, che ha lasciato una sua impronta musicale originale, fatta di epiche note drammaturgicamente sospese e dolci melodie orecchiabilissime, nelle commedie esistenziali di Gabriele Muccino (Come te nessuno mai del 1999 ha ricevuto l'ambito Premio "Nino Rota" alla 56a Mostra Internazionale dell'Arte Cinematografica di Venezia), arricchendole notevolmente, e in alcune delle più importanti, e di successo, fiction nostrane, come Il giovane Casanova (con il quale vince il premio Miglior Colonna Sonora al Festival Internazionale di Luchon in Francia), Padre Pio, Ferrari, Paolo Borsellino. Allora, per dirla nella nostra lingua madre, "incuminciamo a parrari..." (iniziamo a parlare...)*

Da assistente musicale di Franco Battiato quale è stato il tragitto che ti ha portato a comporre le colonne sonore per *La Piovra 8 & 9*, primo tuo vero approccio con la musica da film?

Le due cose, in realtà, sono un po' slegate, infatti sono state entrambe esperienze molto importanti, ma lontane una dall'altra. Ho avuto l'opportunità d'intraprendere il mestiere di compositore di musica applicata alle immagini facendo, dapprima, un percorso di autore di musiche per il teatro - circa una dozzina di composizioni per lavori in Sicilia e Puglia - e, mentre ero assistente di Franco Battiato, conobbi un regista (tra l'altro si chiama Battiato, ma si tratta di semplice omonimia!) che, ascoltando alcune mie composizioni per un'opera lirica di cui doveva curare lui stesso la regia (successivamente non se ne fece più nulla!), s'interessò al mio modo di operare con le note. A tal proposito, in

quel periodo composi una Messa, dal titolo "Epiclesis", per l'inaugurazione di una chiesa moderna, e la registrai ed eseguii dal vivo in occasione della manifestazione *Estate catanese*, con la direzione artistica di Franco Battiato, e mandai la registrazione al regista di cui sopra. Gli piacque molto e mi propose di fare le musiche de *La piovra 8*. Fu una proposta non semplice, perché il regista Giacomo Battiato doveva convincere la RAI, produttrice e distributrice dello sceneggiato con Raul Bova protagonista, di dare in mano al sottoscritto, un emerito sconosciuto, senza alcuna esperienza nel campo delle colonne sonore, la composizione delle musiche dopo la prima *Piovra* con lo score di Riz Ortolani e le successive sei musicate da Ennio Morricone. Allora feci dei provini, che andarono molto bene, e il regista la spuntò. D'altronde non saremmo qui, ora, a parlare della mia carriera! (risate).

Devo essere sincero: non appena andò in onda *La Piovra 8* (recensione a pag. 33, NdR), da quel momento in poi fui subissato di richieste come autore di colonne sonore, e ciò fu parecchio gratificante.

Nelle musiche scritte per *La Piovra 8 & 9* hai usato la voce solista del cantante palestinese Faisal Taher per simulare il canto-lamento della tua terra sicula. Perché?

Usai la sua voce e anche quella di Sandra Matanza, che pensate un po' fa la shampista a Lentini, in provincia di Siracusa, anche se questo non so se possa interessarvi (risate). Trovai queste due voci che mi piacevano parecchio! Faisal Taher, pur essendo palestinese, abitava, e tuttora vive, in Sicilia e faceva parte del gruppo siculo dei Cuncertu, e lo costrinsi a cantare in un modo assolutamente differente dal suo solito stile, infatti nella colonna sonora de *La Piovra* fa delle



cose incredibili e strane con la voce: una sorta di grido stilizzato! Fu davvero divertente per entrambi, e utilizzai questo suo modo di vocalizzare in altre due mie partiture per il Cinema: *L'amante perduto* e *Ecco fatto*. Sandra Matanza era una ragazza che vidi in un locale dove si faceva il karaoke, mi piacque il timbro della sua voce, pur non essendo una cantante professionista, e la chiamai per cantare una frase in un duetto con Taher. Comunque la motivazione artistica per cui usai la voce solista di un cantante palestinese fu quella di volere creare un canto della mia terra sicula, però non folkloristico. Doveva essere una mia stilizzazione di un canto siculo, che non è solo la tipica canzone siciliana "Ciuri, ciuri", bensì cantare a *vuci longa* (con voce grossa e tenendo l'intonazione lunga!), tipico modo di cantare in campagna facendo, per così dire, melismi. Quindi, pensai, la cosa migliore sarebbe quella di enfatizzare il nostro modo di cantare in maniera arabeggiante, per l'appunto intonare a *vuci longa*, visto che è simile a un canto arabo che diventa lingua sicula. Per essere più chiaro, basta fare l'esempio di un venditore siciliano di patate che sembra un muezzin, il quale al posto di dire la preghiera vende patate (risate). E' simile dal punto di vista del linguaggio, non delle intenzioni, logicamente! Detto questo, ritornando al canto di Taher, che consideravo oramai un artista palestinese siciliano, dato che viveva da più di dieci anni nella mia terra, volli creare un canto che per un anziano siciliano sembrasse un canto antico, ma che invece avevo inventato di sana pianta, per non ricadere nell'uso scontato del marranzano, cioè in un cliché!

Veniamo al tuo sodalizio con il regista Gabriele Muccino, per il quale hai musicato finora tutti i suoi film, da *Ecco fatto* fino a *Ricordati di me*. Che *modus operandi* segue il vostro lavoro insieme?

La cosa particolare di quando lavoro con lui è quella di iniziare a comporre già in fase di ripresa. Muccino ha le idee abbastanza chiare sulla tipologia di approccio musicale al suo film. Lancia degli input molto precisi, che rielaboro conseguentemente, altrimenti non ci sarebbe bisogno della mia presenza, potrebbe benissimo musicarsi da solo (risate). Altra particolarità, dopo aver sviluppato i suoi input, è quello di stare a stretto contatto anche col montatore, Claudio Di Mauro - con il quale è nata

una bella amicizia - mentre monta il film. Ho sempre lavorato la porta a fianco a quella di Gabriele e Claudio, trasferendo il mio studio lì, in modo tale da poter avere due mesi in cui provare, riprovare e raggiungere il risultato finale in piena armonia. In sincerità, la prima collaborazione tra me e Muccino, il film *Ecco fatto*, si è svolta in maniera più distaccata: infatti lavoravo nel mio studio di Scordia, in provincia di Catania, perché ancora non ci conoscevamo bene. Però, successivamente, fino a *Ricordati di me* il nostro *modus operandi* è stato sempre quello di cui ti parlavo prima!

Sia ne *L'ultimo bacio* che in *Ricordati di me* si avverte un approccio musicale che ricorda da vicino quello utilizzato da Jon Brion per commentare il film *Magnolia*. E' pura casualità o hai preso spunto da questo autore per il tuo lavoro sulle pellicole di Muccino?

Diciamo che mai niente è pura casualità! Io e Gabriele avevamo fatto *Come te nessuno mai* prima del film *Magnolia*, e in quella pellicola scegliemmo un percorso musicale che non era quello di descrivere, per esempio, la scena che si svolgeva in una stanza con una musica da stanza. Per spiegarmi meglio: se nella sequenza della terrazza dove i ragazzi amoreggiano tu prendessi quella musica e la adattassi ad un film epico starebbe bene uguale. Questo era un discorso che avevamo già cominciato con Gabriele, e che pian piano, dopo che *Come te nessuno mai* andò bene al Cinema, si è rafforzato. Infatti quando abbiamo visto *Magnolia* ci siamo resi conto che lì il percorso musicale era ancora più esasperato rispetto a quello adottato da noi due, dato che la musica che commentava un dialogo profondo in una stanza, parlava dell'anima di quella scena e non di ciò che l'occhio del pubblico vedeva in quei fotogrammi. Ciò ci piaceva già prima, e vedendo *Magnolia*, ci ha convinto a poter perseguire questo modo di operare in musica negli altri nostri film insieme. In poche parole, con *Come te nessuno mai* avevamo fatto un passo, ma dopo il film di Paul Thomas Anderson con Tom Cruise, ci siamo sentiti autorizzati a farne sette di passi in avanti! In questo senso, allora, sì che il mio stile ricorda da vicino quello di Brion per il film succitato, di conseguenza *L'ultimo bacio* è il rafforzamento di quel percorso musicale. Non credo che se non ci fosse stato *Magnolia* avremmo osato un po' di meno, però forse avremmo azzardato in un altro

senso... questo chi lo può dire? Con *Ricordati di me*, che è una sorta di seconda puntata de *L'ultimo bacio*, è stato logico aver seguito lo stesso discorso compositivo. Ribadisco che l'idea di questo iter cinemusicale c'era già da prima, cioè quella di dare ad un evento che vive dentro l'anima, attraverso la musica, un'importanza profonda che non tiene conto di quello che succede fuori, ma di ciò che avviene dentro i protagonisti, l'azione interiore e non soltanto quella esteriore. Magari sto dicendo una banalità, però credo che in molti film, in un modo o nell'altro, non accada questo! Ecco, spesso, non sempre, la potenza della musica, nel senso di potenza passionale, è misurata a ciò che vedi, invece io e Gabriele abbiamo voluto esasperare, tra virgolette, la potenza di quello che senti, con l'utilizzo di musica epica, perché per noi due i sentimenti sono epici! Rammento la frase di Muccino che diceva a proposito di *Come te nessuno mai*: "Questi ragazzi che occupano la scuola provano lo stesso sentimento di mio nonno soldato durante l'occupazione dei tedeschi nella Seconda Guerra Mondiale, idem per i giovani che fanno l'amore per la prima volta!". Infatti per chi lo fa in quel momento non è una cosa da poco, ma si provano dei sentimenti che sconvolgono la vita, e quindi Gabriele aveva bisogno di una musica che desse questa sorta di emozioni importanti. Per concludere, chiunque crea, non crea dal nulla, tranne nel caso di Dio (per chi ci crede!), quindi avendo tutti noi, fin dalla nascita, i 6 sensi ben aperti, la bravura degli esseri umani è quella di dare e ricevere input, e infine riuscire a rielaborarli in modo da crearne altri nuovi. Un evento artistico di qualsiasi genere è arte nel momento in cui stimola in una o mille persone un'altra espressione artistica interiore o esteriore. Logicamente, non è sempre detto che uno sia capace di esteriorizzare, l'importante è ricevere lo stimolo! Il fatto di avere stimoli è rilevante nella vita, quindi diffido di coloro i quali dicono di non aver sentito questo o quel brano, o visto questo o quel film, perché vuol dire non essere sinceri e aperti mentalmente. Se io ti avessi detto di non aver mai visto *Magnolia* e ascoltato le sue musiche, sarebbe stato, oltre che disonesto da parte mia, anche un pessimo tentativo di sentirmi un genio assoluto, uno che non ha alcun bisogno di ricevere stimoli da tutto ciò che lo circonda. Anche ascoltare musica brutta può dare dei suggerimenti per creare da quella spazzatura musica meravigliosa

Giovanna Mezzogiorno e Stefano Accorsi ne *L'ultimo bacio*

sa. Non credo a coloro i quali dicono di creare dal nulla, sono tutte baggiate! Chi lo fa e lo dice, o è un bugiardo o un pazzo furioso!

Per quale motivo l'utilizzo di sonorità Klezmer (tipica musica ebraica) per una storia d'amore e tradimenti quale è *L'ultimo bacio*?

Quando compongo musica, da un punto di vista prettamente tecnico non mi baso su qualcosa di preesistente. E' vero che sono cosciente di aver studiato musica, armonia, tutto quello che serve a un compositore (Buonvino si è diplomato in pianoforte al Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria, poi ha studiato "Disciplina della Musica" presso l'università di Bologna - NdR), però quando scrivo non ragiono in base ai numeri, non sono capace! Quindi, appena finisco di scrivere un tema, mi ci rimetto su, correggo, se ci sono, degli sbagli, oppure lascio andare qualora l'errore mi piaccia e preferisco che venga letto così. La stessa cosa succede con i timbri, perché a me piacciono. Una volta, agli inizi della mia carriera cinemusicale, nello stesso periodo, incominciò a prendere piede la musica new age, ed io simultaneamente composi le musiche del film *Dancing North* (Paolo Quaregna, 1997). Un mio amico mi disse che le mie composizioni assomigliavano alle sonorità new age, ma io, in quel momento, non ne sapevo proprio nulla di quella nuova corrente musicale. Onestamente ero ignorante in tal senso (risate). Comunque, questo mio amico mi portò 12 CD di musica new age, e compresi che c'erano delle assonanze con la mia partitura per la pellicola di Quaregna. Tuttora non so se la mia musica fosse new age o no, mi auguro vivamente di no (risate)! Nello stesso modo accadde con le sonorità Klezmer per *L'ultimo bacio*: sempre per pura casualità, magari

perché incontrai in quel periodo un mio assistente musicista che suonava il clarinetto benissimo e al quale piaceva la musica ebraica, quindi qualche influenza nel mio modo di far suonare il medesimo strumento nel film è saltata fuori. E' anche vero che nella pellicola di Muccino non ci sono proprio delle citazioni così eclatanti di sonorità Klezmer, però qua e là affiora qualcosa!

Sei stato tu a chiedere a Carmen Consoli, essendo il suo arrangiatore di fiducia per molti dei suoi album (Stato di necessità, L'anfiteatro e la bambina impertinente, L'eccezione, per citarne alcuni), di scrivere la bellissima canzone "L'ultimo bacio" per il film omonimo?

Andò in maniera diversa! Fui chiamato da Carmen per fare l'arrangiamento dell'orchestra in cinque, sei pezzi di un suo album, tra i quali c'era anche "L'ultimo bacio", che era stato creato per voce e chitarra. Scrisi l'arrangiamento per orchestra, e nello stesso periodo Muccino mi offrì di elaborare la colonna sonora del film omonimo, che in realtà s'intitolava *Non sono pensieri carini* (titolo del brano numero 6 del CD della colonna sonora del film - NdR). A Gabriele feci sentire la canzone della Consoli, mentre parlavamo dell'approccio musicale al suo film, perché secondo me era appropriata al racconto della storia d'amore e tradimenti della coppia Accorsi e Mezzogiorno. Tra l'altro il contesto in cui era stato scritto il pezzo della Consoli, che non sapeva nulla della lavorazione e della trama della pellicola di Muccino, fuorviava totalmente da quello che era la narrazione filmica di Gabriele. Nemmeno io feci quel lavoro di orchestrazione della canzone pensando al film *L'ultimo bacio*. Una volta proposta a Muccino la canzone, per fortuna gli piacque molto, infatti decise di usare

lo stesso titolo per il film. A questo punto rilanciai, proponendo di far uscire la canzone come singolo portante della pellicola nel momento stesso in cui stava per uscire al Cinema. Carmen Consoli, come ben sapete, fece un cameo ne *L'ultimo bacio*, e la canzone ebbe un successo clamoroso! In verità, sentii che quello che avevo scritto per la canzone di Carmen aveva un'attinenza con ciò che avrei composto successivamente per il film di Gabriele. E avevo ragione!

Ecco fatto e Manuale d'amore. In entrambi i film hai usato il ritmo del tango come rappresentazione degli amori contrastati, ossessivi e gelosi dei suoi protagonisti. Non è un facile archetipo o l'unica soluzione per far capire in musica cos'è veramente l'amore?

Come ti ho già detto precedentemente, non l'ho mai pensato prima! In *Ecco fatto*, onestamente, è stata un'indicazione di Gabriele quella di usare il tango, anche se in un pezzo ho adottato il ritmo jungle e tango insieme, proprio perché non m'importava fare un tango nel senso puro del termine, del suo significato musicale. Forse non lo so neanche fare, e comunque non m'interessa (risate)! Nel caso di *Manuale d'amore* non l'ho composto perché si parlava di gelosia e amori problematici. Ho visto il film e mi è venuto fuori un tango, senza pensarci preventivamente, perché mi lascio andare, sono molto impulsivo! Questa, comunque, è la prima fase del mio iter lavorativo; dopo, naturalmente, razionalizzo tutto, se no l'orchestra impazzirebbe e non potrebbe suonare una singola nota di quello che ho scritto (risate). D'altronde ho composto la musica per la pubblicità della Ferrarelle, che non c'entrava niente con la parola amore, a differenza del film di Veronesi con Verdone, e in quel caso ho scritto un tango, anche se si parlava del significato della "vita", di una coppia di giovani che s'incontravano ballando. E' tutto puro istinto per me quando giunge il momento di comporre! La logica è prevedibile, invece l'istinto lo è molto meno, quindi mi emoziona di più, anche se in questo secondo caso puoi sbagliare a volte. Però mi piace tentare in tal senso, che seguire sempre il raziocinio come modo di procedere nel lavoro. Poi analizzo il mio istinto per sapere il perché sono andato in quella direzione, fare il contrario mi sembra sterile. Se un tizio fa un'opera d'arte pensando ad un archetipo, secondo me non può



suscitare emozioni o interesse. Tornando a *Manuale d'amore*, l'utilizzo del tango ha coinciso con un archetipo, però un uso più che involontario, naturale! Riferendomi a *Ricordati di me*, se tu lo ascolti è tutto in $\frac{3}{4}$, un valzer continuo, non logicamente nel senso della danza, però è venuto fuori spontaneamente, e me ne sono accorto solo dopo che era venuto fuori tutto così! Per me, ragionandoci su più tardi, aveva una certa importanza la ciclicità di questo genere di valzer perenne, quindi rilevante l'utilizzo del $\frac{3}{4}$.

Manuale d'amore è stato il settimo incasso della stagione cinematografica appena trascorsa, con i suoi quasi 14 milioni di euro. Con questo film la tua musica è stata nominata ai David di Donatello, al Ciak d'Oro, al Premio Cinemusic di Ravello, etc. Cosa comporta ricevere così tante nomination per un singolo lavoro?

A me implica questo: valuto un lavoro dopo tanto tempo, perché mentre lo faccio non riesco a determinare quanto bello o brutto sia. Naturalmente i premi ti fanno piacere, però c'è il rovescio della medaglia, infatti per *L'ultimo bacio* non ho ricevuto nessun riconoscimento, e credo che sia una delle colonne sonore più belle che abbia mai scritto! Detto ciò, quando non ricevo premi, non vuol dire che il lavoro che ho fatto sia pessimo, altresì quando li ottengo non è detto che sia un buono score perché sono stato premiato. Questo è ciò che mi fa pensare il vedersi consegnare o non i premi! Poi il riceverlo, comunque, è un segno di affetto che fa bene. Così come quando ti arrivano le e-mail di persone che non conosci, che ti ringraziano per l'emozione che gli hai dato con la tua musica. Servono per chi come noi, non facendo molti concerti live, non ha il contatto diretto col pubblico. Questi sono contatti indiretti che ti gratificano enormemente! Per avere energia e incentivarti a fare altro, e ancora meglio. E' anche bello giocare con queste nomination, la consegna dei premi, e rimanere nello stesso tempo con la mente a Scordia vicino agli amici d'infanzia e non dimenticare chi si è veramente! Se facessi film per ottenere le candidature, non vivrei più con tranquillità. Quando ricevetti la prima nomination ai David di Donatello (per *Come te nessuno mai* - NdR), non sapevo nulla di tal premio, visto che non sono mai stato un cinefilo accanito (risate). Facevo



Margherita Buy e Sergio Rubini in *Manuale d'amore*

musica e mi andai ad informare su che cosa fosse questo riconoscimento: non conoscevo la sua entità. Mi arrivò questa cartolina e molto tempo dopo mi spiegarono cosa di fatto fosse, quindi capisci bene che importanza per me hanno avuto, e tuttora posseggono, i premi!

Con il brano "Noite e luar" tratto da Manuale d'amore, interpretato magistralmente da Patrizia Laquidara, hai meritatamente vinto il Premio Miglior Canzone da Film al Festival di Ravello. Perché la scelta di far cantare in brasiliano il testo della canzone?

Perché mi piace! Patrizia conosce bene il brasiliano, infatti glielo ho chiesto subito. Quando ho composto il tema, lo sentivo già come una sorta di brano classico brasiliano. Lo vivo così, perché pensavo al Sudamerica! In realtà esiste anche una versione in francese, perché abbiamo tentato sia questa via che quella in italiano, ma non mi faceva impazzire! Il primo provino che abbiamo fatto aveva la prima strofa in brasiliano, la seconda in francese e via discorrendo, alternandosi, per capire cos'era meglio. Mi ha soltanto entusiasmato il brasiliano, perché mi piaceva il suono che emetteva! Seppur la canzone possiede un suo fascino in francese, però diventa tutta un'altra cosa.

Passiamo al tuo rapporto con la musica per la Fiction, genere per cui hai realizzato ottimi lavori - tra gli altri, per Padre Pio, Ferrari e, dulcis in fundo, Paolo Borsellino, per il quale hai vinto il Premio Golden Graal 2005. Che differenza intercorre tra il comporre per il grande e per il piccolo schermo?

C'è una differenza, ma non è quella che solitamente salta subito alla mente! Quando mi chiedono quanti

film ho musicato, rispondo sempre "28", perché per me non c'è differenza tra Cinema e Fiction (televisione). Nella mia testa, nel momento in cui compongo, non cambia nulla nel modo di avvicinarmi al lavoro, l'unica cosa che varia è un meccanismo: di solito nella televisione c'è più musica, per una questione anche pratica, siccome tu puoi vedere il film in una condizione di disattenzione, quindi devi cercare in tutti i modi di attrarre l'attenzione del pubblico casalingo, soprattutto con la tua musica. Al Cinema la cosa è completamente diversa, perché sei inchiodato alla poltrona e hai pagato il biglietto per vedere la pellicola, quindi sei completamente preso da ciò che avviene sullo schermo, sempre augurandoti che il film non sia veramente brutto (risate)! La televisione è più complicata, perché esiste la tendenza a riempire almeno di musica il film per accalappiare il pubblico distratto, nella sala cinematografica se c'è o non la musica la cosa cambia parecchio! Immagina che in film TV come *Padre Pio*, *Ferrari* o *Il giovane Casanova* i primi venti minuti contengono più musica di un film per il cinema. Infatti su venti minuti di rullo vi sono 15 minuti di musica, che potrebbe benissimo servire per fare da colonna sonora a una pellicola intera per il grande schermo o a più film! Capisci quanto lavoro in più mi tocca fare, anche se la mia qualità di realizzazione del prodotto non varia, perché registro con il massimo che mi è consentito dal produttore e dalla mia capacità di esecuzione. Per me scrivere *Ferrari* o *Il giovane Casanova* è stato come fare quattro film per il Cinema!

E' anche vero che hai a disposizione, normalmente, molto meno tempo per scrivere musica per la Fiction rispetto a quella per il Cinema?

Kim Rossi-Stewart e Stefano Accorsi in *Romanzo criminale*

Anche lì dipende sempre da come nasce il progetto! Se te lo dicono all'ultimo minuto è logico che tu arrivi ad avere meno tempo a disposizione, però se il regista ti avverte con un certo anticipo, mentre sta scrivendo la sceneggiatura, allora sì che hai la tranquillità di dedicarti al progetto con più efficacia e preparazione. E' indubbio che preferisco questa ultima ipotesi, perché mi piace avere tutto pronto prima e scrivere, per giunta, dei temi senza aver visto il film. In tal senso ti vengono delle idee geniali incredibili, senza saperlo! Ti faccio un esempio: sai che tu devi colorare una cosa e questa si deve abbinare ad un altro colore, il rosso con il giallo, che va benissimo e nessuno ti può dire nulla, però se tu non sai che il rosso si deve abbinare con il giallo, a questo punto l'idea geniale in cosa consiste? Che il colore rosso dovrà essere accoppiato al marrone, quindi verrà fuori o una schifezza totale o qualcosa di veramente unico e originale! Questo è il bello di non sapere-vedere nulla prima, cioè comporre senza conoscere niente del film! Comunque è un rischio, ma un rischio affascinante da accettare, perché sai chiaramente che su dieci temi che scrivi almeno la metà dovrai metterli da parte. Secondo me il regista, prima di iniziare le riprese, può, o deve, darti dei segnali, pochi ma basilari, i quali dovranno servirti per comprendere bene ciò che vorrà per il suo film, così non navighi completamente nel buio quando componi!

Cosa ha significato per te, da siciliano, affrontare musicalmente la storia di Paolo Borsellino?

Rivivere quel momento con forte intensità emotiva. Rammento benissimo dove mi trovavo nell'attimo in cui fu annunciata la notizia della sua uccisione, ciò che venne detto in televisione. La strage di Giovanni Falcone fu una cosa eclatante, però ti

dava la forza di combattere la Mafia e andare avanti, ma quella di Paolo Borsellino fu una doccia fredda! Ritornando al mio lavoro sulla Fiction di quest'ultimo, mi sentii intimorito, perché non volevo togliere niente alla bellezza del racconto e al film TV in sé, che è andato benissimo. Non desideravo per nulla al mondo tradirlo, quindi è stato un lavoro in cui ho per lo più tolto che messo. La mia composizione è stata smembrata più volte! Ho composto tante melodie, che ho successivamente ridimensionato e infine fatto quasi scomparire, cercando sempre di infondere attraverso di esse delle emozioni a chi ascoltava. Mi è piaciuto il fatto che con questo film si è comunque riparato di Borsellino e di quegli avvenimenti tragici, infatti durante la premiazione del Golden Graal l'ho anche detto! Dimmi quanti giornali degli ultimi quattro anni hanno delle prime pagine con una notizia sulla Mafia, forse una o due, ma scritte molto piccole! Se ciò vuol dire che la Mafia, e non parlo soltanto di quella che esiste in Sicilia, ma il *modus operandi* di tutto il territorio italiano, non c'è più, allora ben venga, però non mi sembra che non esista più, quindi è gravissimo che oramai non se ne parli. Non voglio fare nessuna dietrologia politica, tuttavia il fatto che non si dica più nulla a proposito, dà spazio a una cosa che cresce nel silenzio, a differenza di quegli anni in cui operavano Falcone e Borsellino dove un giorno sì e uno no se ne parlava. I sindaci facevano delle cose meravigliose contro la Mafia, invece oggi siamo tornati indietro, e vivo nella speranza che qualcosa torni a cambiare!

Parlaci del tuo ultimo lavoro per il film di Michele Placido *Romanzo criminale sui 15 anni di violenta storia italiana della famigerata Banda della Magliana di Roma*.

Sono orgoglioso di averlo fatto,

perché per me è davvero un bel film! Anche se comunemente non sono propenso ad andare al Cinema per questo genere di pellicole, perché non m'interessano. Devo dire che vederlo sul grande schermo in qualità di spettatore, quindi distaccandomi dal mio lavoro fatto per esso, mi ha suscitato delle emozioni forti, alcuni sentimenti che hanno a che fare con la dignità dell'uomo, quindi ha centrato il suo tema! Parlando di gente negativa, criminali spietati, è riuscito a farti pensare e credere fortemente alla vera essenza del significato della parola *dignità*. Perché, anche quando un uomo è un criminale, una piccola parte buona in lui, seppur offuscata e ridotta ai minimi termini, c'è ancora. Vedere un altro che spreca la sua vita così, ti far venir voglia di dare sempre di più. Facevo un esempio con un mio amico, a tal proposito, sulla parola "peccato": il Signore dice "*Peccato! Stai sprestando il tuo tempo. Al posto di realizzare questo stai facendo un'altra cosa inutile.*" Come si dice da noi in Sicilia: "*Chi piccatu!*". Stai gettando al vento il tuo tempo. Ed è questo che mi è venuto in mente guardando *Romanzo criminale*, quindi ha davvero colpito il segno!

E' la stessa sensazione che hai avuto quando hai iniziato a comporre?

Volevo contribuire musicalmente a far venir fuori, sia nel suo aspetto negativo che in quello positivo, l'"anima" dei personaggi del film. Il loro *peccato*, non nel senso religioso del termine, ma riferendomi sempre al loro spreco di umanità e d'impiego di vita. Tanta bellezza buttata via per un nulla assoluto! Ho cercato d'infondere attraverso le mie note una certa "pietas" nei confronti dei personaggi, e vedendo il film al Cinema – bando alla falsa modestia! – credo di esserci riuscito. Mi auguro che anche il pubblico riesca a rintracciarla. Ripeto,



a me interessava far sentire l'"anima" delle note, renderla trasparente, ma ricca di pathos. L'"anima" non la vedi, però la senti, la percepisci nelle cose animate e non, quindi quando essa viene meno, tutti quei gesti, cose e attimi vengono a perdere significato. Tu puoi fare l'amore con una prostituta con l'intenzione di ucciderla subito dopo, e fare l'amore con tua moglie per mettere al mondo un figlio. Il gesto è uguale, l'anima è differente! Attraverso il gesto non puoi assolutamente comprendere che tipo di anima vi è in esso, e la stessa cosa ho cercato di trasmettere con la mia musica nel film.

Ci sono dei compositori fonte d'ispirazione per il tuo lavoro?

Non in particolar modo. Indubbiamente la mia esperienza con Franco Battiato mi ha fatto crescere parecchio, e continua a farlo tuttora, infatti ci sentiamo molte volte, seguo i suoi lavori discografici e cinematografici come regista. Pensa che mi ha fatto interpretare un ruolo nel suo ultimo film (*Musikanten*, 2005), dove recito una frase, e pure male, credo (risate). Per quel che riguarda la musica da film, mi piace ascoltare le colonne sonore di alcuni compositori americani e italiani, comunque adoro sentire musica nuova il più delle volte, e non fossilizzarmi su di un genere o su di un altro. Anzi, ultimamente, mi era capitato che non mi piacesse nulla di ciò che ascoltavo! Questo mi aveva molto preoccupato, perché credevo di aver perso un certo gusto musicale, poi ho compreso che la mia preoccupazione era dovuta al fatto che la musica che avevo sentito faceva veramente schifo (risate)!

Ti piacerebbe eseguire la tua musica dal vivo?

Da diversi anni ho in mente di fare qualcosa a tal proposito, però i troppi impegni lavorativi me lo hanno impe-

dito. Ci sono due progetti in cantiere: il primo, una serie d'incontri con quattro università dove ho intenzione di parlare del mio mestiere di compositore con gli studenti. Il mio rapporto con il testo scritto, la sceneggiatura per intenderci, le immagini e tutto ciò che ne consegue. Parlerò di tutto quello che mi piace, non solo di musica da film. La musica è la colonna sonora della mia vita, ma non è tutta la mia vita! In quella occasione non farò dei veri e propri concerti, ma delle dimostrazioni suonate dal vivo dei miei lavori, con la partecipazione di validi collaboratori, e faremo dei piccoli esempi di ciò che si può creare musicalmente, non soltanto nel Cinema. Quindi, sarà una sorta di anteprima di un mio concerto! Ne ho già fatti qualche volta, però voglio mettere su una band di sei, sette componenti ed eseguire la mia musica in giro per l'Italia. Quest'ultimo sarebbe il secondo progetto di cui ti accennavo. Dimenticavo, vorrei realizzare un disco che non ha bisogno delle immagini, con l'apporto di alcuni miei amici che fanno questo mestiere, dove racconterò il mio mondo: dalle suore francescane che frequento a Patrizia Laquidara che canta in diverse lingue. Prevedo di vendere quindici o sedici copie (risate), ma non m'interessa, perché rappresenterà il mio vero mondo! L'interesse principale sarà quello di soddisfare un mio desiderio, e niente altro. In ogni caso, riferendomi al discorso fatto poco fa, dal disco prenderebbe il via il concerto, non per una mera sponsorizzazione del CD, ma per mio piacere personale. Riarrangerei in maniera diversa alcuni miei temi per il Cinema, soprattutto quelli che ritengo più adatti ad un'esecuzione live, e mi sbizzarrirei musicalmente. Il rischio del mestiere di compositore per immagini è quello di rinchiudersi in una stanza, scrivere, scrivere, scrivere e non avere più contatti col mondo esterno, quindi

perdere gli stimoli che ti possono venire dal conoscere nuove persone, nuove idee e modi di pensare. Per questo sono importanti i due progetti che ti ho esposto: l'interscambio è necessario per non esaurire la propria vena creativa.

Cos'è per te la musica per immagini?

Non sono in grado di darti una definizione ben precisa. Per me è la mia musica abbinata alle immagini! Qualche volta è una musica che prescinde dall'immagine, quindi che possiede un'"anima", in altri casi non arriva a distaccarsi dai fotogrammi, perché da sola non ha vita propria. Preferisco logicamente il primo caso! In ogni modo credo che non si possa parlare di cliché riferendosi alla musica applicata; infatti, ultimamente, le canzoni stanno diventando anch'esse musica per immagini, ma al contempo non lo sono. Secondo me non esiste soltanto (e non si può parlare di) musica per immagini, teatro, pub, discoteca, radio, etc, etc. E' musica! Se poi vogliamo essere proprio pignoli, c'è della musica da film che vive solo sullo schermo e non può essere definita in altro modo, ma si tratta tuttavia di musica! Nell'attività di un compositore di colonne sonore può essere solo musica per immagini quella che lui crea, ma per me l'importante è che essa riesca a vivere dentro me stesso e, abbinata al film, diventi un qualcosa di più. Nel caso di *Romanzo criminale* è una musica che può vivere senza immagini, anche se non è affatto semplice come ascolto, seppur con esse si completa e diventa un'anima pulsante. Invece, "Noite e luar" è un tema che sia col film che senza va benissimo, infatti vi sono dei gruppi di bio-danza che lo utilizzano ballandolo ogni cinque minuti. In conclusione, non credo che esista il mestiere di chi fa musica per il Cinema e basta, uno fa "Musica"!

Senza dubbio alcuno, *Romanzo criminale* è stato l'avvenimento cinematografico più discusso di questo autunno. Il successo della sua soundtrack, realizzata con cura e ben sincronizzata con i fotogrammi della pellicola sta soprattutto nella scelta dei *greatest hits* anni '70/80 che ne contestualizzano la storia, sottolineandone l'inquietante drammaticità.

Ma resta un dubbio.

E' assai palese una sorta di "pigrizia" da parte della produzione che sembra aver privilegiato l'effetto facile e un po' ruffiano di brani conosciuti al grande pubblico, piuttosto che lavorare su nuovi suoni.

E allora, viene spontaneo chiedersi che impatto avrebbe avuto un commento sonoro delegato completamente alla geniale scrittura del bravissimo Paolo Buonvino (*L'ultimo bacio*, *Ricordati di me*), che qui sfoggia nove brani strumentali inediti di notevole caratura, piuttosto che ricorrere ai Queen, KC & The Sunshine Band, The Pretenders, Sweet, oppure ai nostrani Equipe 84, Patty Pravo, Gabriella Ferri, Giorgia, o al noiosissimo Pavarotti che rifà il verso a se stesso.

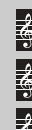
Non lo sapremo mai.

MT



Paolo Buonvino / AA.VV
Romanzo criminale
(2005)

RCA Italiana 82876724522(2)
CD 1: 14 brani - Durata: 45'34"
CD 2: 13 brani - Durata: 45'12"





La musica COME missione



Conversazione con
Marco Frisina

di **Pietro Rustichelli**

Mons. Marco Frisina (romano, classe 1954) è noto al vasto pubblico per numerose colonne sonore di importanti fiction televisive, soprattutto di argomento religioso.

Forse non tutti sanno del suo incarico di direttore dell'Ufficio Liturgico della Diocesi di Roma e della sua immensa produzione di musica e canti liturgici divenuti ormai repertorio tradizionale di cori e parrocchie in tutta Italia e non solo. Responsabile musicale dei grandi eventi giubilari del 2000 e di alcune giornate Mondiali della Gioventù, ha curato numerosi eventi alla presenza del compianto Papa Giovanni Paolo II, a cui ha dedicato diversi oratori e composizioni.

Bibliista di fama nazionale, si divide tra la composizione e gli impegni pastorali, tra la direzione del Coro della Diocesi di Roma da lui fondato e altre compagini ed un costante impegno nella diffusione e formazione musicale, culturale e religiosa (è anche rettore della Chiesa degli Artisti in Piazza del Popolo).

Lo abbiamo incontrato più volte tra il suo ufficio in S. Giovanni in Laterano, lo studio personale e la sala di incisione, cercando di fare il punto sui primi 10 anni di eccezionale attività nel campo della musica per la fiction.

Che importanza assume la colonna sonora in un film?

Sono entrato quasi per caso nel mondo del cinema e ormai ho realizzato già 24 partiture. Credo molto nella possibilità che la musica da film aggiunga qualcosa in più alla pellicola stessa. Oggi va di moda non dare peso alla colonna sonora. Non so per quale ragione, è un mistero, non so se ciò avviene per debolezza dei musicisti o dei registi, ma la musica come la fotografia, i costumi, le scene aggiungono al film tantissimo, e non è semplicemente un atteggiamento passivo... la musica è attiva, ti può far vedere ciò che è nascosto, far sentire ciò che non si sente, fa percepire quella ricchezza in più, è un Plus vero. Sono anche molto aperto verso le novità, anche dal punto di vista elettronico, senza sostituire natural-

mente l'orchestra. A mio avviso, chi compone musica da film deve fare il musicista, non è un "tappezziere". Si sente subito quando un film è "tappezzato" o quando al contrario è "musicato".

Cosa rappresentano gli autori del passato per quelli di oggi?

Un film "culto" per me è *Carosello Napoletano* con il commento di Gervasio, accademico di Santa Cecilia, che ha scritto questa colonna sonora mettendo insieme tutte le canzoni partenopee con un'orchestrazione e un arrangiamento incredibili. Mi piacerebbe tanto avere le partiture per poterle fare in concerto. Io credo che uno degli sforzi che dovrebbe fare una rivista come la vostra, o rassegne come quelle di Loreto (vedi numero 3 della nostra rivista), sia quello di

far riscoprire e dare vita ai musicisti e alle colonne sonore del passato. Prendi la partitura di *Miracolo a Milano* di Cicognini o anche solo di *Pane, Amore e Fantasia*, una commedia deliziosa! Tirare fuori questo farebbe bene ai musicisti di oggi... Alcuni della nostra generazione mancano di fantasia, tecnica o forza espressiva, anche se ci sono degli ottimi musicisti. Chi viene dallo studio classico riesce ad apprezzare anche ciò che è moderno, ciò che è jazz o folk, ma al contrario questo non è sempre possibile, bisognerebbe far crescere la maturità musicale dei compositori, e il passato del glorioso cinema italiano lo può fare!

A proposito di compositori di colonne sonore si parla spesso di "doppia vita", in relazione a



formazione classica e lavoro nel cinema, ma forse mai come nel suo caso l'accezione è appropriata. Come vive la "dualità" tra il sacerdozio e la composizione?

Una cosa che bisogna capire è che per me musica e sacerdozio sono uniti in maniera molto stretta, lo sanno tutti quelli che eseguono i miei brani liturgici, i ragazzi dei miei due cori e dell'orchestra, perché la musica è per me il linguaggio con cui l'uomo riesce ad esprimere le cose più profonde che ha nel cuore, si dice che "chi canta prega due volte". La musica ha il grande potere, come quello di Orfeo, di addolcire il cuore degli uomini, di educarlo. Per un uomo che ha fatto della Fede la propria vita non c'è tutta questa differenza. Pensate che presso la Pontificia Università della Santa Croce, Facoltà di Comunicazioni Sociali, tengo un corso su "Musica e Comunicazione della Fede" con una quarantina di studenti di tutto il mondo. E' un percorso molto interessante anche per me. Scoprire come la musica in sé possa aiutare l'umanità a crescere, come serva ad entrare in un'armonia superiore, cosmica, con Dio e con se stessi.. "Armonia", questo termine greco davvero molto importante! Per un prete è quindi una cosa normale, ricordiamoci che la musica nasce sempre dal cuore, si canta solo per amore, se stai bene con le persone che ti circondano, un innamorato canta, non dice le cose "in prosa"; quando riusciamo a fare un atto d'amore la musica funziona sempre, è quasi un mistero, e questo l'ho sperimentato continuamente nella mia vita sacerdotale. Le note servono a creare questa "nostalgia del Paradiso" e a far sentire tutti i cuori uniti.

Come si è avvicinato alla musica da film?

Quasi per sbaglio. Il mio primo lavoro è stato la serie televisiva della *Bibbia*, con un certo genere di cinema a carattere religioso, ma nel mio curriculum ci sono interventi anche su opere (*Tristano e Isotta* o *Michele Strogoff*) a carattere letterario e di una certa levatura. Quello che mi ha colpito è come la musica si sposi in modo "naturale" con le immagini, di come si rafforzino a vicenda. Certo è anche importante il "tipo" di immagini; le arti sono tutte collegate. Un mio grande sogno è quello di scrivere una musica per i grandi cicli pittorici italiani, solo musica e immagini: è un

progetto che ho in mente da tempo, ma devo trovare qualcuno che abbia il coraggio di finanziare una tale idea. Dovrei trovare un regista capace di tirare fuori dalle opere dei grandi artisti il dramma che c'è dietro, perché le immagini rappresentano la storia dell'uomo, le sue tragedie e i suoi problemi, e la musica gli dà spessore e risalto.

E' di evidente bellezza musicale il suo commento per la fiction di Papa Giovanni, come l'ha concepito?

Ho dovuto realizzare un tema dolce e solenne insieme (come lui stesso era). Nel finale c'è un lungo adagio di 7-8 minuti intitolato "Verso il Cielo" in cui l'anima "parte per andare" in un viaggio di serenità. Nella scena molto bella che Giorgio Capitani ha realizzato ho cercato con la musica di far sentire questo passaggio dolce e intenso, fino all'esplosione sulla piazza affollata. Queste cose le può fare solo la musica, le immagini possono farti vedere un "campo lungo", ma cosa ci metti dentro? La musica può condizionare in senso positivo la comprensione di quella scena. Trovo che il mio lavoro aggiunga qualcosa, e le parole "dona nobis pacem in terris" diventano l'esplicitazione di tutta la vita di Papa Giovanni. So che può sembrare un approccio un po' particolare e che forse un laico non avrebbe fatto le stesse scelte, ma per me è stato normale e credo apprezzato da tutti.

A proposito di "approccio", c'è differenza nell'affrontare le composizioni liturgiche (in cui comunque incontriamo problematiche di tempistica e "programma") e le colonne sonore?

Cinema e liturgia sono "generi" diversi, ma il lavoro è lo stesso... Certo la liturgia è strettamente canonica, con strutture vincolanti, ma una cosa che ha in comune col cinema è l'idea di partecipazione, quello che noi suoniamo e cantiamo ci fa concentrare su ciò che non si può vedere, e la musica ci aiuta in tal senso, anche se a livelli molto diversi. Quindi nella liturgia il grande spettatore è proprio l'assemblea, che non è passiva ma attiva.

Maestro, il suo nome è stato legato a quello di Ennio Morricone con cui ha condiviso l'imponente avventura del "Progetto Bibbia", ma ora sembra essersi ritagliato uno spazio un po' più suo.

E' stata un'esperienza bellissima: lui all'inizio ha garantito per me. Conosceva la mia musica, ma nessuno mi aveva mai sentito all'opera in questo genere. Lui fece le sigle, che sono state per me una sorta di *passpartout*. Il primo film della mia carriera fu *Abramo*, il testa di serie di un progetto imponente della Rai e di Turner, ed Ennio fu estremamente corretto e non volle influenzarmi. Se avesse voluto dare un occhio alle mie partiture sarei stato più che contento, ma lui non lo ha mai fatto, diceva "sei capace di scrivere la tua musica, io faccio le sigle, tu fai il commento". Però indirettamente mi ha aiutato tantissimo, da uomo d'esperienza qual è; io lo sento, come molti, una sorta di padre artistico, da cui distaccarsi come ogni figlio, ma sempre da amare, rispettare e studiare. Veniamo entrambi dalla scuola di Petrassi, in un certo senso lui è il padre e Petrassi il nonno (*ride...*) ed è ovvio che abbiamo tutto un mondo in comune. Gli sono grato anche perché mi ha insegnato un approccio "colto" al cinema: io non ho, grazie a lui, i soliti pregiudizi che spesso si hanno sulla musica da film, bensì la certezza che il lavoro per il cinema non è di serie B, e che si può fare musica di serie A anche in un film "qualsiasi".

Ebbi subito una nomination internazionale (non sapevo neanche cosa fossero i premi) per *Abramo*, e l'anno dopo doppia nella stessa quintina per *Giacobbe* e *Giuseppe*. Vinsi col secondo e mi accorsi che la musica da film era sì faticosa, ma dava anche delle soddisfazioni, tre nominations e un premio con i primi tre film in due anni... Comunque continuo a non considerarlo un "mestiere"; rimane ancora una sorta di gran bel gioco, un mezzo in più per poter scoprire ulteriori potenzialità espressive della musica.

Lo stile di un compositore dipende anche, volente o nolente, dai gusti e dall'ascolto. Che genere e che autori predilige?

Nel campo della musica da film apprezzo certamente i grandi professionisti come Williams, che ha saputo coniugare la tecnica hollywoodiana ad un gusto anglosassone, con la capacità di legare la musica alle immagini in modo davvero efficace (anche se a volte forse troppo pedissequo). Apprezzo molto anche gli sperimentatori di nuove sonorità elettroniche, come



Ben Kingsley davanti al Mar Rosso in Mosè

Zimmer e gli autori della recente produzione hollywoodiana, anche se il mio amore va ovviamente per i grandi classici come Waxman e Tiomkin, o alle grandi partiture di Herrmann, Korngold o Elmer Bernstein e, su tutti, Miklos Rozsa, un vero gigante, mitteleuropeo fino in fondo, che riesce a "tradurre" Respighi e portarlo in America, creando uno stile, come ha fatto con i film religiosi. Io ho cercato di non pensare assolutamente a questi, "usando" il '900, ma è imprescindibile non pensare agli anni '50 e alla forza espressiva di *Ben-Hur*, con una cura dell'orchestra e del contrappunto che io amo e considero "tutto".

I miei ascolti preferiti rimangono comunque i grandi del '900 storico: Bartok, Stravinsky (idolo di tutti gli studenti di composizione), Prokofiev, Penderecki e Ligeti, l'avanguardia degli anni '70 che coincidevano con i miei anni di formazione.

Io mi diverto a utilizzare e a citare diversi linguaggi, il cinema ha aiutato molto a "smitizzare" i compartimenti stagni della storia: in *Papa Giovanni* ho inserito il "Plaisir d'amour" dell'Abate Martini in stile di quartetto Schubertiano, poi "Verso

il cielo" che può ricordare i grandi adagi di Mahler o Barber, o il tema portante così liturgico e romantico a contrasto con momenti a volte molto atonali. Su *Abramo* ci sono passaggi per otto violoncelli e arpa... essendo la mia prima volta non avevo nessuna limitazione o inibizione, pensavo "è il primo e forse l'ultimo". Avevo scritto "Il canto della promessa" di 3'40" e il regista Sargent mi disse "ho un buco di 3'40" e non so cosa metterci": il brano era perfetto, formalmente e musicalmente compiuto, ed è diventato uno dei preferiti dal pubblico, insieme allo "Shemà Israel" di Mosè. Ho potuto fare cose che forse ad altri colleghi non sono mai state permesse.

Questo dipende anche dalle caratteristiche del regista e dal rapporto con lui...

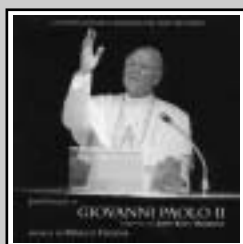
Non è sempre facile. Ho lavorato con americani, inglesi e italiani. Gli americani vedono la musica molto legata al montaggio, ma con loro ho avuto la libertà di fare quello che volevo. *Abramo*, *Mosè* e *Giuseppe*, come dicevo, sono state grandi soddisfazioni. Con Peter Hall su *Giacobbe* ho avuto un rapporto diverso, essendo lui inglese, molto

europeo e teatrale. Ricordo che mi lamentai perché nel mix finale la musica era bassa, e lui mi fece un biglietto molto bello chiedendo scusa di questo, dicendosi dispiaciuto perché aveva apprezzato molto la mia musica di grande sensibilità "cosa rara nei musicisti" mi scrisse (*ride*). Oppure Nicholas Roeg per *Sansone e Dalila*, un artista folle, che mi stravolse tutta la musica e me la trovai nel film completamente diversa, mi arrabbiai un po'... Con gli italiani è stato più facile, anche se a volte sono stati più esigenti, poiché vogliono delle cose precise che hanno in mente.

Su *Papa Giovanni* ho lavorato con Giorgio Capitani, una persona amabilissima con cui si riesce a costruire insieme. Le uniche difficoltà le ho avute effettivamente con gli americani, ma una volta che ci si è capiti è poi tutto girato per il meglio; ma certo non dev'essere facile neanche per loro, con un musicista prete che ha le sue idee sui temi sacri...

Di recente si è trovato a lavorare quasi contemporaneamente su progetti diversi per ambientazione storica e metodologia di lavoro. Da San Pietro ad Edda Ciano Mussolini fino a Callas & Onassis, dall'epica agiografica (sulla scia di suoi lavori precedenti) a storie di un più recente passato. Quali sono state le differenze di approccio e di lavorazione?

Indubbiamente, il 2005 è stato un anno particolarmente ricco di pellicole impegnative e nello stesso tempo molto diverse tra loro. *Edda* e *San Pietro* sono stati due grandi film di diverso carattere storico e concettualmente distanti. Da un lato le atmosfere anni '30 e '40 di Edda Ciano Mussolini, sono state una sfida interessante perché volevo, d'accordo con il regista, caratte-



Marco Frisina
Giovanni Paolo II (2005)

LuxVide / Pesi&Misure
APM/CD114

21 brani - Durata: 44'31"

Il 2005 è stato un anno di super-lavoro per Mons. Frisina, foriero di risultati alterni: un *San Pietro* "troppo televisivo", *Callas & Onassis* chiuso in fretta e furia, un disco di brani sacri per l'Avvento (senza dimenticare gli impegni liturgici per l'insediamento del nuovo Pontefice) e infine questa degna coproduzione sulla vita dell'amatissimo Karol Wojtyła, con cast internazionale capeggiato da un notevole Jon Voight. Don Marco ha più volte confessato a chi scrive di sentirsi quasi in imbarazzo a dover musicare episodi in cui molto spesso "lui c'era" ed era toccato nel vivo dalla storia di un Papa molto amato e a cui è stato molto vicino.

Ne risulta l'opera certamente più convincente (evidentemente più *sentita*) della sua produzione più recente, con un *temone* un po' scontato ma spontaneo (che attraversa, variato, tutto il disco) e diverse pagine di pregevole scrittura (gli oscuri colori per il dramma del nazismo e la deportazione o le grandiose aperture orchestrali di alcuni momenti topici della straordinaria vicenda umana di Papa Giovanni Paolo II), oltre ad una simpatica *danza popolare polacca*. Per chi poi - come il sottoscritto - era a Tor Vergata nel 2000 è commovente la scelta di commentare le scene relative al Giubileo ("Giovane coi giovani") con la versione orchestrale di quel "Jesus Christ, you are my life" composto da Frisina stesso come inno delle Giornate Mondiali della Gioventù ed ormai entrato di diritto nel repertorio musicale della Chiesa universale. PR



rizzare la protagonista come una eroina romantica e tragica. Ma devo confessare di essermi molto divertito nell'inventare dei falsi temi anni '30, con quel sapore particolare sempre così importante in un film. *San Pietro* (recensione a pag. 33, NdR) è invece stata un'impresa molto faticosa, ma nello stesso tempo esaltante. Ho scritto 150 minuti di musica per grande orchestra, con cori, scene di massa, Circo, Incendio di Roma e tutto il resto, alla maniera dei "filmoni" anni '50. È stato interessante perché dovevo da una parte venire incontro alle esigenze drammatiche della storia e nel contempo non cedere alla tentazione "wagneriana". I mesi di settembre e ottobre sono stati invece particolarmente faticosi. Per *Callas e Onassis* di Giorgio Capitani avevo tempi praticamente inesistenti e l'anticipo della messa in onda televisiva aveva sovrapposto questo con un altro film, particolarmente impegnativo come è stato *Giovanni Paolo II* di John Kent Harrison. Sono sopravvissuto anche perché il mio cuore era da una parte entusiasta per l'opportunità di far rivivere il mondo dell'Opera con *Callas* e soprattutto di rendere omaggio al Papa che ha segnato la mia e la nostra storia in modo così profondo e duraturo.

La composizione di Giovanni Paolo II deve essere stata un'esperienza molto particolare ed intima. per lei che "c'era" ed è stato, in molte occasioni, il vero compositore ufficiale per gli eventi presieduti dal grande Pontefice. Cosa ci dice di questo lavoro?

In *Callas* c'era di tutto, dalla Grecia all'Opera, dagli anni '60 al dramma intimo e struggente di una storia tragica e dolorosa. Mentre, a differenza di *San Pietro*, più epico e scultoreo, ho scelto per *Giovanni*



Mons. Marco Frisina dirige alla presenza di Papa Giovanni Paolo II

Paolo II, l'intimità e la profondità della fede, tenera e forte, espressa in un tema che è dolce e epico insieme a cui ho dato il titolo di *Open the door*. La versione completa del tema appare solo sul CD e comprende due cori, uno latino che canta le parole della preghiera "Totus tuus", l'altro inglese che canta le parole "Open the door..." che si intrecciano insieme, l'uno con un tema dolce, l'altro con un tema forte ed epico: le due anime di Woytila. Per me scrivere questo commento è stato ripercorrere tanti momenti vissuti con lui e al suo servizio, un onore che è durato per 27 anni.

Un aneddoto sulla sua arte nel comporre musica da film?

Beh, ce ne sarebbero tanti... Ad esempio io non dovevo fare le musiche di *Giuseppe*, era già stata fatta e non era andata. Avevo altri impegni, mi diedero solo quindici giorni per comporla. Ero, ovviamente, tra l'arrabbiato e il disperato; ricordo che scrivevo tutto il giorno e alla sera tardi veniva Donato Salone (l'anziano copista di Cinecittà, una sorta di padre spirituale di tutta la musica da film italiana, da Rustichelli a Morricone a

Piovani...) a prendere le partiture manoscritte "calde calde", altrimenti non avremmo fatto in tempo. Io visionavo una scena dopo l'altra e scrivevo, e così via, senza computer (siamo ancora nel 1994) con cronometro e matita, per circa 75 "M" della durata totale di 110 minuti di musica, una cosa infinita. E con caparbietà scrissi tutta musica nuova, senza fare doppioni, era quasi una sfida con me stesso, consegnandola in 13 giorni, poi andai alla prima di *Giacobbe* a Londra e al ritorno entrai in studio a registrare. Alla fine quella che mi era costata più pena e più rabbia è stata quella che mi ha dato i premi e le soddisfazioni.

Per *Fatima* invece mi incontrai con la cantante portoghese Misia che interpretava la canzone in stile *Fado* dei titoli. Per riconoscersi le anticipai per telefono che ero vestito da prete, e le chiesi come fosse vestita lei, e mi rispose da vera artista di *fado* "tutta di nero". All'albergo di Lisbona incontro questa ragazza pallida, capelli neri a caschetto, in abito nero e intanto che chiacchieravamo sentivamo gli altri italiani (ignari della mia nazionalità) nella hall ridacchiare dicendo: "Hai visto? Il prete e la preta!".

A bilancio dei primi dieci anni di musiche per la televisione, la Lux Vide (con la nuova etichetta Pesi&Misure) pubblica una straordinaria selezione dei temi più efficaci delle produzioni biblico-agiografiche a cui il Maestro Frisina ha prestato il proprio talento. Appare chiaro come il compositore romano non abbia timore di utilizzare formule orecchiabili, forte anche di una felicità di ispirazione che riesce da un lato a risultare familiare ed immediata, da un altro ad evitare la banalità e a non nasconderla in una sovrabbondanza di orpelli (come ad altri capita): prova ne siano gli eccellenti ed inediti arrangiamenti cameristici dei temi di *Maria Maddalena*, *Don Bosco*, "Sara" (da *Abramo*) e "Zippora" (da *Mosè*) affidati a pianoforte e violoncello (sempre bravi Gilda Buttà e Luca Pincini) in cui le lunghe melodie di Frisina risplendono di luce propria. Non mancano comunque le parentesi epiche (la potente "Shemà" da *Mosè*) o di sentita partecipazione (da *Giuda* o *Apocalisse*). Decisamente toccanti e di assoluto spessore - nonché ben al di sopra dello standard televisivo odierno - i giustamente premiati lavori per *Giuseppe* e *Abramo* (meravigliosa la *promessa biblica* di "Come le stelle del cielo") e l'emozionante "Pacem in terris" per coro e orchestra da *Papa Giovanni*. Un disco semplicemente toccante, che non sostituisce il valore dei CD completi (alcuni davvero necessari) ma testimonianza di una maestria tecnica al servizio di qualcosa di superiore.

PR



Marco Frisina
Verso la gioia (2005)

LuxVide / Pesi&Misure
APMI/CD111

14 brani - Durata: 52'08"





Sony Classical
SK 97751

15 brani
Durata: 75'43"



James Horner The Legend of Zorro (id. - 2005)

Mentre ci si domanda ancora quali valide ragioni abbiano spinto al varo di un franchise derivato dall'innocuo *La maschera di Zorro*, ecco arrivare il commento originale del riconfermato James Horner per questa nuova avventura spagnoleggiante interpretata da Banderas, che tra sub-plot familiari ed estreme movimentazioni di sceneggiatura sembra rifarsi a *La mummia - Il ritorno* molto più che all'*Indiana Jones e l'Ultima Crociata* del produttore Spielberg. Horner riconferma l'adeguatissimo tema aitante capace di grande plasticità nell'economia generale della prima partitura, irrobustito da una generale corroborazione del materiale originale. Il compositore americano alza il tiro, calca la mano e l'orchestrazione stringendo la ritmica, necessaria a buona parte delle sequenze, e delegando ancora una volta grande protagonismo al côté ispanico, dove piroettano chitarre classiche, cadenze di flamenco e pennellate bizetiane. Tutto perfettamente funzionante e, imprevedibilmente, convincente. C'è voluto insomma il baldo eroe spadaccino per resuscitare Horner da un periodo di faziosità formale e ricondurlo ad una certa struttura, ad una puntualità e un'aderenza narrativa che pur non scalzando troppo la predominante astrattezza del suo più recente approccio dilatato, perlomeno ne limita gli scomodi effetti riscontrabili all'ascolto autonomo. Non è *Willow* né certamente *Krull*, ma perlomeno potrà convincere i neofiti che si tratta dello stesso autore. Una boccata d'aria fresca dove s'impone vivido il contributo alla strumentazione "in costume" dell'ormai inconfondibile coppia di orchestratori Conrad Pope e David Slonaker. GB



Walt Disney
Records 61388-7

15 brani
Durata: 47'12"



George Fenton Valiant (id. - 2005)

Compositore eclettico, estremamente duttile e di inesauribile creatività, Fenton sta diventando un autentico fuori classe, incline a qualsiasi commento sonoro, diviso tra i drammi minimalisti di Ken Loach, i documentari della BBC e il cinema per sale affollate. Indifferente al generale appiattimento creativo dei recenti prodotti commerciali, Fenton non rinuncia al suo stile artigianale e raffinato. Lo dimostra l'approccio al cartone *Valiant*, avventure di piccioni inglesi in guerra, con una sontuosa partitura sinfonica sapientemente demodé, impregnata tanto di classicismo britannico (con uno stuolo di autorevoli tributi, dal Walton di *Battle of Britain* ai solenni adagi di Elgar) quanto della tradizione epica hollywoodiana. Crescendo a tutta orchestra, smaglianti melodie, poderosi passaggi d'azione con percussioni marziali, ottoni fiammeggianti ed archi a precipizio, e marce trionfali da parata militare. L'apogeo del divertimento si raggiunge nella lunga e appassionante "The Rescue and the Escape", con una forza espressiva a metà tra Korngold e Williams, un godibile precipitato di decenni di *film music* per cinema avventuroso. GB



Lakeshore
Records
LKS 33828

19 brani
Durata: 44'02"



John Powell Mr. and Mrs. Smith (id. - 2005)

Tango e fandango. Ritmi latini, assolati e svolazzanti, chitarre a fior di polpastrello. Melodie dolci e avvolgenti che riscaldano con vaporosa leggerezza. Un'orchestra frivola e sinuosa, che si spande in mezzo ad un eclettismo di stili e di ritmi danzanti. Un *patchwork* che trascina e coinvolge con divertimento assoluto. In quaranta minuti di puro fluido sonoro si mescolano alla perfezione lo spirito della commedia sofisticata, il *glamour* distaccato degli agenti segreti in stile Bond, il romanticismo raffinato del jazz, le tensioni del delitto e del professionismo d'alto livello enfatizzati da scorribande sinfoniche dove ottoni squillanti e fuggati d'archi si assommano ad ogni genere di percussione e di suono sintetizzato. I corpi statuari di Pitt e della Jolie duellano ammantati da una partitura raffinata, un vero festival di timbriche, grazie a cui il cesellatore John Powell, ormai ad anni luce dalla sua attività-ombra in seno alla Mediaventure, si dimostra compositore di grido, inventore di temi geniali, evocando non insensati confronti con la leggerezza di Mancini, con la classe di Barry, con il vulcanico senso del ritmo di Goldsmith. Non si finisce di riascoltare. GB



Varèse
Sarabande 302
066 673 2

13 brani
Durata: 48'22"



Trevor Rabin The Great Raid (inedito - 2005)

Chi associa il nome del sudafricano Rabin alle martellanti saldature sonore che blindano molti dei blockbusters meno "sfumati" degli ultimi anni, da *Armageddon* a *National Treasure*, rimarrà senza dubbio sorpreso all'ascolto di questa vaporosa e fervida partitura sinfonica, dove l'accumulo quantitativo lascia improvvisamente il posto ad una cura del dettaglio, ad una scrittura che privilegia l'assolo strumentale ed il raffinato lirismo degli accordi. Al crocevia tra Poledouris, il Williams di *Soldato Ryan* e il Goldsmith di *Rudy*, questo affresco sonoro per un eroico salvataggio durante la Seconda Guerra Mondiale rivela un'empatia che non lascia indifferenti. Il fraseggio raramente è davvero originale (i referenti sono molti, inutile enumerarli), la presa del suono a tratti offusca di striature metalliche l'esecuzione sinfonica (soprattutto gli ottoni ne fanno le spese), ma il disco si ascolta con piacere e lascia sperare che Rabin abbia davvero voltato pagina, producendosi più spesso in questo elegante idioma acustico. GB



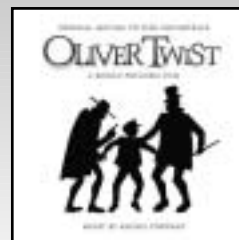
Varèse
Sarabande
VSD-6679

13 brani
Durata: 37'24"



David Arnold Four Brothers (id. - 2005)

Giusto di recente, il manierato lavoro di James Newton Howard per *The Interpreter* favoriva una riflessione su quanto il levigato, seppur funzionalissimo e alle volte più che indicato aplomb elettronico del post-modernismo cinematografico di genere abbia soppiantato con i suoi evanescenti intenti ambient la scaltrezza del raffinato jazz-scoring così congeniale al cinema americano anni '70. La piacevole smentita offerta dal soddisfacente score di David Arnold per *Four Brothers* è motivo di duplice rallegramento. In primo luogo perché il commento a questo western contemporaneo di John Singleton si appropria con grande polso della dolente ruvidità cara all'Elmer Bernstein jazzistico de *L'uomo dal braccio d'oro* e *Piombo rovente* ("Four Brothers") e del mordente urban-funk di chiara matrice schiffriniana ("Ransack"), senza mai stridere con il piglio moderno del supporto orchestrale. Poi per la conferma che un autore di valore come Arnold continua a dimostrare impegno e carattere anche agli estremi del magniloquente sinfonismo che lo aveva prematuramente indicato, agli esordi, tra i più degni successori della scuola williamsiana, salvo poi relegarlo ingiustamente al circuito indipendente e a progetti di minor respiro dopo i plauditi esiti al fianco di Roland Emmerich. GT



Sony Classical
SK 96506

18 brani
Durata: 53'26"



Rachel Portman Oliver Twist (id. - 2005)

La principale caratteristica cinemusicale della prima donna ad aggiudicarsi (per *Emma*) l'Oscar per le migliori musiche, Rachel Portman, è quella di ispirarsi alla scuola sinfonica britannica dei vari Sir della musica applicata, e non solo: Richard Rodney Bennett, William Walton, Malcolm Arnold, etc. Inglese di nascita, la compositrice, per questa ennesima e didascalica trasposizione del romanzo di Charles Dickens da parte di un Roman Polanski sottotono, crea un tema ("Streets of London") che, giocato su molte variazioni, torna lungo tutto il CD: ironico, selvaggio, mesto come le vari emozioni che percorrono il povero e sfortunato Oliver Twist. Il tema del cattivo Bill Sykes ("The Robbery") sembra invece una scopiazzatura del motivo dell'"Arca dell'Alleanza" di John Williams per il primo Indiana Jones. MP



Varèse
Sarabande
302 066 652 2

13 brani
Durata: 41'51"



John Ottman House of Wax (La maschera di cera - 2005)

Molto rumore per poco. Intendiamoci, la musica per questa minuscola pellicola di paure sterilizzate, scritta da un autore confinato al thriller e all'horror fin dai suoi esordi, si presta ad ascolti distratti, qua e là si riscuote dalla caotica monotonia grazie a frammentarie invenzioni timbriche, a rari momenti evocativi (le pagine riflessive fanno perdonare quelle aggressive, come nel caso di "Three Sons"), all'imponente organo nel finale "Endless Service", con Ottman stesso seduto alla tastiera. Ci sono molti modi di comporre con disimpegno per sequenze d'azione, senza doversi realmente confrontare con il racconto che scorre in pellicola. Qualcuno si avvale



di fondali elettronici, altri di uniformi piattaforme ritmiche. Ottman ha creato un espediente tutto suo (in questo almeno è originale): una sorta di *mickeymousing* della paura, con una frammentazione a mosaico delle soluzioni orchestrali. Peccato che l'affastellamento sonoro, non compensato da sufficiente robustezza melodica, alla lunga stanchi e che le numerose fonti di ispirazione dei *temp track* si sentano troppo (come gli evitabili rimandi a Elfman delle filastrocche iniziali). GB



Milan 301 724-1

15 brani
(13 di commento
+ 2 canzoni)
Durata: 56'16"



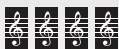
Steve Jablonsky
The Island (id. - 2005)

Con *Steamboy* avevamo sperato nella nascita di un nuovo talento nel vasto mondo della musica da film: Steve Jablonsky. Viceversa con *The Island* questa speranza è venuta a cadere, dato che il compositore, assiduo collaboratore e *additional composer* della combriccola di Zimmer, produttore del CD (infatti tra le musiche aggiuntive di questo album compaiono altri nomi noti della ex fabbrica di note Media Venture), non ha fatto altro che riciclare melodie e percussioni già presenti in altri blockbuster del genere: *The Rock*, *Con Air*, *Spy Game*, *Face-Off* e persino il tema principale de *Il gladiatore* ("The Island Awaits You", "My Name is Lincoln"). I molti brani d'azione sono abbastanza risaputi e confusionari ("Renovation", "Send in the Clones"). Sconsigliato anche agli appassionati di sonorità elettroniche! MP



Warner Sunset /
Warner Bros
9362-49631-2

24 brani
(21 di commento
+ 3 canzoni)
Durata: 75'57"



Patrick Doyle
Harry Potter and the Goblet of Fire

(*Harry Potter e il Calice di fuoco - 2005*)

Coesistono due anime nel genio musicale dello scozzese Patrick Doyle. Quella irruente e passionale dei film shakespeariani di Branagh o dei melodrammi sentimentali di Wagnier. L'altra composta ed elegante, tipicamente britannica, con cui Doyle ha musicato il giallo sociologico di Altman *Gosford Park*, molte commedie (*Mrs. Winterbourne*) e fiabe (*Little Princess*). Per la nuova avventura del maghetto Harry Potter, ormai adolescente alle prese con sviluppi sempre più cupi e inquietanti della sua saga, sarebbe piaciuto che Doyle avesse lasciato predominare la sua prima musa, sfoderando la sua grinta più sanguigna. Il racconto della Rowling non è parco di emozioni: i primi turbamenti amorosi, i bisticci con gli amici più cari, il predominio di un male assoluto e omicida, la tristezza per una morte tragica e ingiusta, che arriva con brutale ineluttabilità nelle svolte conclusive.

La sontuosa impostazione sinfonica, la classe e la curata eleganza della scrittura di Doyle tendono ad oscurare la compenetrazione musicale alle emozioni del racconto. Se nel film la partitura è calzante ed efficace, l'ascolto del disco, pur munifico di nuove melodie, lascia inizialmente in superficie agli eventi. L'opera è decorosa, ma impermeabile alle emozioni, forse per la ridondanza dei momenti ludici e celebrativi, dei valzer festosi per gli ospiti stranieri del

Torneo Tre Maghi, delle marce bandistiche, delle percussioni esotiche che precedono le gare.

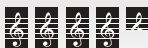
Nei momenti d'azione si ha nostalgia dei meccanismi dinamici che pulsavano durante la creazione di *Frankenstein* o nella fuga finale di *Carlito's Way*. Nelle fragorose galoppate orchestrali la tensione è tenuta alta dai costanti clangori dei piatti (una vera *overdose*) o dalle stentoree declamazioni degli ottoni. Nelle sequenze più ombrose si sentono reminiscenze delle turgide partiture degli horror della Hammer: vibrazioni, brevi ostinati, improvvise perorazioni, sussulti tellurici ed esplosioni nei timbri più cupi dell'orchestra.

La salita di Doyle sul podio lasciato libero da Williams ha il vantaggio di ribadire fiducia per una scrittura artigianale e raffinata della musica destinata al cinema fantastico. Forse soggiogato (ma a torto, viste le sue capacità) dall'illustre precedente con cui confrontarsi, Doyle si trattiene. Il suo commento non è privo di pagine elevate, come i frivoli tremoli per "Rita Skeeter", la tenebrosa suite per "Voldemort" o lo straziante adagio dedicato a Cedric, e rivela il suo eccellente pathos un po' alla volta, ascolto dopo ascolto. Chi ha seguito la generosa carriera creativa di questo musicista non mancherà di notare, in una cornice di raffinatezza e di cura formale, un'algaia lontananza dal cuore narrativo. GB



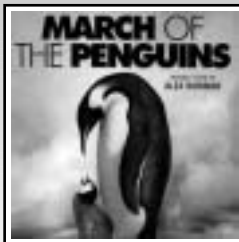
Sony Music
Soundtrax
SK 92747

17 brani
Durata: 61'13"



George Fenton
Deep Blue (Blu profondo - 2004)

Gemmazione dei documentari televisivi della BBC *The Blue Planet*, il film *Deep Blue* ne eredita anche il musicista, il vulcanico George Fenton, che si pone con disinvoltura sul podio dei Berliner Philharmoniker, i quali interpretano con sapiente vitalità le sue magnifiche pagine sinfoniche. Vuoi per l'eccezionalità dell'orchestra (non solita a prestarsi alle "colonne sonore"), vuoi per una nostra nostalgia per le composizioni genuinamente sinfoniche (sebbene anche qui non manchino circoscritte e fugaci contaminazioni di *world music* e sintetizzatori), quest'opera si accoglie con un piacere d'ascolto a dir poco inebriante. Meno antologico del precedente disco dedicato alla serie, ma decisamente più raccolto, meditativo, al tempo stesso elegiaco e solenne, il lavoro ne recupera e rielabora alcuni temi, stabilendo veri *leitmotiv* con le creature che popolano gli abissi marini al centro delle immagini. I grandiosi paesaggi subacquei si miscelano a panorami musicali di travolgente vigore. Anche in questo caso Fenton si conferma autore di altissimo pregio. GB



Milan M2-36131

12 brani
Durata: 41'37"



Alex Wurman
March of the Penguins
(*La marcia dei pinguini - 2005*)

Questo delizioso e dolcissimo documentario francese sulle incredibili (dis)avventure vissute dai pinguini Imperatore in Antartide nell'intento di procreare in condizioni estreme ha una particolarità: la versione giunta in Europa è accompagnata dalle musiche e delle canzoni originali (direi alquanto brutte e

per nulla adeguate alle immagini che commentano) di Emilie Simon, mentre quella proiettata negli USA si fregia del bellissimo *score* di Alex Wurman. In questo caso gli americani hanno visto giusto sia nel rimusicare il docufilm di Luc Jacquet che nel farlo narrare a Morgan Freeman (il commento di Fiorello nella versione italiana è talvolta insopportabile!). Wurman colora tutti i brani di atmosfere new age velate e delicate tramite un uso mai banale di splendidi arrangiamenti synth e orchestrali, che rammentano le migliori partiture eteree di Mark Isham, Thomas Newman e Mychael Danna. MP



Perseverance
PRD 007

27 brani
Durata: 59'30"



Trevor Jones
Loch Ness (id - 1995)

Atesa da tempo esce, con un ritardo epocale, per la sincopata etichetta Perseverance, la bella partitura di Trevor Jones per il terrificante *Loch Ness*, film del '95 con Ted Danson. Il compositore scrive uno *score* deliziosamente tonale, di facile fruizione, mai banale, e giammai alla ricerca dell'effettaccio più vieto e delle scorciatoie più clamorosamente dilettantistiche. Un tema tipicamente jonesiano, spazioso e dalle rotonde verticalità, s'impone e conquista dalle prime battute, con il suo ottimismo tout-court e avvolge l'ascoltatore come una confidente, delicata brezza colma di serenità. Inevitabili colori celtici punteggiano qua e là la partitura, ma con gran gusto. Il CD è, nel complesso, uno scigno di sapidissimi momenti, di assoli stupefacenti, di momenti sussurrati e ripiegati, sommessi, ma che raggiungono vette di entusiasmo compositivo raro. E più di una volta, ascoltando questo disco, ci si sorprende ad occhi chiusi, a sognare che anche solo per un attimo, il mondo possa essere bello come lo racconta Trevor Jones in *Loch Ness*. Dimitri Riccio



Varèse
Sarabande
VSD-6666

36 brani
Durata: 74'10"



Reinhold Heil, Johnny Klimek
Land of the Dead
(*La terra dei morti viventi - 2005*)

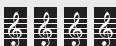
Previsioni del tempo sulla Terra degli Zombi: fin dall'inizio si addenseranno nebulose evocazioni, perturbate da ogni genere di minaccia sonora, ritmi tribali e riti voodoo, cori campionati per le fameliche avanzate dei beanti cannibali umani di Romero, clastrofobici echi sonar, pulsazioni cardiache per acuire l'ansia. Se nonostante simili avvisaglie si volesse proseguire, si scateneranno presto inaudite tempeste sonore, aggressioni percussive, laceranti strida e martellanti precipitazioni ritmiche.

L'elettronica per cinema horror fa storia a sé: mentre i sintetizzatori *new age* si propongono elevazione dello spirito e relax, quelli usciti dalle immagini di un film feroce e carnivoro come questo si adattano a chi ama sciogliere i propri nodi spirituali in morbide centrifughe sonore. Molto curata la tavolozza fonica sfruttata dai cinque arrangiamenti e programmatori capeggiati da Heil e Klimek, che nel lungo, calzante e pregevole commento al nuovo episodio dell'epopea horror di Romero pagano pure qualche giusto tributo alle celebri pagine dei Goblin. GB



Silva Screen
SILCD1189

19 brani
Durata: 42'12"



Joby Talbot The League Of Gentlemen's Apocalypse (inedito - 2005)

Approda al cinema questa serie cult britannica (dapprima radiofonica poi televisiva - inedita nel nostro paese, così come il nuovo lungometraggio) che narra in stile grottesco-horror (tra Stephen King e i Monthly Python) le strampalate avventure degli abitanti del paesino di Royston Vasey. Tanto allucinato e variegato materiale è curato (fin dagli esordi) dal giovane Joby Talbot, compositore di formazione accademica che non disdegna sane incursioni in altri generi (è da anni arrangiatore e tastierista dell'interessante gruppo brit-pop "The Divine Comedy") e balzato agli onori del mercato internazionale con l'eccellente ed eclettica partitura per *Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Questo lavoro ne conferma lo straordinario talento e la ricchezza di idee melodiche, timbriche e strumentali, capaci di contenere in modo convincente svariate suggestioni, dall'elettronica delle *reprise* degli storici temi a parossistiche aperture sinfoniche. Uno dei migliori debutti degli ultimi anni. PR



Epic /
Sony Music
Soundtrack
520420 2

13 canzoni
Durata: 56'03"



AA.VV. Stealth (id. - 2005)

Dal pessimo film di Rob Cohen, una buona compilation. L'incipit, affidato a tre brani degli Incubus rockeggianti e alquanto rumorosi, a dire il vero, non è dei migliori, ma serve come mero supporto alla pellicola, che definire "ipersatura di effetti e inquadrature" è mero eufemismo. Fortunatamente, i timpani degli ascoltatori vengono poi titillati da ottimi pezzi firmati David Bowie, "She can do that", Kasabian, "Lost Souls Forever", e Trading Yesterday, "One Day", che si staccano dal gruppo, grazie ad arrangiamenti particolarmente riusciti ed una musicalità sicura e compatta, che rende i brani meno debitori a quello che succede sullo schermo di quanto non siano gli altri pezzi della raccolta. Attenzione però alla vera chicca del disco: il brano numero 12, "Night in White Satin", interpretato dal terzetto (piuttosto eterogeneo, a dir la verità) Glenn Hugues, Chad Smith e John Frusciante... i fan dei Nomadi sono avvertiti. A.Ch.



Wind Up win
520316 2

19 canzoni
Durata: 70'02"



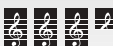
AA.VV. Fantastic 4 - The Album (I fantastici 4 - 2005)

Da un film mediocre, una compilation senza fantasia, ma tutto sommato godibile. La hit single firmata Anastasia e Ben Moody, "Everything Burns", che ha scalato le classifiche di tutto il mondo è molto orecchiabile e piuttosto avulsa da un contesto che fa dell'hip-hop e del rock duro il suo tratto distintivo. Band famose come Sum 41 e Simple Plan blandiscono il pubblico di giovanissimi cui peraltro l'intero film è dedicato. Tra i brani meritevoli di segnalazione, puntiamo il lapis rosso su "What ever happened to the heroes" dell'oramai onnipresente Joss Stone, "Goodbye for you" dei Braking Point, "On fire" di Lloyd Banks, oltre alla già citata prova di Anastasia, una ballata morbida e sensuale. Se fosse un vino, diremmo che quest'opera è "da pronta beva". Visto che è una compilation ne tessiamo discrete lodi, consapevoli che, come il film che accompagna, verrà presto dimenticata. A.Ch.



Epic /
Sony Music
Soundtrack
520420 2

15 canzoni
Durata: 48'27"



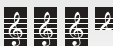
AA.VV. The Dukes of Hazzard (id. - 2005)

Non fatevi ingannare dalla presenza della stolidia ninfetta Jessica Simpson, che nel film ha usurpato ingiustamente un ruolo chiave della pellicola (affidare la parte di Daisy Duke, icona erotica degli anni 70' a questa scipita biondina è puro sacrilegio): questa compilation è davvero eccellente e straconsigliata a tutti coloro che volessero rivivere le atmosfere della serie televisiva e, più in generale, di quell'America che con le metropoli ed i grattacieli non ha nulla a che fare. Country purissimo è la parola d'ordine e tutti i brani o quasi si allineano a questo diktat musicale. Segnaliamo quindi "Call me the breeze" dei Lynyrd Skynyrd, "Flirting with disaster" di Molly Hatchet, "Soul City" dei Southern Culture On The Skids e la classicissima "These Boots Are Made For Walking", interpretata dalla Simpson che, nonostante delle corde vocali non proprio tonanti, offre una prova più che dignitosa. Da ascoltare preferibilmente in viaggio coi finestrini aperti... A.Ch.



TVT Soundtrax

17 canzoni
Durata: 62'26"



Paul Cantelon Everything Is Illuminated (Ogni cosa è illuminata - 2005)

Per le strade senza tempo dell'Ucraina si aggira una macchina con tre insoliti passeggeri: Jonathan, giovane ebreo di New York in cerca delle sue radici, sulle tracce del passato dell'amato nonno, morto da poco; Alex, una giovane guida locale, surreale rappresentante di un'improbabile fusione ucraino-hip hop, insieme al suo nonno, un uomo duro e scontroso. Il viaggio porterà l'improbabile terzetto alla scoperta di una verità che sarà per ciascuno diversa ma per tutti determinante, facendoli avvicinare e affezionare. Splendido filo conduttore dell'avventura è la colonna sonora del giovane americano Paul Cantelon, che ha composto pezzi orchestrali melodici e classicheggianti, contaminandoli con sonorità e strumenti tipici della cultura musicale locale. "Prologue/Babuska" contiene il bel tema musicale, "Sunflowers" è eseguita da un coro di voci femminili,

e in altri brani atmosfere alla Debussy si miscolano con etniche malinconie. A completare la colonna sonora sono stati scelti i Leningrad con le loro rumbe old style, rivisitate con spirito dissacratorio tipico dell'attuale musica dell'Est Europa, gli Csókolom, che piacerebbero a Paolo Conte, il Tin Hat Trio, con un'ariosa fisarmonica, e i Gogol Bordello, gruppo del quale è leader proprio Eugene Hutz, interprete nel film del personaggio di Alex. Discendente da zingari chiamati Silva Roma, Hutz dopo anni di peregrinazioni si è stabilito in America, con padre chitarrista e madre ballerina di tip tap, fondando dopo qualche anno il suo gruppo gitano-fusion. Splendido il loro pezzo conclusivo "Start Wearing Purple", sguaiata marcetta a ricordarci che la vita non va mai presa troppo sul serio. Giuliana Molteni



Colosseum
CST 8098.2

22 brani
(18 di commento
+ 4 canzoni)
Durata: 46'00"



Gert Wilden Jr. Schatten Der Zeit (Shadows of time - 2005)

Schatten Der Zeit è il lungometraggio d'esordio del giovane regista Florian Gallenberger, laureato all'Accademia della Televisione e del Cinema di Monaco. Il film, pur essendo tedesco, è girato a Bollywood (cioè a Bombay, in India, dove l'industria cinematografica sforna tra i 900 e i 1.200 film all'anno) e racconta la tragica storia d'amore tra Ravi e Masha che combattono contro il destino e le regole della società indiana. La colonna sonora, malinconica e intensa, è di Gert Wilder Jr. che sottolinea i momenti più drammatici della storia affidandosi alle tradizionali melodie indiane (pur concedendosi delle divagazioni jazz) e alla straordinaria voce dell'attrice e cantante Tannishta Chatterjee (come in "Masha's Song" composta da Amit Kumar e da Gallenberger). Protagonista dello score è però il *bansuri* (il flauto traverso in bambù) con uno dei suoi più grandi interpreti: Rakesh Chaurasia. Una buona sintesi tra i suoni occidentali e quelli indiani. JV



Cinéfonia
Records CFR012

CD1: 21 brani
Durata: 64'34"
CD2: 28 brani
Durata: 68'57"

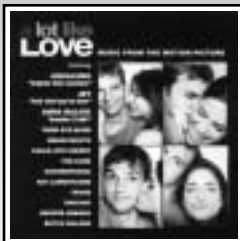


Hélène Blazy Strings (2005)

Dal debutto come fanzine di James Horner il mensile francese Cinéfonia (già Dreams Magazine) ha compiuto encomiabili passi nella promozione del proprio patrimonio nazionale, aprendo una propria distribuzione discografica che annovera in catalogo nomi come Delerue e Yared. Interessante la proposta del lavoro di un nome assai meno in vista come quello di Hélène Blazy, talentuosa violinista e compositrice, con un lussuoso cofanetto cartonato a doppio disco. Introdotti dall'autrice nel dettagliato libretto, vengono proposte le pagine composte per alcuni film di registi d'oltralpe (*Voir Sans les yeux*, *L'Affaire Dubouis*), caratterizzate da una sapiente (ancorché non originalissima) interazione minimalista tra elettronica e strumentazione cameristica, mentre sono paradossalmente le pagine di musica sinfonica - seppur non composte per lo schermo - ad apparire più in linea con una retorica sinfonico-orchestrale cinematografica tradizionale. E' invece



nelle preziose pagine cameristiche per quartetto e per fiati che la dettagliata scrittura della Blazy si eleva dall'anonimato e brilla di luce propria. **PR**



Sony/Columbia
COL 520167 2

13 canzoni
Durata: 50'23"



AA.VV.
A Lot Like Love
(Sballati d'amore - 2005)

Ingredienti per una commedia di successo: due protagonisti (un uomo e una donna, rigorosamente belli e affascinanti), un incontro, un colpo di fulmine. Anche se non è proprio un amore a prima vista quello raccontato in *Sballati d'amore* (i due personaggi principali ci mettono sette anni per rendersi conto che quello che c'è tra loro è amore), possiamo comunque considerarla una commedia romantica a tutti gli effetti, a partire dalla scelta della colonna sonora che si adatta a qualsiasi gusto. E' infatti accattivante ed un po' furbetta la scelta di questa *track list* che spazia dal pop al rock con artisti che rappresentano vari generi musicali. Si parte con i Third Eye Blind per arrivare al pop più convenzionale dei Cure, dalla romantica "If You Leave Me Now" dei Chicago alla parentesi nostalgica dei Groove Armada con "Hands of Time", il tutto in 50 minuti godibili e divertenti. **JV**

Lontano dalla magia del primo film della serie (prodotto dalla Disney nel 1969), tornano le avventure del maggiolino più famoso del mondo: Herbie (per intenderci, quello bianco con il numero 53 sul cofano e con una propria personalità) con un film senza pretese, ma dinamico e pieno di buoni sentimenti, diretto dall'esordiente Angela Robinson. La colonna sonora, che ben accompagna le acrobazie di Herbie, ha il merito di fare da *trait d'union* tra questo e il film originale riproponendo brani noti, come la malinconica "Hello" di Lionel Richie e la cover di "Born to be Wild", ma anche alcune novità come "First" (che apre l'album) cantata dalla protagonista del film: la giovane e promettente attrice americana Lindsay Lohan. Un bel CD, ma non ascoltatelo in macchina: potrebbe essere pericoloso! **JV**



RCA Italiana
82876753362

21 brani
(19 di commento
+ 2 canzoni)

Durata: 47'57"



Nicola Piovani
La tigre e la neve (2005)

Come Nino Rota fu il grande cantore delle immagini oniriche di Federico Fellini, Nicola Piovani è la voce musicale dei fotogrammi surreali e malinconici di Roberto Benigni. Se però Rota riusciva ad essere - pur nell'alveo di un'impronta autoriale riconoscibile - sempre originale per Fellini dopo sedici film insieme, non si può dire lo stesso di Piovani per Benigni, dopo solo tre pellicole. Infatti la pecca fondamentale di quest'ultimo sodalizio filmico tra il toscanaccio e il compositore romano è la ripetitività di alcune tematiche musicali: dopo un attento ascolto di *La tigre e la neve*, sembra di trovarsi di fronte ad un figlio timido di *Pinocchio* o di molti lavori per i film dei fratelli Taviani, Moretti o Albanese.

Il compositore premio Oscar per *La vita è bella* probabilmente si è trovato nella posizione di creare un tappeto sonoro così risaputo su richiesta di Benigni, che in ogni caso non gli ha permesso di servire bene *La tigre e la neve*, film di per sé non riuscito che si trascina stancamente verso una fine prevedibile. Seppur su CD la musica sia migliore rispetto a quando si accompagna alle immagini, l'unico brano che suscita un'autentica emozione è quello che prende il titolo dalla pellicola, cantabile e intenso, una melodia dalle reminiscenze pucciniane.

Per il resto la fa da padrone la canzone del grande Tom Waits, "You Can Never Hold Back Spring" (su testi di Kathleen Brennan): struggente tema d'amore dalle connotazioni aspre, graffianti ma nello stesso tempo romantiche, tipiche della voce calda del cantautore americano. **MP**



GDM/EMI Music
GDM 2056

19 brani
(18 di commento
+ 1 canzoni)

Durata: 49'00"



Paolo Vivaldi
Non aver paura (2005)

Profondamente partecipe alle vicende dei personaggi, la musica è la vera protagonista dell'ultimo film di Angelo Longoni; un thriller che racconta cosa può accadere quando un maniaco si insinua nella vita di una coppia separata (Alessio Boni e Laura Morante) con un figlio di nove anni. Tutto il malessere dei protagonisti è degnamente rappresentato

dalla colonna sonora di Paolo Vivaldi (compositore per il teatro e il cinema) che trova la sua massima espressione nel brano "L'addio". Già dai titoli di testa veniamo travolti da un senso di inquietudine con un canto che diventa lamento, come se si stesse consumando uno di quei riti tipici delle tribù africane.

Un ottimo lavoro, compreso l'ultimo singolo di Manuela Zanier, *Non rispondi* (scritto da Bungaro), a cui è affidato il compito di accompagnare i titoli di coda. **JV**



Warner Chappel
Music

16 brani
(15 di commento
+ 1 canzone)
Durata: 37'39"



Pietro Cantarelli
Cielo e Terra (2005)

Cielo e Terra di Luca Mazzieri racconta la drammatica e toccante storia di Samuele, giovane maestro di violino ebreo che, nel 1944, si rifugia dalla sorella per sfuggire alle persecuzioni naziste. La vicenda si svolge a Busseto, il paese in provincia di Parma che ha dato i natali a Giuseppe Verdi. E sono proprio le suggestioni della musica verdiana ad ispirare il lavoro di Pietro Cantarelli, autore della splendida colonna sonora.

Il compositore aveva già collaborato alla realizzazione dello score del film *A cavallo della tigre* di Carlo Mazzacurati insieme a Ivano Fossati (con il quale collabora da anni), ma in questa pellicola la musica ha tutt'altro significato: si trasforma nella passione che accomuna Samuele al suo nemico, sottolineando i momenti più intensi di questa storia, a cominciare dalla toccante "Cielo e Terra" interpretata da Tosca. **JV**



Cinéfonia
Records CFR013

CD1: 20 brani -
Durata: 66'57"
CD2: 6 brani -
Durata: 67'17"
CD3: 16 brani -
Durata: 71'34"



Carlo Crivelli
**Notes de Voyage -
Musique de Films &
Musique de Concert (2005)**

Figura sempre in bilico tra comunicativa filmica e concertismo sperimentale, Carlo Crivelli viene ben rappresentato in questa eccezionale raccolta in 3 CD prodotta (come sempre meticolosamente) dalla francese Cinéfonia, che propone diversi lati dell'indiscusso talento del compositore.

Il primo disco è dedicato ad *Appunti di Viaggio*, caleidoscopico centone stilistico che spazia da Ouvertures lounge ad intensi brani per archi, da preludi pianistici a liriche pagine per solista e orchestra, fino ad un baroccheggiante concerto per 4 violini ed archi. Il secondo CD presenta l'ambizioso *Il sogno di Urizen* (trasposizione in simbologia musicale delle liriche e delle immagini di William Blake), certamente interessante e complesso quanto di difficile fruizione per orecchie poco avvezze alla musica avanguardistica contemporanea. Il CD *bonus* ci riporta al Crivelli cinematografico con le colonne sonore per *La balia* di Bellocchio, dalla scrittura a tratti atonale, e *Del perduto amore* di Placido, straordinario capolavoro di appassionata comunicatività a metà tra Mahler, Puccini e Bernstein. Nel *mare magnum* di tale sfaccettata produzione emerge un autore forse non facile, ma di eccezionale capacità e spessore tecnico. **PR**



Sony Classical
SK 94749

13 canzoni
Durata: 46'52"



AA.VV.
Bewitched (Vita da strega - 2005)

Chi è cresciuto guardando il telefilm *Vita da strega*, avrà qualche perplessità nel vedere la recente versione cinematografica di Nora Ephron, film deludente se non fosse per la straordinaria interpretazione di Nicole Kidman e la splendida colonna sonora. E' la musica, infatti, la vera protagonista di questo film che, tra una magia e l'altra, accompagna le scene in modo piacevole ed elegante, grazie soprattutto all'accurata scelta degli artisti. Questa compilation è in realtà l'occasione giusta per avere, in un unico CD, alcune delle canzoni che hanno fatto la storia della musica jazz e pop del secolo appena trascorso. Da una parte i mitici Frank Sinatra con "Witchcraft", Steve Lawrence con "Bewitched", Ella Fitzgerald con "Ding Dong! The Witch is Dead", Natalie Cole con "L-O-V-E", dall'altra i R.E.M. e i Police. La vera chicca è il finale affidato a Bing Crosby e Louis Armstrong con "I Love You, Samantha". Assolutamente da non perdere. **JV**



Hollywood
records
2061-62518-2

15 brani
(14 canzoni
+ 1 di commento)



AA.VV.
Herbie: Fully Loaded
(Herbie il supermaggiolino - 2005)



Varèse Sarabande
VSD-6648

16 brani
Durata: 40'02"



Mitch Leigh/Joe Darion Man of La Mancha (L'uomo della Mancha - 1972)

L'uomo della Mancha, di Arthur Hiller, interpretata da Peter O'Toole e Sophia Loren, è un adattamento cinematografico di un musical di Broadway di grande successo, a sua volta ispirato ad uno dei più grandi capolavori della storia della letteratura: il *Don Chisciotte* di Miguel De Cervantes.

La partitura di Mitch Leigh, che comprende sedici canzoni su parole di Joe Dorian, fu adattata e riarrangiata per il grande schermo da Laurence Rosenthal (*Anna dei miracoli*, 1962; *Scontro di titani*, 1981) che si guadagnò per il suo lavoro una nomination agli Oscar. L'ascolto su disco è piacevole e a tratti divertente (in questo film, la Loren fa il suo commendevole debutto come cantante), in uno stile che paga il suo tributo ai classici della commedia musicale anni Sessanta, contaminandolo con le più moderne soluzioni ritmiche e strumentali di un Leonard Bernstein. AC



MGM Music /
Varèse Sarabande
LC06083

17 brani
(15 canzoni +
2 di commento)
Durata: 44' 43"



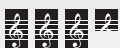
Burt Bacharach Promises, Promises (id. - 1968)

Promises, Promises è uno dei musical più fortunati e innovativi. Adattamento del celebre film di Billy Wilder *L'appartamento*, deve il suo successo anche a Burt Bacharach che ha rivoluzionato il mondo musicale di Broadway, grazie all'abilità di miscelare i suoni pop assimilati in gioventù e il rock innovativo degli anni '50. La colonna sonora ha un sofisticato e bellissimo fraseggio melodico e vive di intensi ritmi ballabili. Bossa Nova, Bolero, Calypso e i cambi improvvisi di tempo e metrica forniscono un'immagine perfetta della stressante atmosfera del *business world* americano. La "Ouverture" è un tourbillon sonoro e ritmico di alto impatto emotivo, una superba orchestrazione che lascia stupefatti. "Wanting Things" è una bellissima e ispirata ballata, la versione orchestrale di "Grapes of Roth" è piena di influenze swing e soul, "Whoever You Are" una canzone piena di pathos; tutte le altre tracce volano in un clima frizzante, leggiadro, di puro ed entusiasmante spettacolo. Fra i motivi più famosi, "I'll Never Fall in Love Again", perla della storia della musica che ha fatto il giro del mondo vendendo milioni di dischi. ST



Film Score
Monthly
FSM Vol. 8 No. 13

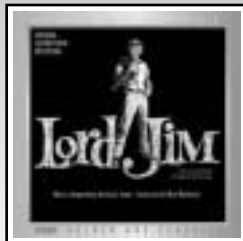
16 brani
Durata: 52'54"



Russell Garcia The Time Machine (L'uomo che visse nel futuro - 1960)

Due film, entrambi ispirati a celebri romanzi di H.G. Wells, consegnarono il geniale produttore George Pal alla storia del cinema di fantascienza: *La guerra dei mondi* (War of the Worlds, 1953), di Byron Haskin, e *L'uomo che visse nel futuro* (The Time Machine, 1960), diretto dallo stesso Pal. Film Score Monthly pubblica per la prima volta la colonna sonora originale scritta da Russell Garcia per quest'ultima pellicola.

La partitura si compone di diversi temi musicali, tra i quali il solenne leitmotiv principale ("Main Title"), una nostalgica melodia di gusto popolare per caratterizzare l'epoca vittoriana dalla quale prende avvio la vicenda ("London 1900") e un'insinuante cantilena di tre note affidata alla celesta, per i viaggi della macchina del tempo. Da segnalare l'evidente ascendenza stravinskiana delle pagine d'azione ("Fight/Escape") e un uso inedito degli effetti sonori, ricreati musicalmente ed incorporati nella partitura orchestrale. AC



Film Score
Monthly
FSM Vol. 8 No. 11

13 brani (42'50") +
12 brani (36'01")
Durata: 79'00"



Bronislau Kaper/Dusan Radic Lord Jim (id. - 1965) / The Long Ships (Le lunghe navi - 1964)

Tratto da un celebre romanzo di Joseph Conrad, *Lord Jim* è uno dei numerosi adattamenti letterari dello sceneggiatore e regista Peter Brooks, il quale - come già nel caso del suo *Karamazov* (The Brothers Karamazov, 1957) - si avvale della collaborazione del compositore Bronislau Kaper. La partitura del film è un riuscito impasto di afflato epico ("Lord Jim Theme") e trattenuto lirismo ("The Color of Love"), nel quale il turrido sinfonismo orchestrale è temperato dal frequente ricorso al "gamelan": gruppo strumentale indonesiano composto da metallofoni, xilofoni, tamburi e gong.

Il CD edito da FSM è una ristampa rimasterizzata dell'LP della colonna sonora originale; in abbinamento, lo score del compositore jugoslavo Dusan Radic per il misconosciuto *Le lunghe navi* (The Long Ships, 1964), di Jack Cardiff: musica piacevolmente esotica, nello stile di Rimsky-Korsakov e Mussorgsky. AC



Film Score
Monthly
FSM Vol. 8 No. 9

12 brani (31'05") +
13 brani (38'46")
Durata: 70'58"



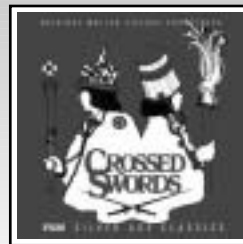
George Duning / Sol Kaplan The Devil at 4 O'Clock (Il diavolo alle quattro - 1961) The Victors (I vincitori - 1963)

Diretto dal veterano Mervyn LeRoy, e interpretata da Spencer Tracy e Frank Sinatra, *Il diavolo alle quattro* - ambientato su un isolotto del Pacifico i cui abitanti dovranno fronteggiare una apocalittica eruzione vulcanica - è uno dei prototipi del genere catastrofico, che conoscerà una breve stagione di gloria negli anni Settanta.

La colonna sonora del film è affidata all'ottimo George Duning (sue le celebri musiche di *Picnic*), il quale si distingue per una scrittura influenzata dal jazz, sia nelle pagine d'azione ("Up the Mountain", "Lava Trap") che nelle parentesi più distese e

romantiche ("Theme for Camille").

Di minore interesse la pur commendevole partitura di Sol Kaplan per un insolito film di guerra: *I vincitori* (The Victors, 1963) di Carl Foreman. Una curiosità: sia Duning che Kaplan scrissero la colonna sonora di molti episodi della serie televisiva *Star Trek*. AC



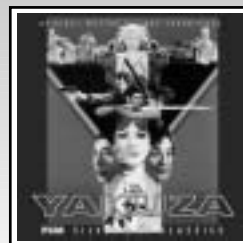
Film Score
Monthly
FSM Vol. 8 No. 14

15 brani
Durata: 40'16"



Maurice Jarre Crossed Swords (Il principe e il povero - 1978)

Non deve essere facile accingersi a scrivere la colonna sonora per l'ennesima trasposizione del classico per l'infanzia di Mark Twain "Il principe e il povero"; specialmente nel ricordo del capolavoro musicale firmato da Erich W. Korngold per la versione del 1937. Ciononostante, dall'ascolto dello score originale di *Crossed Swords* (Il principe e il povero, 1978) di Richard Fleischer, non sembra che il bravo Maurice Jarre (autore, fra le altre, delle musiche premio Oscar per *Lawrence d'Arabia*) mostri alcuna soggezione. La scrittura di questa partitura è fresca e scanzonata, l'invenzione tematica copiosa - si contano almeno quattro leitmotiv - e l'orchestrazione curata e piena d'inventiva, con un ampio ricorso a strumenti musicali antichi come il *dulcimer* (un salterio a corde percosse), il *sackbut* (antico trombone) e il *cromorno* (strumento ad ancia del Rinascimento). AC



Film Score
Monthly
FSM Vol. 8 No. 14

23 brani
Durata: 70'33"



Dave Grusin The Yakuza (Yakuza - 1975)

I "tesorieri" di Film Score Monthly recuperano un'altra eccellente partitura (inedita fino ad ora) dell'ultima grande stagione del cinema americano, gli anni '70: trattasi di *Yakuza*, composta dall'ottimo Dave Grusin.

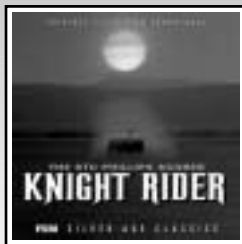
La pellicola segnò il primo incontro tra il celebre jazzista e il regista Sydney Pollack, una partnership oramai trentennale che copre ben dieci film. La partitura per questo *gangster movie* ambientato nel mondo della malavita giapponese - del quale quindici anni dopo Ridley Scott ne ha fatto praticamente un remake in *Black Rain* - è contraddistinta dall'elemento della fusione (caratteristica assolutamente basilare di Grusin): la sensibilità melodica occidentale incontra le tessiture e i timbri dell'orientale, come si nota già dall'ottimo "Main Title", nel quale un flauto basso imita il suono suadente dello shakuhachi, ma cantando una malinconica melodia di sapore jazz. La vena melodica e jazzistica di Grusin - che ben aderisce allo spirito del protagonista interpretato da Robert Mitchum - si manifesta soprattutto in un paio di pagine notevoli ("20 Year Montage", "Scrapbook Montage/Scrapbook Epilogue"). Particolarmente creativa e degna di nota è anche l'orchestrazione, con un uso di percussioni della natura più varia ("The Man Who Never Smiles") e di inconsuete timbriche dell'arpa e del vibrafono ("Tanner to Tono/Tono Bridge/The Bath"), anche se l'esempio più brillante arriva



certamente nella sequenza d'azione finale ("The Big Fight"), dove il compositore si tiene alla larga dai timbri della grande orchestra e si affida unicamente ad archi, shakuhachi e una foltissima sezione di percussioni.

L'approccio radicale e anticonvenzionale di Grusin ricorda da vicino quello di un altro grande compositore, Jerry Goldsmith (e infatti *Yakuza* può rammentare, per sensibilità, la partitura goldsmithiana di *Chinatown*).

Ottima come sempre la produzione a cura di FSM, soprattutto nelle *liner notes* di Nick Redman, Jon Burlingame e Lukas Kendall. **MC**



Film Score
Monthly Vol. 8
No. 10

40 brani
Durata: 79'08"



Stu Phillips Knight Rider (Supercar - 1982-1986)

Per chi, come il sottoscritto, è cresciuto (?) con la televisione berlusconiana degli anni '80 fatta di programmi *cheap* e quintali di serial importati dagli USA, fa sempre un certo effetto (ri)trovarsi di fronte a quei prodotti con il ben noto "senno del poi". Tuttavia, a volte si possono scoprire con piacere anche piccoli dettagli positivi.

Prendete ad esempio la famosa serie Tv *Supercar* (Knight Rider): un grande successo basato su un *concept* ridotto all'osso eppure efficace: l'automobile superaccessoriata e ipertecnologica (il sogno di qualsiasi bambino) diventa l'eroe e il protagonista assoluto, affiancata da un novello "cavaliere" che più buono e giusto non si può. Certo, rivista oggi, la serie fa sorridere per l'ingenuità e lo schematico delle sceneggiature e della regia, ma questo non oscura comunque alcuni dei cosiddetti *production values* di un'opera di questo tipo. *Supercar* è stata una delle ultime serie televisive a fregiarsi di un commento musicale "live" eseguito da orchestre ed ensemble di veri musicisti, prima che l'elettronica spazzasse via e appiattisse del tutto la scena musicale televisiva americana.

Come ogni telefilm di successo che si rispetti, *Supercar* deve parte della sua fama ad un *main theme* semplice ed efficace: un ostinato di synth e chitarra elettrica, sul quale si poggia una nobile ed eroica linea melodica, che riassume perfettamente l'intreccio "cavalleresco" e quello tecnologico della serie. Il compositore Stu Phillips (*Battlestar Galactica*) dimostra comunque di avere un piglio particolarmente indovinato anche nelle parti di puro commento: il CD presenta infatti quattro interi *score* da altrettanti episodi della serie. Tra tutti, spiccano soprattutto i brani d'azione del pilot ("Kitt to the Rescue", "Through a Truck/Airport Chase"). Un CD che appassionerà soprattutto i nostalgici dei telefilm americani degli anni '80. **MC**



Varèse
Sarabande
CD Club
VCL 0805 1040

10 brani
Durata: 31'45"



Georges Delerue True Confessions (L'assoluzione - 1981)

Delerue è uno dei più colpevolmente dimenticati giganti della musica da film. A tredici anni dalla

sua prematura morte, egli stenta a trovare il posto che gli spetta, a causa *in primis* di una pubblicazione a singhiozzo delle sue partiture in CD.

Ben venga, quindi, questa imprescindibile ristampa in CD targata Varèse Club di *True Confessions*, colonna sonora del 1981 per il bel film di Grosbard con De Niro e Duvall. Quella di Delerue è una raccolta, compassionevole elegia, un canto accorato e dolente per la perdita dell'innocenza, che il grande compositore sceglie di declinare con una dolcezza rara, escludendo gli ottoni dall'organico. L'arpa di "Garrick Fergus" canta soavemente uno dei temi più cristallinamente limpidi che si ricordino, "Troubled Des" risplende di uno di quegli autunni orchestrali che solo Delerue sapeva scrivere, rischiarato da squarci di luminosa religiosità a fugarne momentaneamente le ombre. La musica di Delerue è la musica che fa una lacrima che rotola tra le pieghe di un viso, la musica che fa la vita, tra un battito del cuore e l'altro.

Un disco da avere.

DR



Varèse
Sarabande
CD Club
VCL 0805 1039

23 brani
Durata: 63'00"

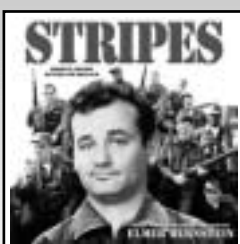


Bill Conti F.I.S.T. (id. - 1978) / Slow Dancing in the Big City (Ballando lo slow nella grande città - 1978)

Rattrista non poco pensare che un compositore del calibro di Bill Conti stia in panchina da anni, con quello che si sente in giro oggi. Rattrista ancora di più, ora che la Varèse ha finalmente colmato una lacuna tremenda, pubblicando il magnifico *score* di Conti del 1978 per il film di Jewison *F.I.S.T.*, con Sylvester Stallone. A partire dal meraviglioso, incalzante tema principale, caratterizzato da echi prepotenti degli ottoni, la partitura si svela per quello che è: un pezzo sinfonico eclatante dai risvolti orchestrali apocalittici. Basti ascoltare l'allucinante concitazione di "The Big Strike", rutilante rincorsa per ottoni e orchestra o il piano percussivo e folle contro cui si scaglia l'orchestra tutta in "Doyle's Men".

Il disco include anche lo stupendo *score* di Conti per *Ballando lo slow nella grande città* di Avildsen, con un tema morbido e di fattura nobilissima, declinato da piano e oboe: melodie come non se ne scrivono più. Pezzo forte il "Balletto", sette minuti di grandissima musica, potente e fragile al medesimo tempo.

Un disco tirato in troppe poche copie, ma da avere, senza se e senza ma. **DR**



Varèse
Sarabande /
Colosseum
VSD-6663

20 brani
Durata: 39'03"



Elmer Bernstein Stripes (Stripes, un plotone di svitati - 1981)

Bernstein diceva spesso che grazie all'*exploit steller* di Williams molte vecchie glorie come lui poterono tornare a lavorare per Hollywood dopo anni che l'industria filmica si era allontanata dall'orchestra sinfonica, e davvero, grazie al coinvolgimento nei progetti di John Landis e della squadra del Saturday Night Live, il grande Elmer visse una seconda giovinezza costellata da inattese perle

come *Animal House*, *Airplane!*, *Ghostbusters* e (finora inedito in disco) *Stripes!*

Il film di Reitman racconta di John Winger (Bill Murray, affiancato tra gli altri da John Candy e Harold Ramis) che, avendo perso in un sol giorno casa, lavoro e fidanzata, si arruola nell'esercito arrivando quasi a scatenare una terza guerra mondiale. Bernstein affronta "per contrasto" in modo serio e grandioso le grottesche vicende della trama (un approccio volutamente non dissimile a quello di Williams per 1941, riecheggiato anche in un paio di incisi tematici) caratterizzando il tutto con una marcia militare orecchiabile. Ne risulta un disco godibilissimo, con alcune memorabili pagine d'azione ed un magistrale uso della strumentazione, che rende pienamente onore al grande Elmer. **PR**



Varèse
Sarabande
CD Club
VCL 0805 1038

27 brani
Durata: 51'25"



Elmer Bernstein Spacehunter: Adventures in the Forbidden Zone (Il cacciatore dello spazio - 1985)

A un anno e mezzo dalla scomparsa dell'immenso Elmer Bernstein, ultimo frammento di Golden Age hollywoodiana e coscienza vera della *film music*, la sua mancanza si fa opprimente, esattamente come per l'altro dio venuto a mancare, Jerry Goldsmith.

E' quindi con un misto di commozione e felicità che recensiamo questa edizione a tiratura limitata dell'inedito bernsteiniano *Spacehunter* del 1985. Stufi dell'orribile bootleg che da un decennio tedia le nostre orecchie, possiamo finalmente godere delle stupende armonie del buon Elmer, con i suoi galoppanti temi dalla splendida fattura e i suoi irresistibili, inimitabili ritmi sincopati.

Un ascolto sinfonico prezioso, contagioso, corroborante, doveroso. *Spacehunter* è straconsigliato a tutti, in particolar modo ai completisti di quest'autore. Molti "compositori" di oggi dovrebbero ascoltare questo CD, vergognarsi e cambiare mestiere. Per non mortificare di più un'arte, la *film music*, cui artisti come Bernstein hanno dedicato la vita e tutti i loro grandissimi sforzi.

Grazie, Elmer!

DR



La-La Land
Records
LLLCD 1037

34 brani
Durata: 45'58"



Pino Donaggio The Howling (L'ululato - 1980)

A pochi mesi di distanza dalla ristampa di *Piranha*, anche la seconda e ultima collaborazione tra Pino Donaggio e Joe Dante viene riproposta agli appassionati, in edizione rimasterizzata ed estesa, con una moltitudine di brevissimi *bonus* che faranno la gioia dei completisti.

Prima di rispolverare le deliziose musiche di questo piccolo gioiello del cinema horror anni '80, vale la pena leggere la rievocazione nostalgica e scanzonata che lo stesso Donaggio scrive nel libretto.

I limiti linguistici e un budget striminzito non hanno impedito al compositore veneziano, insieme all'inseparabile Natale Massara, di scrivere,



arrangiare, dirigere e, in parte, eseguire alle tastiere questa complessa e inusuale partitura. Assieme alle suggestive pagine per archi (dove il modello hermanniano c'è, ma non è poi così evidente), si ascoltano semplici ma efficaci ossessioni elettroniche, interventi dell'organo e soprattutto una melodia malinconica e struggente che negli *end titles* dà origine a un *country* di indimenticabile bellezza, un brano delizioso che un quarto di secolo dopo si lascia riscoprire con immutato piacere e con una punta di nostalgia. GB



Varèse
Sarabande
VCL 0805 1041

19 brani
Durata: 36'42"



David Newman The Kindred (id. - 1986)

Nel 1986, alla sua terza opera filmica, il primogenito del leggendario Alfred Newman, David, si confronta con un horror di serie B griffato Roger Corman, ennesima gemmazione dei *Gremlins* di Dante, in altre parole botoli di mostro famelici e irti di denti.

Poco conta che nell'operazione sia coinvolto un grande come Rod Steiger: il film non lascia il segno.

Il disco, ristampa digitale di un vecchio LP Varèse nella consueta edizione Club, a tiratura insufficiente per la voracità dei collezionisti e degli affaristi virtuali (e quindi esaurita in due giorni appena), si ascolta con piacere e interesse.

Strano che il nome di David sia sempre associato a quello del padre e alle altre ingombranti parentele di casa (il fratello è "quel" Thomas): di personalità creativa ne ha anche lui da vendere, e già qui, ai suoi esordi, manifesta una strenua passione per gli archi, per una tensione melodica vibrante, per costruzioni piramidali di accordi sinfonici, per le ritmiche frenetiche e apicali che, nel libretto, vengono associate - con nostra perplessità - al minimalismo di Glass.

Un disco per chi apprezza David in quanto tale e lascia da parte casate e alberi genealogici. GB



GDM/EMI Music
0164102GDM

23 brani
Durata: 59'00"



Gato Barbieri Last Tango in Paris (Ultimo tango a Parigi - 1972)

Difficile dire quando ha avuto inizio il mito di *Ultimo tango a Parigi* (forse nel 1976 con la censura e la condanna al rogo), ma sicuramente, a farne una delle massime espressioni del cinema italiano, hanno contribuito: la fotografia di Storaro, la recitazione di Marlon Brando, la regia

perfetta di Bertolucci (probabilmente la migliore della sua filmografia) e la straordinaria musica di Gato Barbieri.

Un jazz soft che sottolinea l'atmosfera cupa di questo film sulla solitudine umana. Il tema di *Last Tango in Paris* ha sedotto un'intera generazione e il sassofonista argentino ha lasciato un marchio indelebile nella storia del jazz moderno e non solo.

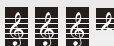
Anche i Gotan Project hanno riproposto nel loro album, la "Revancha del Tango" (2001), il tema di *Last Tango in Paris* con una perfetta sintesi di tango ed elettronica. JV



Cinéfonia
CFR014

CD 1: 12 brani
Durata: 61'49"

CD 2: 13 brani
Durata: 77'28"



AA.VV. / John Scott Concerts pour l'aventure (2005)

A testimonianza che la musica da film eseguita dal vivo è oggetto di sempre maggior interesse, Cinéfonia pubblica questo bel cofanetto in due CD contenente due registrazioni "live" di altrettanti concerti sinfonici diretti dal bravo John Scott, tenutisi a Parigi rispettivamente nel marzo 2004 e nell'aprile 2005.

Entrambe le esecuzioni si sono svolte a chiusura del Festival Jules Verne dedicato al cinema d'avventura e dunque si può bene immaginare quale sia stata la selezione di repertorio da parte di John Scott.

Il primo disco si apre con un'introduzione del direttore che ci invita ad "ascoltare il silenzio da dove nasce la musica", per poi passare al prologo musicale *par excellence*: la Straussiana "Also sprach Zarathustra" da 2001 di Kubrick. Il disco prosegue con letture fedeli ed attente di temi *evergreen* come *I predatori dell'Arca perduta*, *Lawrence d'Arabia*, *La mia Africa*, *Titanic* e *Superman*.

Di maggior interesse le quattro pagine scelte da altrettante partiture di John Scott: l'epica suite da *Greystoke*, il finale gransinfonico di *King Kong Lives* (il vituperato sequel del remake del '76), l'emozionante "Main Title" da *The Final Countdown* e soprattutto l'avvolgente e sopraffino suite tratta dal documentario nautico *L'expédition Jules Verne*.

Il secondo CD ci presenta il concerto del 2005, stavolta con selezioni tratte da *Spartacus* di North, la goldsmithiana *The Sand Pebbles*, passando per il western di Bernstein e Morricone con i temi da *I magnifici sette* e *C'era una volta il West*, per chiudere infine con tre brani williamsiani dalla saga di *Star Wars*.

Anche qui sono presenti un paio di ottime composizioni di John Scott: spicca la lunga suite sinfonica intitolata "The Death of Indian Nations" dedicata alle popolazioni indigene del Nord America sterminate dai coloni; una pagina per percussioni ed orchestra di notevole perizia ed abilità compositiva.

Insomma, un'ottima collezione di classici e pagine meno conosciute, con l'unico difetto di una

ripresa sonora non sempre all'altezza (le registrazioni di concerti dal vivo sono sempre problematiche). MC



Cinéfonia
CFR001

CD 1: 21 brani
Durata: 56'17"

CD 2: 21 brani
Durata: 60'00"



John Scott L'expédition Jules Verne: A bord du Trois-Mats Belem (Inedito, 2003)

Ecco un'ottima pubblicazione da parte di Cinéfonia: trattasi delle partiture complete composte da John Scott per una trilogia di documentari che narra una serie di avventurose spedizioni nautiche del tri-vela francese "Belem".

Ispirata dai racconti e dallo spirito avventuroso dello scrittore Jules Verne, la spedizione è salpata per un lungo viaggio nell'Oceano Atlantico che l'ha portata dall'arcipelago delle Azzorre alle Isole del Diavolo, fino alla scoperta dei relitti della civiltà Maracas nella Foresta Amazzonica... un'avventura che il regista Jean-Christophe Jeauffre ha voluto far accompagnare dalle musiche avvolgenti di John Scott.

Il bravo compositore - oramai purtroppo dimenticato dalle produzioni *mainstream* hollywoodiane, nonostante i passati successi come *Greystoke* - ha potuto così concepire una lunga ed affascinante partitura che ha lo spessore e la fluidità di un vero e proprio poema sinfonico a programma, che talvolta fa pensare alle pagine "nautiche" di Vaughan-Williams.

La scrittura di Scott è limpida, cristallina e assolutamente tonale, costruita su ampie campiture e floride tessiture orchestrali: ecco allora una melodia epica ed ariosa per corno e archi che descrive lo spirito avventuroso della spedizione ("The Jules Verne's Legacy and Jules Verne Aventures Theme"), un bel fugato per archi dedicato alla forza del vento ("The Wind"), una imperiosa pagina per ottoni e percussioni che dipinge il mare in burrasca ("Raging Sea - Beneath the Surface")... ma c'è spazio anche per meditazioni impressioniste per pianoforte solo ("On the Beach - Painting The Voyage"; "Capitan Falco") e per violoncello ("Cello for a Sperm Whale").

L'abilità e la perizia di Scott nel trattare la ricchezza timbrica dell'orchestra sono notevolissime (basti ascoltare il merletto di "Decompression - C'est l'infini vivant" o l'avvincente galoppata sinfonica di "Suite for the Belem") e, lungo tutte le due ore di musica, si avverte una sincera ispirazione e un appassionante trasporto emotivo da parte dell'autore, oggi giorno merce ormai sempre più rara nella musica applicata.

Forse non ci troviamo di fronte a musica particolarmente audace o innovativa, ma è sicuramente ben più espressiva e complessa di tante blasonate partiture cinematografiche contemporanee.

Insomma, musica come ormai al cinema non se ne sente più... MC

LE RECENSIONI DEI LETTORI

Vi piace da morire la musica da film?
Volete diventare per una volta giornalisti di soundtracks?

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

CONCORSO
A PREMI



Digitmovies
Alternative
Entertainment
032628990359

16 + 26 brani
Durata: 56'18"



Roberto Nicolosi
La Maschera del Demonio (1960) /
La ragazza che sapeva troppo (1962)

Roberto Nicolosi scrive per la *Maschera del Demonio* di Bava una colonna sonora non molto incisiva, perlomeno per quanto riguarda la capacità di creare un climax musicale degno di un film horror.

Le tracce vagano in un'atmosfera rarefatta, quasi assopita, fra interventi leziosi dei fiati e percussioni a tappeto molto riempitive, passaggi dissonanti e tetri, in una calma piatta e a tratti decisamente imbarazzante e noiosa. *La ragazza che sapeva troppo* inizia meglio con il brano "Morte di Edith", denso di interventi nervosi dei violini. "Questa è Roma!" è costruita su archi ariosi e percussioni sullo sfondo, "Al ristorante e Sospetto di Nora" ha un accattivante tema melodico, "Un caldo bacio dopo l'incubo" un ottimo mood da jazz morbido, "E se fosse tutto un sogno?" è un brano intenso ed efficace. ST



Digitmovies
Alternative
Entertainment
032628990335

22 brani
Durata: 46'24"



Bruno Nicolai
La Dama Rossa uccide
sette volte (1972)

Nicolai firma il commento di questo gotico plot su una Dama Rossa che ogni cento anni ritorna per uccidere sette volte e riportare il sangue in un antico castello tedesco. I sanguinosi omicidi sono accompagnati da atmosfere drammatiche e passaggi atonali.

La colonna sonora inizia con il triste canto infantile di una giovane donna che molto ricorda *Profondo rosso*, anche se non ha la stessa potenza espressiva. Il "Preludio e titoli" è stemperato in un'atmosfera pop da chitarra e clavicembalo.

Il canto della giovane donna viene ripreso dal clavicembalo in "Veglia funebre & Macabro ricordo", poi subisce diverse variazioni, soprattutto ritmiche e timbriche, negli altri brani. Brillante e swingata "Servizio fotografico", tesa allo spasimo "Quarto delitto", piuttosto incisiva nel basso ficcante "Minaccia", interessante nel suo sviluppo tematico "Scoperta", bella e melodica "Fine di un incubo". Nel complesso, però, la colonna sonora di Nicolai risulta un po' troppo di maniera. ST



Digitmovies
Alternative
Entertainment
032628990342

24 brani
(23 di commento
+ 1 canzone)
Durata: 61'02"

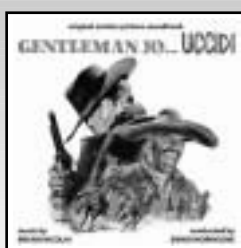


Bruno Nicolai
99 donne (99 Women - 1968)

Bruno Nicolai, autore di circa ottanta colonne sonore per il cinema e la televisione commenta il cult movie *99 donne*, una storia drammatica di donne prigioniere in una fortezza spagnola sulla costa di Panama.

La canzone "The Day I Was Born", cantata da una voce femminile anonima, è una ballata triste dagli arrangiamenti pop: l'urlo di vendetta di tutte le donne prigioniere. La "Seq. 1" è morbida e melodica, la "Seq. 2" una marcia decisa dalla spumeggiante tromba, la "Seq. 3" avvolgente, notturna e soft jazz poi, via via proseguendo nell'ascolto, si spazia da momenti contemplativi solisti ad effetti sinistri degli archi, da temi melodici sognanti ed ispirati ad altri mestieri e misteriosi, tesi e drammatici fino ad incursioni nel free jazz ("Seq. 13" e "16") e al grande lirismo sinfonico ("Seq. 23").

Nicolai ci regala pagine di grande musica. ST



Digitmovies
CDDM036

22 brani
Durata: 47'06"



Bruno Nicolai
Gentleman Jo... uccidi (1967)

In molte colonne sonore di Ennio Morricone a dirigere l'orchestra era Bruno Nicolai, in questo spaghetti western fine anni '60 accade il contrario. Il tema principale, "Gold and Power" (che torna con piccole varianti ben cinque volte) è sferzante, violento come una cavalcata furiosa contro banditi che hanno appena rapinato una banca o indiani che sferrano un attacco: i Cantori Moderni di Alessandroni sono straordinari nel conferirgli una composta brutalità! Per il resto Nicolai ha composto 16 sequenze di brani di pura convenzionalità: un triste tema deguigliano per tromba, un altro per armonica e flauto basso ironico, entrambi reiterati più volte. L'audio, purtroppo, non è eccelso, anche a causa della pessima qualità dei master originali che sono stati recuperati per questa edizione. MP



Digitmovies
032628990373

20 brani
Durata: 51'18"



Adolfo Waitzman
Pensione Paura (Hotel Fear - 1978)

Digitmovies pubblica per la prima volta su CD l'integrale della colonna sonora scritta e diretta dal compositore di origine argentina Adolfo Waitzman per il film cult *Pensione paura* (1978). Autore molto prolifico (ha scritto più di 100 colonne sonore), Waitzman ci offre un panorama musicale all'insegna di una sperimentazione musicale che spazia dall'atonalità ad un ricco corredo melodico. Respiriamo una densa inquietudine nel pianoforte teso di "Pensione paura (titoli)" sostenuto da rigidi violini, mentre "Angoscia" propone un ispiratissimo tema sinfonico. "Suzanne" ha un andamento sincopato di tango in cui la fisarmonica fa la parte del leone. Notevole l'utilizzo di diversi timbri strumentali, che creano un tessuto sonoro di flauti e clarinetti nostalgici, pianoforti tristi e rassegnati, contrabbassi paranoici, violini che rimandano a *Psycho*, sincopi irresistibili. Struggente ed intenso il leitmotiv.

Absolutamente consigliabile.

ST



Sony Music
SK 60790

21 brani
(20 di commento
+ 1 canzone)
Durata: 56'25"



Ennio Morricone
La leggenda del pianista
sull'oceano (1998)

Connubio tra i più felici della nostra cinematografia, quello tra il grande Ennio Morricone e il regista Giuseppe Tornatore, che a mio giudizio, ha espresso il suo momento più vibrante nel bellissimo *La leggenda del pianista sull'oceano*, film, com'è noto, tratto dal monologo teatrale "Novecento" di A.Baricco.

Nel cd omonimo, accanto alla musica originale, troviamo diversi brani scatenati, riconducibili agli albori del Jazz classico, ragtime, "Peacherine Rag" (Joplin), "The Crave" (J.R.Morton) ed altri frutto di accurate ricostruzioni ad opera del jazzista Amedeo Tommasi, tra i quali è d'obbligo citare il delizioso "Magic Waltz", sottofondo di una delle scene più godibili del film, con Novecento e Max che nel bel mezzo di una tempesta "danzano" con il piano a coda nel salone della nave.

Ma è soprattutto la musica composta da Morricone, che ci cattura fin dalle prime inquadrature del personaggio Max Tooney "trait d'union" del film, a mostrare piena aderenza alle immagini, pur godendo di una splendida vita propria svincolata dalla pellicola, introducendoci con maestria alla "singolare" vicenda umana di Novecento ed all'epopea dei viaggi in transatlantico con il loro malinconico corollario di umanità in cerca di una vita migliore.

La partitura ha pagine di grande impatto emotivo, tra le quali spiccano: "A mozart reincarnated" con i suoi toni crepuscolari, tema che ritorna nel finale del film con le mani di Novecento che danzano lievi nell'aria un attimo prima della fine; il "Nocturne with no moon" di debussiana memoria; "The legend of '900" dagli echi gershwiniani; "Enduring movement", (quello dell'epica sfida con Jelly Roll Morton!) brano eseguito per il film dalla valente pianista Gilda Buttà, e di certo quello più noto, quel "Playing Love" nel quale si sublima l'amore di Novecento per la ragazza, fugace attimo impresso per l'eternità nella sua esistenza.

Parafrasando il finale del film potremmo dire che "...non sei fregato veramente, finché hai da parte una buona musica e qualcuno cui farla ascoltare".

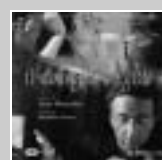
Rita Pisapia,
Vincitrice della prima edizione del
Concorso Recensioni dei lettori



Filmografia essenziale di Luis Enriquez Bacalov

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra. Nato a San Martin (Buenos Aires, Argentina) il 30 Agosto 1933

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1964	Il vangelo secondo Matteo	Pier Paolo Pasolini
1965	Una questione d'onore	Luigi Zampa
1965	Oggi, domani, dopodomani (episodio: La moglie bionda)	De Filippo, Ferreri, Salce
1966	Django	Sergio Corbucci
1967	Quién sabe?	Damiano Damiani
1967	A ciascuno il suo	Elio Petri
1971	Roma bene	Carlo Lizzani
1972	Milano calibro 9	Fernando Di Leo
1973	La seduzione	Fernando Di Leo
1974	Il poliziotto è marcio	Fernando Di Leo
1975	Colpo in canna	Fernando Di Leo
1975	La città sconvolta: caccia spietata ai rapitori	Fernando Di Leo
1976	Gli amici di Nick Hezard	Fernando Di Leo
1980	La città delle donne	Federico Fellini
1983	Prestami il rossetto (<i>Coup de Foudre</i>)	Diane Kurys
1988	Caro Gorbaciov	Carlo Lizzani
1989	Burro	José M. Sanchez Silva
1991	Una storia semplice	Emidio Greco
1994	Il postino – OSCAR – Nastro d'Argento	Michael Radford
1996	La frontiera	Franco Giraldi
1996	Ilona arriva con la pioggia (<i>Ilona Llega con la Lluvia</i>)	Sergio Cabreca
1997	La tregua	Francesco Rosi
1998	Amori & segreti (<i>Polish Wedding</i>)	Theresa Connelly
1998	B. Monkey – una donna da salvare (<i>B. Monkey</i>)	Michael Radford
1999	Panni sporchi	Mario Monicelli
1999	Milonga	Emidio Greco
1999	La lettera d'amore (<i>The Love Letter</i>)	Peter Ho-Su Chan
2000	Per incanto o per delizia (<i>Woman on Top</i>)	Fina Torres
2002	Il consiglio d'Egitto – Globo d'Oro	Emidio Greco
2002	Assassination Tango	Robert Duvall



NB: Bacalov ha composto per il Cinema fino al 1963 con lo pseudonimo di Luis Enriquez, dal 1967 in poi utilizzando il nome vero.

Filmografia essenziale di Alan Silvestri

Compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra. Nato a New York, USA, il 26 marzo 1950

Anno	Titolo (Titolo originale)	Regista
1984	All'Inseguimento Della Pietra Verde (<i>Romancing The Stone</i>)	Robert Zemeckis
1985	Fandango (<i>id.</i>)	Kevin Reynolds
1985	Ritorno Al Futuro (<i>Back To The Future</i>)	Robert Zemeckis
1986	Delta Force (<i>The Delta Force</i>)	Menahem Golan
1986	Navigator (<i>Flight Of The Navigator</i>)	Randal Kleiser
1987	Predator (<i>id.</i>)	John McTiernan
1988	Chi Ha Incastrato Roger Rabbit? (<i>Who Framed Roger Rabbit</i>)	Robert Zemeckis
1989	The Abyss (<i>id.</i>)	James Cameron
1989	Ritorno Al Futuro – Parte II (<i>Back To The Future – Part II</i>)	Robert Zemeckis
1990	Ritorno Al Futuro – Parte III (<i>Back To The Future – Part III</i>)	Robert Zemeckis
1990	Young Guns II – La Leggenda Di Billy The Kid (<i>Young Guns II</i>)	Geoff Murphy
1991	Bolle Di Sapone (<i>Soapdish</i>)	Michael Hoffman
1991	Il Padre Della Sposa (<i>Father Of The Bride</i>)	Charles Shyer
1992	La Morte Ti Fa Bella (<i>Death Becomes Her</i>)	Robert Zemeckis
1992	Guardia Del Corpo (<i>The Bodyguard</i>)	Mick Jackson
1993	Super Mario Bros. (<i>id.</i>)	A. Jankel / R. Morton
1994	Forrest Gump (<i>id.</i>)	Robert Zemeckis
1994	Blown Away – Follia Esplosiva (<i>Blown Away</i>)	Stephen Hopkins
1995	Pronti A Morire (<i>The Quick And The Dead</i>)	Sam Raimi
1995	Dredd – La Legge Sono Io (<i>Judge Dredd</i>)	Danny Cannon
1997	Contact (<i>id.</i>)	Robert Zemeckis
1999	Stuart Little – Un Topolino In Gamba (<i>Stuart Little</i>)	Rob Minkoff
2000	Le Verità Nascoste (<i>What Lies Beneath</i>)	Robert Zemeckis
2000	Cast Away (<i>id.</i>)	Robert Zemeckis
2001	The Mexican (<i>id.</i>)	Gore Verbinski
2001	La Mummia: Il Ritorno (<i>The Mummy Returns</i>)	Stephen Sommers
2002	Lilo & Stitch (<i>id.</i>)	C. Sanders/D. Deblouis
2003	Lara Croft Tomb Raider: La Culla Della Vita (<i>Lara Croft Tomb Raider: The Cradle Of Life</i>)	
2004	Van Helsing (<i>id.</i>)	Jan De Bont
2004	Polar Express (<i>The Polar Express</i>)	Stephen Sommers Robert Zemeckis



Offerta esclusiva per Colonne Sonore

Colonne Sonore offre in esclusiva ai propri lettori la possibilità di acquistare i rari CD della Hexacord all'eccezionale prezzo di 12 euro l'uno.

12
Euro

Gli 8 rari titoli da collezione già disponibili:



HCD-17
SEXY
Armando Sciascia e la Sua Orchestra



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



HCD-03
TRINITY GOES EAST
Alessandro Alessandrini



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



HCD-15
Zoo
Marco Werba



HCD-13
DICK SMART 2.007
Mario Nascimbene



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

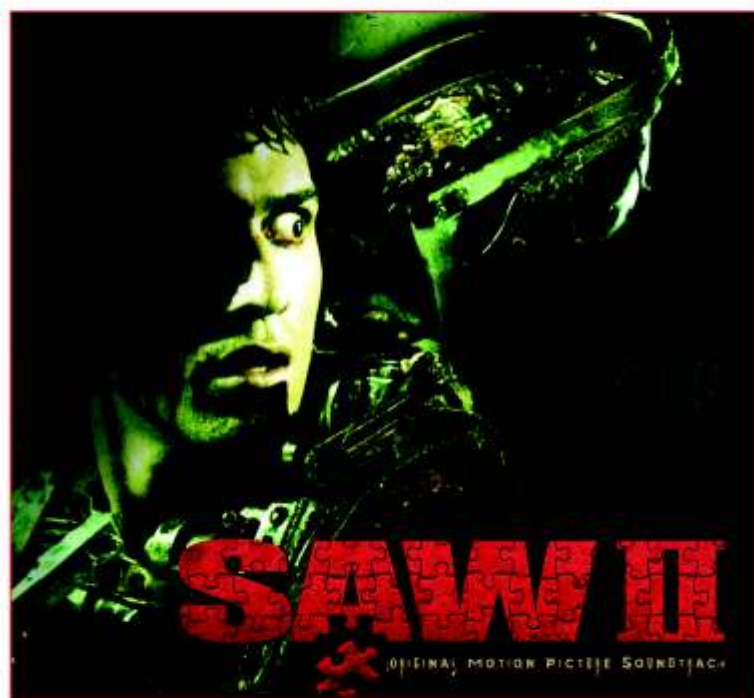


HCD-20
MALOMBRA
Michele Zanoni / Guido & Maurizio De Angelis

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

Hexacord

www.hexacord.com



VARIOUS ARTISTS - SAW II



TriSol
La stupefacente colonna sonora Gothic Crossover del clamoroso sequel di SAW, classificatosi 2° nella chart dei botteghini Usa Film Independenti dell'anno 2005. Questo cd contiene anche il primo nuovo brano dopo oltre 10 anni dei **London After Midnight** ed un brano esclusivo dei nostrani **Dopestar Inc.** (la rivelazione gothic crossover dell'anno)

TRACKLISTING:

1. "Responsible Hate Anthem" (Venus Head Trap Mix) **MARILYN GAMBON**
2. "Sound Effects and Over Dramatics" **THE USED**
3. "Forget To Remember" **MUDVAYNE**
4. "September" **BLOODSIMPLE**
5. "Blood (Empty Promises)" **PAPA ROACH**
6. "REV 22-20" (Rev 4-20 Mix) **PUSCIFER**
7. "Pieces" **SEVENDUST**
8. "Rabbit" (Ken "Hwatt" Marshall remix/ DCT mix) **SKINNY PUPPY**
9. "Burn The Witch" (Unite Variation) **QUEENS OF THE STONE AGE**
10. "Holy" **A BAND CALLED PAIN**
11. "Three Fingers" **BUCKETHEAD & FRIENDS** with **SAUL YALOW**
12. "Home Invasion Robbery" **THE LEGION OF DOOM**
13. "Caliente (Dark Entries)" **REVOLTING COOKS** feat. **G.HAYNES** (Butthole Surfers) & **AL JOURGENSEN** (Marilyn)
14. "Step Up" **OPiate FOR THE MASSES**
15. "Don't Forget The Rules" (score) **CHARLIE CLOUSER**
16. "Fear" **LONDON AFTER MIDNIGHT**
17. "Make A Star" (Saw Edit) **DOPE STARS INC.**
18. "The 8th of September (How far would you go?)" **ASP**
19. "Bis an das Ende der Zeit" **SAMSAS TRAUM**
20. "My Soul Speaks" **LORE**



GRAEME REVELL
ASSAULT ON PRECINCT 13



JOHN DEBNEY
ZATHURA



MYCHAEL DANNA
WHERE THE TRUTH LIES



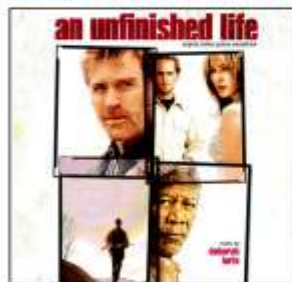
DAVID NEWMAN
SERENITY



STEPHEN WARBECK
PROOF



CLINT MANSELL
DOOM



DEBORAH LURIE
IL VENTO DEL PERDONO



GRAEME REVELL
THE FOG



VARIOUS
The High and the Mighty



CHARLES BERNSTEIN
A Nightmare on Elm St.



GREG EDMONSON
FIREFLY



ASCHE & SPENCER
STAY



PATRICK DOYLE
NANNY McPHEE



VARIOUS
PRIME



JOEL GOLDSMITH
STARGATE: ATLANTIS



J. DEBNEY & G. ACOGNY
DUMA

UN ESTRATTO DEL CATALOGO VARESE SARABANDE / COLOSSEUM

ALAN SILVESTRI
DAVID NEWMAN
JOHN POWELL
HARRY G. WILLIAMS
MARCO BELTRAMI

THE ABYSS
ICE AGE
TWO WEEKS NOTICE
SHREK 2
BLADE II

JOHN POWELL
MARCO BELTRAMI
HANS ZIMMER Feat. **L. GERRARD**
JAMES NEWTON HOWARD
JOHN POWELL

BOURNE IDENTITY
TERMINATOR 3
TEARS OF THE SUN
PETER PAN
ROBOTS

BASIL POLEDOURIS
JERRY GOLDSMITH
RANDY NEWMAN
BELTRAMI, MARCO

STARSHIP TROOPERS
STAR TREK: NEMESIS
MEET THE FOCKERS
I, ROBOT