

NOMI PROPRI

# Il padrone della musica

Omaggio a Ennio Morricone.

di [Luca Bandirali](#) – 13 Luglio 2020



L'opera vastissima ed eterogenea di Ennio Morricone tende spesso a essere riassunta in schemi (il compositore diviso in due, scisso tra la vocazione per la musica pura e il mestiere della musica applicata), ridotta a etichette (il musicista del western all'italiana), antologizzata in *greatest hits*. Nel tentativo di tracciare un ritratto dell'artista, ci soffermeremo invece su una questione storiografica molto circostanziata riguardante *Morte di un amico* (1959) di Franco Rossi e su una considerazione metodologica inerente a *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone, consci che né l'una né l'altra possano sostituire un'indagine complessiva, ma anche fiduciosi della potenzialità esemplificativa dei due studi di caso.

Partiamo dalla ricostruzione di un passaggio apparentemente poco significativo nella carriera di Ennio Morricone, nella fase del suo apprendistato nell'ambiente del cinema italiano. **Nella seconda metà degli anni cinquanta, Morricone collabora spesso alla realizzazione di colonne musicali firmate da compositori già affermati come Mario Nascimbene e Giovanni Fusco, curando gli arrangiamenti e dirigendo l'orchestra.** Queste prestazioni non gli vengono accreditate; si tratta di un lavoro oscuro il cui mancato riconoscimento, in almeno un caso, lo lascia fortemente insoddisfatto.

Parliamo in particolare della collaborazione con Nascimbene per la colonna musicale di *Morte di un amico* di Franco Rossi, film del 1959 (da un soggetto di Pasolini) che esibisce, secondo l'uso dell'epoca, una partitura jazz per *ensemble* ellingtoniano composto da sedici musicisti suddivisi in quattro sezioni: ritmica (contrabbasso, batteria, pianoforte e chitarra), ance, trombe e tromboni. La struttura tematica, come sempre in Nascimbene, è bipartita: un tema aggressivo e veloce si alterna a un blues downtempo, caratterizzando musicalmente i due protagonisti della pellicola.

**Se i temi sono piuttosto convenzionali, a spiccare è la performance di una big band diretta da un leader ispirato e moderno** (il trentenne Morricone), **che sembra guardare a Stan Kenton e alle sue recenti innovazioni**; impressionano le prime 24 battute del *Tema di Aldo*, con gli strumenti espositori (clarinetto e sax contralto) che alternano rapidi, dissonanti fraseggi carichi di tensioni. Essendo il tema, in questa interpretazione del jazz, un puro pretesto per lo sviluppo del brano, Morricone giustamente lamenta il notevole disequilibrio tra la firma dell'opera e il *ghostwriting*. Chi scrive può testimoniare che, nonostante l'amicizia tra i due colleghi sia rimasta intatta per mezzo secolo, l'episodio descritto non è stato mai dimenticato dal Maestro romano e gli ha suggerito una visione molto precisa della professione musicale, come si può evincere da questa dichiarazione resa a Sergio Miceli:

Ho cominciato questa professione anche facendo l'arrangiatore-orchestratore per musicisti che guadagnavano mentre io non avevo niente. [...] Quindi sono stato sfruttato, e dopo questo non posso sfruttare gli altri, per motivi morali ma anche artistici. [...] L'orchestrazione è la musica: il fatto che tu metta "ponticello" alle viole oppure "pizzicato" fa parte della musica, influenza tutto il suono. [...] Il padrone della musica è chi la scrive dall'inizio alla fine, bella o brutta che sia.

Si comprende dunque il senso profondo, non soltanto documentale, della formula "musiche scritte, orchestrate e dirette da Ennio Morricone" che troviamo in buona parte dei suoi *credits*, con l'eccezione della fase in cui a dirigere l'orchestra è Bruno Nicolai (per esempio in *Per qualche dollaro in più* e *Il buono, il brutto e il cattivo*). La paternità autoriale di *Morte di un amico*, dunque, è una questione artistica, perché quando ascoltiamo la musica di quel film non apprezziamo soltanto dei temi (le frasi melodiche che si ripetono caratterizzando musicalmente i personaggi), ma ascoltiamo un organico che esegue la partitura attenendosi a un insieme di "istruzioni" ulteriori rispetto alla

struttura orizzontale e verticale del brano, e queste istruzioni possono modificare radicalmente l'opera. Morricone resterà sempre convinto di questo principio: il materiale tematico, specie nel sistema tonale, è ormai consumato da secoli di storia, dunque è difficile inventare qualcosa di originale; mentre l'orchestrazione è il campo privilegiato delle infinite combinazioni.

**In questo senso diventa molto interessante ricollocare *Morte di un amico* nell'opera morriconiana e leggere l'assai più celebre partitura di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) come il segno di un'evoluzione nell'uso dell'intervallo di quinta diminuita nella musica destinata al noir e al poliziesco.** Cosa che peraltro ci invita a fare Philip Tagg, che ritrova in *Indagine* alcune reminiscenze melodiche del noir degli anni cinquanta, ma segnala altresì le potenti trasgressioni del vecchio standard a livello di armonia, tempo e fraseggio. E non dimentichiamo la lotta sempiterna di Morricone con il tematismo, che lo porta a dichiarare: «Ho sempre tentato la distruzione del tema. In un film che ho fatto con Mauro Bolognini, *L'assoluto naturale*, ho iniziato a distruggere il tema scrivendone uno di sole due note».

Il secondo caso a cui intendiamo fare riferimento è il processo di scrittura musicale relativo a *Per un pugno di dollari*, che rappresenta il paradigma morriconiano non tanto in termini stilistici quanto metodologici; ed è un caso che consente di misurare la distanza siderale da Nascimbene non più al livello della prassi compositiva ma più in generale a quello della visione della musica per film.

In estrema sintesi, **per Nascimbene la musica per film è campo sonoro, come l'immagine è campo visivo**; non è musica in sé, è suono schermico, esiste in quanto generata dallo schermo (nei suoi scritti, il compositore parla di una musica che sembra "sgorgare" dallo schermo). A Nascimbene interessano i suoni schermici che si trasformano in altri suoni secondo processi trasformativi non dialettici ma differenziali, nei termini di Derrida: in un film come *La contessa scalza* (1954) di Mankiewicz, nella scena dei funerali della protagonista, la pioggia si trasforma al messaggio in un suono di fascia, senza bisogno di interventi musicali in senso proprio. All'opposto, per Morricone la musica per film è ontologicamente musica e come tale preesiste al film (nella prassi compositiva) e succede al film (nella prassi concertistica).

Evidenziare questa visione consente di comprendere la lungimirante attività dal vivo che Morricone intraprende con successo e con un certo anticipo rispetto a colleghi ugualmente blasonati, realizzando veri e propri tour e non singoli eventi; e consente inoltre di spiegare l'ingente produzione discografica e la fortissima, dichiarata influenza su artisti internazionali di musica non applicata (l'elenco sarebbe lunghissimo: forse

possono bastare i nomi di Radiohead, Stereolab, John Zorn, High Llamas, Air, Pastels, Kid Loco, Beck). Al contrario, **il successo discografico di Nascimbene, specie negli USA, è stato legato a episodi molto circostanziati** (*Addio alle armi, I Vichinghi*), **e le esecuzioni dal vivo della sua musica sono state rarissime e comunque tutte postume.**

Vediamo ora come la concezione morriconiana della musica applicata come musica in sé si concretizza nel processo di scrittura di *Per un pugno di dollari*. Anzitutto **Morricone scrive la musica prima delle riprese, creando lo stile immaginario di un nuovo filone, il western all'italiana**; e in questa fase di elaborazione pre-filmica (e dunque integralmente musicale) tende a produrre forme chiuse e autosufficienti (Miceli le definisce efficacemente «recepibili in sé»). Il primo tema, quello che ascoltiamo per la prima volta sui titoli di testa, è dinamico e cantabile, articolandosi nella forma di un itinerario che procede da arcaismi fantasiosi verso varianti contemporanee conformi al lessico della popular music, con una varietà di timbri che apre, secondo Miceli, «il ventaglio delle possibili identificazioni tra tipo di prodotto e tipo di pubblico».

Il secondo tema è un'astuta decostruzione del *Deguello*, motivo del repertorio militare ispano-americano utilizzato nelle colonne musicali di *Rio Bravo* (1950) e *La battaglia di Alamo* (1960). Su istanza di Sergio Leone, che vuole riutilizzare il celebre motivo per tromba, Morricone accetta la proposta solo in apparenza; in realtà, del *Deguello* riproduce solamente il sapore di superficie, e si ispira invece a una propria composizione utilizzata in un adattamento televisivo di Eugene O'Neill, concedendo alla tromba di Michele Lacerenza ampio spazio per l'improvvisazione. I due temi di *Per un pugno di dollari* esemplificano un approccio alla musica per film come prodotto predefinito, che transita dal film e poi ritorna in possesso dell'autore. Questo procedimento sarà comune a tutta la produzione di Morricone per Sergio Leone, che a sua volta ama avere la musica finita per utilizzarla sul set (ne troviamo conferma in *Uva* 2020).

A film finito, la combinazione di suoni e immagini appare efficacemente unitaria e indivisibile, come se le musiche fossero composte per l'immagine e non prima che l'immagine si crei; è l'effetto del meccanismo che Chion chiama «sincreti», ovvero «la saldatura inevitabile e spontanea che si produce tra un fenomeno sonoro e un fenomeno visivo puntuale quando questi accadono contemporaneamente», dove per «accadere contemporaneamente» si intende la manifestazione materiale del prodotto audiovisivo sullo schermo. **Morricone ha una fiducia profonda nella sincreti, perché sa che musica e immagine si salderanno sempre e comunque.** Per questo si può concentrare nel comporre della grande musica che preesiste al film e poi all'immagine si applica, aggancia, salda a film realizzato, per poi tornare libera e autonoma nelle

versioni discografiche e dal vivo.

Tornando per l'ultima volta a confrontare i due autori di *Morte di un amico*, possiamo dire che per Nascimbene la musica giusta per un film sia una e una sola, quella generata da un'immagine unica e irripetibile; al contrario, per Morricone le musiche possibili per quell'immagine sono potenzialmente tutte giuste. Così ci disse in un'intervista del 2002: «Se a dieci compositori diversi chiediamo la musica per lo stesso film, le musiche saranno tutte diverse e tutte buone».

#### **Riferimenti bibliografici**

L. Bandirali, a cura di, *Musica/regia, Il testo sonoro nel cinema italiano del presente: storia e testimonianze*, Argo, Lecce 2008.

Id., *Mario Nascimbene. Compositore per il cinema*, Argo, Lecce 2005.

Id., *Musica per l'immagine. Conversazioni con Ennio Morricone, Nicola Piovani, Riccardo Giagni*, Net Art Company, Frosinone 2003.

M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997.

S. Miceli, *Morricone, la musica, il cinema*, Mucchi-Ricordi, Modena-Milano 1994.

P. Tagg, "Tritonal crime and music as music", in S. Miceli, a cura di, *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Suvini Zerboni, Milano 1998.

C. Uva, *Sergio Leone. Cinema as Political Fable*, Oxford University Press, New York 2020.

Ennio Morricone, Roma 1928 – Roma 2020.