

# SPETTACOLI

Sergio Leone e Clint Eastwood sul set di «Per qualche dollaro in più»; a destra, Ennio Morricone; in basso, Clint Eastwood, Eli Wallach e Lee Van Cleef in una scena di «Il buono, il brutto, il cattivo»

Incontro con Ennio Morricone, autore di colonne sonore per alcuni fra i più importanti autori di cinema italiani e stranieri. La lunga e affettuosa collaborazione con Sergio Leone. Dalle composizioni colte e d'avanguardia alle serie horror

## Non sparate sul pianista

Mentre sul grande schermo scorrono le immagini di *Il buono, il brutto e il cattivo*, Ennio Morricone, il compositore prediletto da Sergio Leone, sale in cattedra all'Accademia Chigiana di Siena. Svela ai giovani musicisti che affollano il tempio della musica «colta» i segreti della sua arte, gli aneddoti sui grandi registi con cui ha lavorato, i trucchi. E le sue colonne sonore vengono accolte da applausi emozionali.

**DOMITILLA MARCHI**

SIENA. La sala dell'Accademia Chigiana è sovraffollata, fa caldissimo. Le immagini sul grande schermo mostrano un cimitero. Clint Eastwood e Eli Wallach (rispettivamente il «buono» e il «brutto») sono finalmente arrivati all'agognata meta: in una delle tombe si nasconde il tesoro sepolto. Il problema è individuare quale fra le migliaia di tombe sia quella giusta. Eastwood, sguardo glaciale sotto il solito cappellino, si accende il sigaro sfregando il fiammifero su un cannone abbandonato. Parte in quarta la musica di Morricone. Un brivido di emozione percorre la sala. Wallach si getta disperatamente alla ricerca di un nome su una lapide. Ma queste sono tante che sembrano aggredirlo, volteggiando attorno fino a stordirlo e ad appannargli la vista. «A Ennio - disse allora Sergio Leone - famme venire i sincroni». Prego? Il regista chiedeva che per ben ventitré volte, in questa sequenza mozzafiato, Morricone ancorasse la musica a particolari momenti della narrazione: insomma un tocco di qua per indicare un certo evento, uno di là per testimoniare il passaggio a un'altra inquadratura, dallo sfregolio del fiammifero del «buono» allo stordimento del «brutto», fino alla rivelazione finale della tomba giusta. Compiuto arduo quello di Morricone. Non solo perché la questione della sincronia è una brutta gatta da pelare, ma anche perché la richiesta di Leone voleva dire spezzettare la musica in altrettante sequenze, ostacolare e interrompere il corso dei suoni. E invece la scena del cimitero si ricorda proprio per la riuscita fusione di musica e immagini che si esaltano reciprocamente.

Morricone ha inserito i suoi «sincroni» in una partitura orchestrale omogenea, e ha puntualizzato questi ultimi fuggenti facendo intervenire strumenti ad hoc: un timpano, uno schiocco di frusta, un fischio. Ma questo non era il modo abituale con cui Sergio Leone e Ennio Morricone confezionavano insieme i capolavori dello «spaghetti western». Il compositore racconta i suoi segreti ai moltissimi giovani musicisti e candidati autori di colonne sonore accorsi all'Accademia Chigiana di Siena per un minicorso di una settimana. Gli fa da spalla Sergio Miceli, critico e «moriconologo» a tempo pieno, che integra le lezioni con spiegazioni di carattere più storico-teorico. «Spesso accadeva proprio il contrario - narra Morricone - prima scrivevo la musica, o almeno le linee generali, e poi Leone ci componeva sopra il montaggio». È quello che è successo in *C'era una volta in America* per quella bellissima scena in cui De Niro, ormai vecchio, torna a casa. «Ehi Noodles, che hai fatto in tutti questi anni?», gli chiede l'amico. «Sono andato fra i suoi ricordi si rivede bambino a spiare le grazie della piccola danzatrice. La malinconia di Noodles è sottolineata dalla struggente colonna sonora di Morricone. Montando le scene a partire dalla musica, Leone si costruiva dei momenti sincroni immaginari: il primo piano degli occhi di De Niro, lo sbattere di un ciglio. Alla fine sono proprio i suoni che scandiscono e determinano il susseguirsi delle immagini. Ma sono i titoli il momento



in cui Morricone mette in scena tutto se stesso: una specie di concentrato dei temi che svilupperà durante il film. Esempio quelli della trilogia western *Per qualche dollaro in più*, *Il buono, il brutto, il cattivo*. «Leone - racconta il compositore - mi chiedeva di ripetere sempre la stessa musica: dopo che quella di *Per un pugno di dollari* gli era piaciuta non voleva abbandonarla più. Io naturalmente ho cercato di accontentarlo modificando leggermente i contenuti, ma mantenendo invariata la forma». E così ecco in tutti e tre i casi comparire l'ormai caratteristico ed epico fischietto. Gli zoccoli delle mandrie che scottono il terreno. Il sinistro scaccapensieri, dove il mitico West confluisce nell'altrettanto mitica Sicilia. E le voci, ora coro ora grida, che fanno da contrappunto alla chitarra elettrica.

La voce umana. Passione indiscussa di Ennio Morricone. Non c'è momento in cui il compositore non si affidi a un coro soave, a delle grida, al calore della voce umana. «Perché è primordiale, perché in esso ritrovo il corpo e la mente, perché è lo strumento più diretto, perché non ha bisogno di intermediari», spiega. Prendiamo *Mission* e il suo commovente epilogo, dove si fondono due cori sovrastati dalla melodiosa «voce» dell'oboe. «Qui volevo inserire due cori dai significati molto diversi: da una parte quello a cappella alla Palestrina, in voga nel periodo in cui è ambientato il film, alla fine del '700. Poi un coro "etnico", le voci degli indigeni. Infine l'oboe, strumento suonato da uno dei gesuiti della missione. Invece in *Il sorriso del grande tentatore* di Damiani le voci delle cinque sequenze della civiltà musicale cristiana post-concilio si inseguono sovrappendosi a caso alla consolle del missaggio. «Non mi interessava tanto cosa si diceva nel testo - ricorda Morricone -

quanto mi servivano delle semplici sillabe da sovrapporre così come capitava». Morricone è uno sperimentatore senza requie. Nato musicista «colto» - è stato allievo di Petracchi - non ha mai smesso di fare musica d'avanguardia, anche dovendo sottostare alle regole ferree determinate dalla destinazione commerciale dei suoi lavori. Ed è questa la sua genialità: riuscire, giocando le carte della massima semplicità, a comporre la musica che appare decifrabilissima ma che in realtà non è (o non è solo) quello che sembra. Prendiamo il tema Morricone, strano a dirsi, non ama affatto ricorrere a questa forma, così facilmente identificabile. Racconta di aver tentato, inutilmente, di proporre al regista partiture che accendevano a meno di un tema. «Scrivo prima la tessitura sonora - spiega - magari avevo già pensato a un tema, ma volevo vedere se riuscivo ad imporre una struttura più sofisticata.

Inevitabilmente il regista mi diceva che andava tutto bene ma che sentiva che mancava qualcosa. Allora io ero già pronto ad inserire quest'ultimo accorgimento». E i temi di Morricone sono sempre semplicissimi: qualche nota fischiettata, una scaltella eseguita da un flauto, con i timbri ben distinti e netti. Ed ironia della sorte, chi non ricorda le sue colonne sonore per questa manciata di note che si ripercorrono e non si acchiappano? Si arrabbia, Morricone, se

qualcuno osa distinguere la musica «colta» da quella più popolare. Categorie inesistenti, obsolete. E lo testimonia la sua presenza in questo tempio della musica classica, l'Accademia Chigiana. Gli studenti, abituati ai rigorosi esercizi, agli intellettualismi di tanta musica «seria», si appassionano e applaudono per lunghi minuti all'emozione delle percussioni e più di tutto il rapporto con il sanguinoso e «trucidato» John Carpenter. Per lui Morricone ha realizzato le musiche de *La*

gnamento della musica da film: prima di Morricone è passato da Siena il grande Nino Rota. Dopo oltre 300 colonne sonore scritte per i più grandi registi del cinema italiano e non (da Pasolini a Polansky, da Pontecorvo a De Palma, fino ad Almodovar), dopo una ricca produzione di musica d'avanguardia, incuriosisce e forse più di tutto il rapporto con il sanguinoso e «trucidato» John Carpenter. Per lui Morricone ha realizzato le musiche de *La*

cosa. Ma non si potrebbe immaginare due personalità più diverse. «Non si può essere troppo critici - replica ridendo Morricone - altrimenti sarebbe impossibile lavorare. Con Carpenter ho avuto un rapporto ridotto al minimo. È venuto a Roma una volta per farmi vedere il film. Abbiamo parlato, ma io non ho capito lui e lui non ha capito me. S'crede un compositore solo perché suona il sintetizzatore con un dito. Però, in fondo, è andata bene lo stesso».



## Qui Slovenia, nuovo cinema Paradiso (artificiale)

Il giovane autore istriano del racconto *Caino '50*, cronaca dal vero di un laborioso contadino che uccide con una fucilata in bocca il fratello scansafatiche sorpreso a rubargli un bue, viene invitato negli studi della Triglav di Lubiana dove qualcuno sembra interessato a trarne un film, magari ambientandolo nella guerra di liberazione e trasformando i due fratelli in un partigiano e in un collaborazionista. Intanto gli propongono di farsi le ossa cinematografiche seguendo la lavorazione di un altro soggetto, affidata a un «maestro» della regia transugana da un paese dell'Est. Siamo a metà degli anni Cinquanta, il regista in questione ha tutta l'aria d'essere il boer lo Prantšek Čep che realizzò diversi film in Slovenia, due dei quali premiati ai festival di Pola. Ma costui, già nevrotico di suo, è ostile al nuovo venuto, perché sospetta nel giovanotto poco loquace (anche perché mastice male la lingua) un pericoloso agente stalinista messo lì per controllarlo... Il tutto ruotato nel romanzo semi-autobiografico di Fulvio Tomizza. *L'albero dei sogni*, che vinse il premio Viareggio nel 1969. Bisogna premettere che il cinema sloveno si è dedicato alla guerra di liberazione con meno frequenza degli altri (anche per il limitato numero

di film annuali, due o tre di media) e che soprattutto non l'ha mai ridotta a un genere di spettacolo. Il western resistenziale spetta piuttosto ad altre repubbliche, mentre gli sloveni si sono distinti fin dall'inizio (*Sulla propria terra*, 1948, di France Slogar) in una forte impronta patriottica e morale. La faticosa nascita della nazione procede di pari passo con una lenta rivoluzione sociale e con il ritevo concesso al dilemma pace o guerra affrontato e risolto in chiave etica, la quale però consenta anche il ricorso alla violenza come ultima ratio e legittima difesa. In film quali *Festa funebre* (1969) e *L'eredità* (1984) di Matjaz Klopčič, oppure *Paura e dovere* (1975) di Vojko Duletic, il passaggio finale alla resistenza armata è riguardato come un atto di dignità, che viene consumato con dolore non scervo di energia, quando proprio non c'è altro da fare, e il non fare niente sarebbe un inammissibile atto di egoismo. La componente cristiano-sociale ha avuto il suo peso nella cultura come nella resistenza. La religiosità, attiva e fermissima dei fondatori della nuova letteratura, Ivan Cankar e Edvard Kocbek, è entrata anche nel cinema di questo piccolo paese, che forse deve a essa di non essere caduto come gli altri, in celebrazioni pompose e trionfalistiche degli

**I mille schermi jugoslavi / 2**  
A Lubiana non ha mai fatto presa il mito dell'unità e della resistenza. Da Klopčič a Godina, una scuola di regia «poetica» e intellettuale

**UOQ CASIRAGHI**

eventi bellici. Per il cinema sloveno la guerra non solo non è un'avventura, ma assai presto un nodo problematico e tragico. Inoltre gli sloveni si accorgono forse prima degli altri anche delle cose che non vanno nella nuova società. Dato che nel 1960, *La festa* di Jozse Babic precede di un quinquennio la stessa corrente «nera» del cinema serbo. Protagonista un ex partigiano mutilato, messo a passar carte in un ufficio pubblico di Maribor, il quale si sente un sopravvissuto. E lo è, o meglio è la vittima d'una mutazione che si annuncia. Quella d'una cultura contadina che comincia ad avvertire il fascino del consumismo occidentale, i bagliori di un'esistenza più comoda.

I conflitti interni al mondo rurale saranno acuitizzati nei film sloveni degli anni Settanta *Il grano rosso* e *Il volo dell'uccello morto* di Zivojin Pavlovic. Dove nei colori della rigogliosa campagna, come in un'ingannevole cornice arcadica, esplodono cupi e irrimediabili drammi collettivi e individuali. In *Arrivederci alla prossima guerra* (1980) il tema è ancor più complesso, perché investe la guerra e la pace, insensata la prima, effimera la seconda. Da nemici ad amici il passo è breve (dopo tanti anni si ritrovano un partigiano e un tedesco, che solidarizzano riflettendo insieme sugli orrori del passato e sulla instabilità del presente). Ma anche il percorso inverso, da amici a nemici, sembra a portata di mano in questo tragico pessimismo della storia, che gli eventi attuali hanno avvalorato con brutale evidenza.

Un ricorrente sogno sloveno è l'itinerario dalla montagna al mare, da una natura povera e aspra dove si combatte e si muore, verso l'azzurra e pacifi-

ca prospettiva dell'Adriatico. Due anni dopo il film di Pavlovic, il tragitto si ripete nel *Boogie rosso* di Karpo Godina. Prima della rottura col Cominform (1948) un gruppo di musicisti entusiasti del jazz e di Hollywood viene spedito nelle campagne per alzare il morale di chi sta combattendo una battaglia forse più dura che in guerra. Ai lavoratori d'assalto, gli stakanovisti, è appunto offerto un viaggio-premio, in cui molti di essi fanno la scoperta del mare. Lo mostra un cinegiornale d'epoca, che invece non mostra affatto come i contadini resistano, anche col suicidio, alla collettivizzazione forzata e alle angherie della polizia di regime. Alla fine ogni speranza nel ruolo sociale della musica si dissolve. L'assenza di una radicata tradizione cinematografica, la penuria di sceneggiatori professionali, hanno indotto a lungo i cineasti sloveni ad aggrapparsi al più solido patrimonio letterario o teatrale, sia nella forma alta e spirituale, sia in quelle folcloristiche e popolari, e, entrambe in grado di rassodare negli spettatori il concetto e il rispetto della loro piccola nazione (due milioni scarsi di abitanti). Il regista più noto è il lubianese Klopčič, che tra gli anni Sessanta e Settanta, prima con l'emileico modernismo della *nouvelle vague* frequentata a Parigi, poi

col manierismo di una raffinata educazione pittorica, ha comunque aperto l'orizzonte alla cultura europea e in particolare italiana. Senza per questo smarrire il contatto con le fonti artistiche nazionali. Anzi è curioso che tutto il suo cinema, fondamentalmente cittadino, sembra resistere all'urbanizzazione grazie alla vinta «romantica» che lo pervade. Tale romanticismo, pur proveniente da una capitale vivace e colta come Lubiana, è ancora tipicamente «slavo», piaccia o non piaccia ai cultori di separatismo politico e del fantasma culturale mitteleuropeo. Ciò non toglie che l'intellettualismo sloveno possi raggiungere vertici di positività. Ecco un volume edito a Lubiana nel 1988, che s'intitola *V kraljestvu filma* (Nel regno del cinema) ed è una storia fotografica del presoché inesistente cinema sloveno dal 1905 al '45, dove l'accento dei singoli commentatori è posto su una sola inquadratura madre d'ogni singolo reperto d'archivio. Ed ecco i due ultimi film prodotti dalla Viba, a casa cinematografica di Lubiana oggi chiusa per fallimento. *Il vento nella rete* evoca con una profusione di estremo «avanguardia artistica slovena», attorno al 1920: pittori (surrealisti e futuristi), musicisti, poeti, critici della cosiddetta «prima avanguardia» di Novo mesto. Il nuovo regi-

sta Filip Robar-Dorn, diplomatico in cinema a Chicago, era stato però più felice in un robusto reportage sociologico sulla difficile integrazione dei «Rom» (sempre a Novo mesto), mentre poi con *Montoni e mammoth* aveva vinto il Gran premio al festival di Mannheim '85, denunciando un caso di intolleranza nazionalistica nei confronti di un lavoratore bosniaco «in nero» trovato ucciso in una oscura strada di Lubiana.

Il secondo film, *Il paradiso artificiale* è dell'anno scorso e il regista è ancora Godina, specialista in intellettuali dal *l'opera prima La zattera della Medusa*. Due sono i protagonisti dialoganti. Uno, sotto altro nome, è il dottor Karol Grossmann, pioniere del cinema sloveno, autore nel 1906 del cortometraggio *sulla Lumière*. Nel giardino di *l'armata* (il primo illustrato nell'album citato). Ma il secondo, col suo nome vero, forse non vi aspettereste d'incontrarlo qui (anche se contemporaneamente è stato eroe di un romanzo semi-giullaresco americano, *Treno di notte*). Si tratta di Fritz Lang, che da ufficiale austriaco nella Grande guerra soggiornò in una cittadina slovena, ospite appunto del predetto cinematografista, che pare lo abbia indotto a praticare il cinema come l'arte dell'avvenire.



Un'immagine di «Il paradiso artificiale» di Karpo Godina