Ennio.
Performance e costruzione audiovisiva di un classico contemporaneo

Maurizio Corbella*

ABSTRACT

L'articolo esamina *Ennio* (Giuseppe Tornatore, 2021) come film biografico che partecipa alla (ri)composizione della *musical persona* di Ennio Morricone, coronando il lungo processo di canonizzazione del compositore, che può essere in parte ricondotto alla sua svolta performativa quale direttore della propria musica. Poggiando sull'immaginario del direttore d'orchestra radicato nella cultura popolare e nei media, *Ennio* accentua il simbolismo del Morricone-direttore fino a renderlo una chiave di lettura della sua intera vicenda artistica. L'articolo mostra inoltre come la musica di Morricone sia, oltre che oggetto della rappresentazione, anche agente primario della drammaturgia del film.
Parole-chiave. Biopic musicale; Documentario musicale; Performance musicale mediatizzata; Musical persona; Direttore d'orchestra; Ennio Morricone; Musica per film

The article examines *Ennio* (Giuseppe Tornatore, 2021) as a biographical film that participates in the (re)composition of the musical persona of Ennio Morricone, crowning the long-term process of his canonisation. This process can be partly traced back to the composer's performative turn as conductor of his own music. Leveraging the imagery of the conductor prevalent in mainstream popular culture and the media, *Ennio* accentuates the symbolism of Morricone-as-conductor, making it a key to interpreting his entire artistic career. The article also shows how Morricone's music is not only the subject of the film's presentation but also a primary agent of the film's dramaturgy.
Keywords. Music biopic; Music documentary; Mediatized musical performance; Musical persona; Orchestra conductor; Ennio Morricone; Film music

* Maurizio Corbella, Università degli Studi di Milano, maurizio.corbella@unimi.it.

L'uscita nelle sale del film *Ennio* (2021) – omaggio del regista Giuseppe Tornatore all'amico e pluridecennale collaboratore[1] – ha rappresentato il tributo cinematografico più ambizioso mai dedicato a Ennio Morricone, in termini di budget (quasi 2 milioni e mezzo di euro), durata (circa 150 minuti), distribuzione e riscontro di pubblico e critica[2]. Sebbene la lavorazione del film fosse iniziata diversi anni prima della morte del compositore (avvenuta nel 2020)[3], l'uscita postuma ha conferito alla pellicola un'aura testamentaria estranea alle produzioni documentaristiche precedenti a lui dedicate[4]. Il film include colloqui approfonditi con il protagonista, realizzati appositamente, oltre a una ricca raccolta di testimonianze, materiali d'archivio e ampi estratti di produzioni cinematografiche, che da soli bastano a rendere l'idea del notevole impegno economico profuso.

Eppure, nonostante la qualità produttiva e l'indubbia valenza informativa per chi voglia avvicinarsi al compositore per la prima volta, l'interesse principale del film non risiede – a parere di chi scrive – tanto nel livello contenutistico. Il film non apporta prospettive inedite su accadimenti, aneddoti e questioni aperte, confermando e anzi cristallizzando la narrazione 'ufficiale' veicolata dal compo-

[1] I due hanno collaborato in undici dei dodici lungometraggi a soggetto firmati a oggi dal regista, eccetto il primo (*Il camorrista*, 1986), e in diversi altri prodotti audiovisivi.

[2] A fronte di un budget di 2.451.736 di euro, il film ha incassato 4.333.771 di dollari nel mondo – cfr. *Ennio (2021)*, in Box Office Mojo, <https://www.boxofficemojo.com/title/tt3031654/> (ultima consultazione: 30 novembre 2024) – di cui 2.801.276 di euro in Italia, dove si è classificato venticinquesimo per incassi totali nel 2022, risultato notevole per un documentario. Cfr. A. De Simone, *Quanto vale un film in Italia? La top ten della scorsa stagione ai raggi X*, in The Hollywood Reporter – Roma, 13 luglio 2023, <https://www.hollywoodreporter.it/industry/film-italia-2022-budget-finanziamenti-pubblici-cinema/29799/> (ultima consultazione: 30 novembre 2024). Ha ottenuto tre David di Donatello (miglior documentario, miglior montatore per Massimo Quaglia e Annalisa Schillaci e miglior suono per Fabio Venturi, Gilberto Martinelli, Gianni Pallotto e Francesco Vallocchia), un Nastro d'argento come migliore documentario e diversi altri riconoscimenti. Per un quadro dei toni complessivamente molto positivi della critica, cfr. *Ennio*, in mymovies.it, <https://www.mymovies.it/film/2021/lo-sguardo-della-musica/rassegnastampa/> (ultima consultazione: 30 novembre 2024).

[3] Il film era annunciato come imminente fin dal 2015. Cfr. C. De Marco, *Tornatore gira un doc sul maestro Morricone*, in Cineuropa, 14 luglio 2015, <https://cineuropa.org/it/newsdetail/295329/> (ultima consultazione: 30 novembre 2024).

[4] Tra esse, si vedano per esempio *Ennio Morricone* (RTFB, 1986); *Ennio Morricone. La musica negli occhi* (Federico e Francesco De Melis, 1990); *Ennio Morricone* (David M. Thompson, BBC, 1995).

sitore nelle numerose interviste e nei vari volumi (auto)biografici pubblicati negli ultimi anni[5]. Piuttosto, da una prospettiva media-musicologica, il film affascina per il modo in cui si inserisce organicamente nel processo di canonizzazione del musicista, fungendo da suo definitivo coronamento: se da una parte esprime il perimetro ideologico e la retorica discorsiva di cui Morricone stesso è stato il primo promotore, dall'altra ha il pregio di consentire alla musica di dispiegarsi nel suo straordinario potere evocativo. Grazie all'ampio spazio a essa concesso e alle spiegazioni offerte dal compositore, il film permette di prendere consapevolezza delle strutture musicali e del pensiero che le informa.

L'articolo prende in esame la pellicola di Tornatore per riflettere su come il cinema biografico partecipi attivamente ai processi di (ri)composizione identitaria delle *musical personae*[6], muovendosi sia su tracciati stereotipici dettati dal genere (filmico e musicale) di riferimento, sia infrangendo e riconfigurando tali tracciati. Il caso di Morricone è particolarmente significativo in quanto, come si vedrà, il musicista si è reso protagonista di un graduale riposizionamento – in parte consapevole e in parte influenzato da fattori esterni – nel panorama culturale contemporaneo, specialmente italiano. Questo riposizionamento ha coinvolto tanto le sfere della sua attività creativa quanto i suoi rapporti con l'accademia, il pubblico e i media. Cercherò dunque di evidenziare elementi di rispecchiamento tra la drammaturgia del film e la rappresentazione di sé offerta da Morricone negli ultimi decenni, isolando un tema che ritengo decisivo ai fini delle strategie adottate dal film e che definisco la 'svolta performativa' del compositore.

La svolta performativa di Morricone. Il compositore-direttore

Alla fine degli anni Settanta, la reputazione pubblica di Morricone poteva variare sensibilmente a seconda dei punti di vista interpellati. All'apice di una popolarità che aveva già ampiamente travalicato i confini del grande schermo, Morricone

[5] Per limitarsi all'ultimo decennio di vita del compositore, cfr. E. Morricone, *Lontano dai sogni. Conversazioni con Antonio Monda*, Mondadori, Milano 2010; D. Caramia, *La musica e oltre. Colloqui con Ennio Morricone*, Morcelliana, Brescia 2012; E. Morricone, *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita. Conversazioni con Alessandro De Rosa*, Mondadori, Milano 2016; E. Morricone, G. Tornatore, *Ennio. Un maestro*, HarperCollins, Milano 2018.

[6] Per una rassegna delle declinazioni del concetto, cfr. C. Fairchild, P.D. Marshall, *Music and Persona: An Introduction*, in «Persona Studies», col. v, n. 1, 2019, pp. 1-16.

era diventato un'icona della *popular culture*, tanto da indurre il giovane sociologo Simon Frith, tra i fondatori della sociologia del rock e dei *popular music studies*, a definirlo come «la linea che porta da Puccini al dub»[7]. Tuttavia, negli ambienti della critica cinematografica, della musicologia e della composizione cosiddetta colta, i toni erano assai più tiepidi. Enrico Ghezzi, conversando con Bernardo Bertolucci, definiva Morricone come un «musicista esperto di 'consumo', molto 'popolare', esattamente come le canzonette e canzoni che troviamo nei tuoi [di Bertolucci, *nda*] film»[8]. Da parte sua, il regista parmense, che pure avrebbe usato toni più che lusinghieri in *Ennio*[9], in occasione di quel colloquio era molto più cauto nel riconoscere eccessivi meriti al suo collaboratore:

> Per *Novecento* [(1976)] io ho chiesto a Morricone con molta 'violenza' un impegno superiore a quello che lui… forse sto dicendo qualcosa di sgradevole, ma… lui fa moltissimi film: è chiaro che non sono tutti allo stesso livello… Io gli ho chiesto un impegno, lui ha visto il film, ha capito di che tipo di impegno si trattava…[10].

I segnali di un graduale mutamento di paradigma nella ricezione critica iniziano a emergere con l'incedere degli anni Ottanta. Nel 1982, il critico cinematografico Ermanno Comuzio dedica a Morricone un quaderno monografico[11] e un articolo su «Cineforum» dal significativo titolo *Il musicista per film come co-autore*[12]. Contemporaneamente, il musicologo Sergio Miceli avvia, a partire da un colloquio avvenuto nel 1979 e incluso in un volume del 1982[13], un rigoroso

[7] S. Frith, *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali della musica pop*, EDT, Torino 1990, p. 157.

[8] E. Ghezzi, *La musica e i miei film. Conversazione con Bernardo Bertolucci*, in «Filmcritica», vol. xxxi, n. 305-306, maggio-giugno 1980, p. 202.

[9] «Non ho mai visto un fenomeno come Ennio Morricone», dice Bertolucci all'inizio di *Ennio*.

[10] B. Bertolucci in Ghezzi, *La musica e i miei film*, cit., p. 205.

[11] Cfr. *Ennio Morricone*, a cura di E. Comuzio, Ufficio Attività Cinematografiche dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, Venezia 1982.

[12] Cfr. Id., *Il musicista per film come co-autore. Ennio Morricone*, in «Cineforum», vol. xxii , n. 9, 1982, pp. 37-47.

[13] Cfr. S. Miceli, *Il musicista nel cinema d'oggi. Colloquio con Ennio Morricone*, in *La musica nel film. Arte e artigianato*, Id., Discanto, Fiesole 1982, pp. 307-330, ora in Id., *Morricone, la musica, il cinema*, a cura di M. Corbella, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2021, pp. 393-413.

percorso di studio che lo porterà a realizzare la prima monografia musicologica sul compositore[14]. Alla fine del decennio, in un clima ormai profondamente mutato, in cui Morricone è diventato il secondo compositore italiano più eseguito al mondo, dopo Verdi e prima di Puccini[15], il sociologo Alberto Abruzzese arriva a riconoscere in Morricone un *unicum* nella cultura italiana contemporanea, presa nell'impasse della fine delle ideologie. Abruzzese sottolinea come Morricone abbia «riorganizzato in stile personale ciò che è restato diviso e contraddittorio nei diversi livelli e settori della cultura musicale e spettacolare italiana»[16].

Accanto ai cambiamenti epocali che interessano la vita culturale italiana negli anni Ottanta, alcuni passaggi significativi nella biografia di Morricone contribuiscono a consolidare il suo nuovo status. Dopo avere ridotto sensibilmente la quantità di impegni cinematografici – una delle critiche che gli era stata rivolta in precedenza – Morricone inanella una serie di successi internazionali che rilanciano la sua reputazione cinematografica a livello globale. Questo rilancio avviene però in una veste stilistica diversa rispetto al passato, votata più decisamente a un sinfonismo privato di alcune delle spigolosità della sua produzione anteriore. In un contesto cinematografico internazionale dominato dal *new symphonism* da blockbuster[17], Morricone riesce a ritagliarsi un ruolo da protagonista, andando molto vicino all'ottenimento dell'Oscar per *The Mission* (*Mission*, Roland Joffé, 1986), sfumato tra qualche polemica[18], e vincendo un Grammy per *The Untouchables* (*Gli intoccabili*, Brian De Palma, 1987). Al contempo si dedica, con un'intensità mai sperimentata prima, alla composizione da concerto, arricchendo il suo catalogo con decine di nuovi lavori per grandi e piccoli organici, che ottengono prime esecuzioni in contesti anche prestigiosi, sebbene perlopiù ai margini dei circuiti prin-

[14] Cfr. *Ivi*.

[15] Cfr. *Ivi*, p. 349.

[16] A. Abruzzese, *La solitudine dell'avanguardia*, in «Il Mattino», 11 gennaio 1989, p. 11.

[17] Cfr. M. Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 710-726.

[18] La frustrazione sul mancato Oscar del 1987, su cui Morricone si sofferma anche in *Ennio*, si sviluppa in seguito all'assegnazione della statuetta a Herbie Hancock per la musica di *'Round Midnight* (*'Round Midnight – A mezzanotte circa*, Bertrand Tavernier, 1986). Cfr. Morricone, *Inseguendo quel suono*, cit., p. 161.

cipali[19]. Infine, ed è questo l'aspetto su cui mi preme portare l'attenzione, si afferma come direttore della propria musica, esibendosi principalmente in programmi sinfonici cinematografici, che talora contamina con selezioni delle sue pagine da concerto.

Morricone aveva già diretto le proprie musiche svariate volte in studio di registrazione e in apparizioni televisive negli anni Sessanta e Settanta. Tuttavia, è in concomitanza con le trasformazioni descritte, che la sua carriera di direttore d'orchestra dal vivo assume un ruolo centrale e strategico per la sua nuova percezione pubblica. A partire dal primo evento documentato discograficamente[20], il concerto tenuto al Palazzo dello Sport di Anversa nel 1987 di fronte a dodicimila spettatori, l'attività di direttore diventa sempre meno episodica, fino a farsi preponderante all'inizio degli anni Duemila. Da quel momento fino alla fine della sua vita, Morricone ha intrapreso numerose tournée internazionali, e le sue esibizioni sono state mediatizzate in album, DVD, dirette televisive e interviste, in quantità tale quasi da sopravanzare, in termini di visibilità pubblica, gli impegni cinematografici, comprensibilmente ridottisi negli ultimi anni.

Va da sé che Morricone non è stato il solo compositore cinematografico a essere protagonista di una fortunata carriera concertistica. L'adozione del formato del concerto classico, ibridato con elementi dell'evento *live* mediatizzato, è anzi una tendenza consolidata nella musica per film contemporanea, poi estesa anche alle colonne sonore di serie (post)televisive e videogiochi[21]. Si tratta di una delle molte ripercussioni che l'applicazione di logiche economico-industriali, strategie promozionali e ideologie estetiche tipiche della *popular music* ha avuto sui comparti della musica per film e della musica classica. Un cambio di passo in questa direzione può essere fatto risalire alla fine degli anni Settanta, quando il sinfonismo della Nuova Hollywood assurse a fenomeno discografico di primo piano. Non è un caso che John Williams sia divenuto direttore della Boston Pops nel 1980, ruolo che ha ricoperto fino al 1994[22], negli stessi anni in cui Morricone si affac-

[19] Per un catalogo ragionato delle musiche da concerto di Morricone, cfr. Miceli, *Morricone, la musica, il cinema*, cit., pp. 475-525.

[20] E. Morricone, *Live*, Tauro Records T 8710, 1987.

[21] Cfr. *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music*, a cura di C. Stoppe, Werner Hülsbusch, Glückstadt 2014.

[22] Cfr. E. Audissino, *Film Music in Concert: the Pioneering Role of the Boston Pops Orchestra*, Cambridge

ciava a questa attività.

Pur riconoscendo il pieno coinvolgimento di Morricone nelle dinamiche globali dell'industria musicale, e senza escludere che la direzione d'orchestra possa avere rappresentato anche una scelta economicamente vantaggiosa, ritengo sia un suo tratto distintivo l'aver sfruttato questa veste come un avatar, funzionale a ridefinirsi in quanto 'compositore' in un panorama culturale nazionale profondamente mutato e rimasto orfano delle coordinate ideologiche della stagione delle neoavanguardie. In realtà, osservato diacronicamente, il percorso di integrazione della direzione d'orchestra è stato meno lineare di quanto appaia, segnato da incertezze e atteggiamenti ambivalenti, in cui il compositore ha dovuto destreggiarsi tra discorsi accademici tradizionalmente ostili all'esecuzione concertistica di musiche cinematografiche e il crescente entusiasmo di una *fanbase* trasversale, con una critica giornalistica spesso appiattita sulla retorica romantica del genio[23]. D'altra parte, non stupisce che a seconda della prospettiva adottata e della cornice di riferimento, tanto può il concerto sinfonico essere visto come un mezzo di nobilitazione della musica per film, quanto l'esecuzione dal vivo di quest'ultima essere intesa come uno svilimento della pratica concertistica tradizionale. Si tratta di un terreno di negoziazione – performativo anche fuor di metafora – di configurazioni discorsive (musica per film, musica da concerto) che si reggono su sistemi di attese (*frame*)[24] in frizione.

L'ultimo Morricone ha descritto questa sfera di attività come una nuova forma di consapevolezza della propria connessione con il pubblico, offrendo una chiave di lettura intimista di questa tarda dimensione espressiva.

Scoprii che l'incontro diretto con il pubblico mi restituiva molto. I concerti ancora oggi sono gremiti di persone e poter constatare il consenso, sentirne il controllo in un certo

University Press, Cambridge 2021.

[23] Tra le posizioni più critiche verso l'attività concertistica di Morricone vi è proprio quella di Miceli, sebbene lo studioso avrebbe in seguito rivisto in parte il proprio giudizio. Cfr. MICELI, *Morricone, la musica, il cinema*, cit., pp. 342-347; ID. Les Misérables *in the Media: an Essay in Four Parts*, in «Mediamusic», vol. V, 2015, <http://mediamusic-journal.com/archive/5.html> (ultima consultazione: 31 agosto 2024).

[24] Per una discussione del concetto di *frame* nell'ambito della performance musicale, cfr. AUSLANDER, *In Concert*, cit., pp. 3-6.

senso, mi fa stare bene. La professione del compositore costringe a lunghi e quotidiani periodi di isolamento. Dirigendo esclusivamente la mia musica, posso essere parte della trasformazione del mio pensiero in materia sonora[25].

Assegnare alla performance una funzione di veridizione del momento creativo è molto comune nella *popular music*, specie nel rock[26]. Lo è meno nella cosiddetta musica d'arte, dove non di rado si osserva invece una dialettica tra il momento compositivo e quello interpretativo[27]. Morricone incarna perfettamente lo snodo tra questi due paradigmi ideologici. Pur essendo immerso nelle tipiche dinamiche della *popular music*[28], egli ha sempre rivendicato la sua aspirazione estetica di compositore colto[29]:

Sul piano professionale confesso che per molto tempo ho sofferto per essere riconosciuto solo come autore di colonne sonore. […] Fare il musicista per il cinema non era la mia vera aspirazione, nonostante mi piaccia molto. Pensavo di comporre nella tradizione di Boulez, Stockhausen, Berio. E da giovane dicevo spesso a mia moglie: «Spero di avere un piccolo posto nella storia della musica»[30].

In linea con il suo temperamento schivo e poco incline alla spettacolarizzazione, Morricone è riuscito a portare sul podio un'efficace variante performativa

[25] Morricone, *Inseguendo quel suono*, cit., p. 366.

[26] Cfr. P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York 2008, pp. 73-127; Id., *Concert: Performing Musical Persona*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2021; P. Sanden, *Liveness in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, Routledge, London-New York 2013.

[27] L'argomento è ampio e sfaccettato ed è stato al centro del dibattito musicologico nel cosiddetto *performance turn*. Cfr. N. Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2013.

[28] Cfr. F. Fabbri, G. Plastino, *Provisionally Popular: a Conversation with Ennio Morricone*, in *Made in Italy: Studies in Popular Music*, a cura di Idd., Routledge, New York-London 2014, pp. 223-233.

[29] Anche in questo caso si tratta di un'aspirazione condivisa, con toni e sfumature variabili, da altri compositori cinematografici contemporanei e anteriori a Morricone, a cominciare da Bernard Herrmann. Cfr. *Double Lives: Film Composers in the Concert Hall*, a cura di J. Wierzbicki, Routledge, London-New York 2019.

[30] Morricone, *Lontano dai sogni*, cit., p. 117.

della sua personalità, perseguendo un'interpretazione minimale del gesto direttoriale, quasi a sottolineare una forma di contegno rispetto ai rischi di un eccessivo protagonismo sulla scena[31]: «Io dirigo a volte senza quasi farmi vedere, addirittura cerco di nascondere le braccia, 'mi nascondo dietro il corpo'»[32]. Tale processo di reinterpretazione della propria *musical persona* si è realizzato anche a livello curatoriale, ossia attraverso la selezione dei brani eseguiti dal vivo, con un'attenta miscela tra pagine più celebri e altre meno note o linguisticamente più impegnative, ma soprattutto riorchestrando il *sound* complessivo della sua musica. Il risultato è quello che potremmo definire una 'sinfonificazione' delle sonorità più crude e, per certi versi, più audaci della prima fase della sua produzione. Un esempio è la versione concertistica del celebre tema de *Il buono, il brutto, il cattivo* (Sergio Leone, 1966), proposta regolarmente nei suoi concerti[33]. Anzitutto, il brano viene incorporato in una suite intitolata *Modernità del mito nel cinema di Sergio Leone*[34], la cui caratteristica più appariscente è di disarticolare la *Trilogia del dollaro*, di cui il film citato costituisce l'ultimo atto[35], rimpiazzandola con una nuova trilogia. Tale operazione, apparentemente innocua, ha in realtà l'effetto di spostare il fuoco sul Leone più maturo, la cui controparte musicale risulta stilisticamente più in sintonia con il Morricone contemporaneo. La suite si apre con il tema principale del terzo western leoniano, seguita dai temi tratti da *C'era una volta il West* (1968) e *Giù la testa* (1971), per poi chiudersi con *L'estasi dell'oro*, sempre da *Il buono, il brutto, il cattivo*[36]. La ricerca di una sonorità più consona a un concertismo tradizionale, già

[31] Non è obiettivo di questo saggio discutere la direzione orchestrale di Morricone sul piano qualitativo. Di essa interessa qui il lato prettamente simbolico.

[32] E. Morricone, in Caramia, *La musica e oltre*, cit., p. 77.

[33] Se ne possono ascoltare svariate esecuzioni nelle molte pubblicazioni discografiche e video susseguitesi negli anni, per esempio *Ennio Morricone Peace Notes: 9/11 Peace Concert – Live in Venice*, Industrial Entertainment-Ars, Latina 2008.

[34] Cfr. Miceli, *Morricone, la musica, il cinema*, cit., pp. 450-452.

[35] Le due pellicole precedenti sono, come noto, *Per un pugno di dollari* (1964) e *Per qualche dollaro in più* (1965). Nonostante la fama delle rispettive colonne sonore, trovo significativo che Morricone le abbia eseguite dal vivo relativamente poco rispetto ad altri brani molto meno noti.

[36] Tale disposizione è già osservabile *in nuce* nel primo concerto di musiche filmiche morriconiane (in quel caso dirette da Pierluigi Urbini) da me rintracciato. Esso era inserito in una rassegna di quattro concerti di musica cinematografica dal titolo *Film in concerto*, a cura di Gianluigi Gelmetti e Morricone con la collaborazione di Rosella Nobilia, tenutasi al Parco dei Daini a villa Borghese,

insita nella selezione degli episodi musicali, si manifesta nelle scelte di riorchestrazione del brano di apertura della suite. Se è infatti comprensibile la necessità pratica di rimpiazzare con timbri orchestrali correnti (clarinetto, vibrafono, fagotto, flauto) i suoni originari dell'enigmatico incipit coyotesco (flauto dritto, voci umane trattate, ocarina bassa, fischio)[37], la sostituzione della chitarra elettrica con i corni nel ponte melodico ha invece il sapore di una scelta stilistica deliberata. Questa decisione, forse mirata a nobilitare il brano, tende però a normalizzarlo, collocandolo in un orizzonte sinfonico più convenzionalmente cinematico, in senso hollywoodiano, ma anche più classico e meno connotato.

A bilanciamento della 'sinfonificazione' del repertorio filmico si possono considerare invece le occasioni in cui Morricone ha diretto sue pagine extra-cinematografiche in contesti di grande impatto mediatico, come per esempio l'esecuzione di *Voci dal silenzio* all'Assemblea delle Nazioni Unite il 2 febbraio 2007, o la première della *Missa Papae Francisci* presso la Chiesa del SS. Nome di Gesù l'11 giugno 2015, eventi documentati rispettivamente in un DVD e in una differita televisiva[38]. Il fatto che entrambe le composizioni contengano richiami semantici e musicali proprio a *Mission*, aiuta a comprendere in che misura gli eventi citati abbiano concorso a rinsaldare l'immagine pubblica di una parabola artistica finalmente compiuta, non più scissa tra sfere d'attività irriducibili.

La direzione d'orchestra ha quindi contribuito a un rinnovamento della percezione di Morricone nel pubblico generalista, nei media e nell'establishment critico-culturale. Rinegoziando la sua immagine e smussando gli spigoli delle precedenti diatribe ideologiche, Morricone in definitiva ha alimentato la sua attuale reputazione di patrimonio culturale italiano. Giungendo a valle del compimento di questo processo, il film di Tornatore ne rielabora il portato simbolico, scegliendo di investire la direzione orchestrale di un ruolo di autenticazione dell'intera ideologia estetica del compositore. Il film fa tutto ciò dedicando uno spazio paradossalmente molto limitato alla trattazione dell'attività di direttore d'orchestra

Roma, nel luglio 1983. La rassegna era organizzata dagli assessorati alla Cultura e al Turismo del Comune di Roma e dalla sede regionale del Lazio della RAI. Cfr. *Film in concerto. Orchestra sinfonica e Coro di Roma della RAI*, a cura di D. Chiadini, P.M. De Santi, Comune di Roma-RAI, Roma 1983.

[37] Cfr. MICELI, *Morricone, la musica, il cinema*, cit., pp. 169-170.

[38] *Concerto alle Nazioni Unite* (Giovanni Morricone, 2007); *Missa Papae Francisci* (RAI 5, 12 giugno 2015).

in senso strettamente biografico. Gli unici riferimenti espliciti sono confinati in un breve episodio nella sezione conclusiva, immediatamente anteriore al racconto dell'Oscar del 2016, in cui emerge chiaramente l'intento di costruire un parallelo tra la popolarità globale raggiunta dal compositore nel ruolo di direttore e l'acquisizione di uno status di classico contemporaneo. In questo episodio, l'elevazione della sua musica cinematografica a «grande musica del Novecento *tout court*», affidata alle parole di Nicola Piovani, viene riformulata con più modestia dallo stesso Morricone: «All'inizio pensavo che la musica per il cinema era un'umiliazione, poi a poco a poco, no. Anzi, oggi penso che la musica per il cinema è a pieno titolo musica contemporanea».

Se il riferimento esplicito alla direzione d'orchestra si esaurisce in questo pur emblematico segmento, Tornatore in compenso fa largo uso dell'abbondante materiale di repertorio che ritrae il compositore mentre dirige: nelle mani del regista siciliano la direzione diviene, come si vedrà, un *leitmotiv* visivo.

Visualizzare l'invisibile. La composizione come performance

Un problema ricorrente nel genere del biopic musicale, tanto documentario quanto di finzione, specialmente quando incentrato su musica classica, è come rappresentare visivamente un atto intellettuale come la composizione musicale[39]. La soluzione tipicamente adottata di inquadrare il musicista alle prese con uno strumento – di solito il pianoforte – non si adatta alla figura di Morricone, che affermava: «Io non compongo al pianoforte, come sento dire da altri […]. Io compongo, ma alla scrivania». O ancora: «Io non faccio i brogliacci, come certi compositori mi risulta che fanno. Scrivo direttamente sulla partitura». Dietro a questo genere di affermazioni si cela un nodo cruciale della sua autorappresentazione in quanto autore, in conflitto con le costrizioni dell'industria cinematografica. Il principale obiettivo polemico di Morricone – che a sua volta ribatteva alle accuse di compromissione con il mercato rivoltegli dai suoi detrattori – era la prassi di delegare l'orchestrazione a professionisti, una consuetudine comune oltreoceano ma diffusa anche in Italia (lui stesso aveva esordito come assistente

[39] «If [biopics] want to show composers composing, they have to externalise an often invisible, mental process, producing manifold attempts to represent composition as a performative act». G. Heldt, *Playing Mozart: Biopics and the Musical (Re)invention of a Composer*, in «Music, Sound and the Moving Image», vol. iii, n. 1, 2009, p. 22.

di compositori quali Alessandro Cicognini e Mario Nascimbene): «Sembra infatti che assegnare a terzi l'orchestrazione di una colonna sonora sia per loro [gli americani] del tutto normale. […] Vengo da una formazione in cui l'orchestrazione è parte integrante del pensiero musicale, esattamente come la melodia, il fatto armonico e tutti gli altri parametri»[40].

Simili rivendicazioni di integrità creativa derivano, tanto per il compositore quanto per i suoi critici del tempo, da un retroterra ideologico imbevuto di idealismo e modernismo, che mal digeriva il concetto stesso di intrattenimento e soprattutto rigettava l'industrializzazione del processo creativo, portando talvolta, nelle fasi più accese del dibattito, a posizioni di stampo moralista:

> Solo così, componendo tutta la musica, dall'idea iniziale fino alla strumentazione completa e all'incisione in fase di missaggio, uno può dire di essere un artista. […] Se vogliamo moralizzare la musica per il cinema (io, oltre che comportarmi sempre su basi di umanità, aiutando i colleghi, ho sempre cercato di moralizzare la professione) bisogna cominciare a chiarire chi è Autore. Questi non può essere che colui il quale scrive la musica interamente da solo[41].

Se, nei documentari e nei servizi televisivi precedenti a *Ennio*, affermazioni di questo tenore erano generalmente accompagnate da immagini di Morricone intento a scrivere su carta da musica[42], Tornatore si pone invece diversamente, predisponendo uno *staging* audiovisivo in cui questi concetti emergano senza bisogno di essere esplicitati verbalmente. L'obiettivo pare essere di imporli nel loro portato simbolico. Per raggiungere questo risultato, è necessaria la ricerca di una specifica modalità di performance mediatizzata.

Il rispecchiamento tra composizione e direzione viene messo in gioco a partire dal prologo, la sequenza più sceneggiata del film, quella che maggiormente segna lo scarto tra *Ennio* e le convenzioni del documentario musicale. Richiamata anche nell'epilogo, essa chiarisce la sua funzione di cornice concettuale rispetto al corpo centrale della pellicola, che affronta invece la vicenda biografica di Morricone secondo un decorso più tradizionalmente diacronico. In questa sequenza

[40] Morricone, *Inseguendo quel suono*, cit., p. 162.

[41] Id. in Comuzio, *Il musicista per film come co-autore*, cit., pp. 38-39.

[42] È quanto accade per esempio nel citato *Ennio Morricone* (bbc, 1995).

Tornatore veicola, attraverso il montaggio, un'idea astratta di performatività, intrecciando diversi generi di performance in una progressione che, partendo dall'esercizio ginnico, culmina nella direzione d'orchestra, dapprima solo evocata, tramite l'azione di Morricone che dirige un'orchestra invisibile nello studio della sua abitazione, quindi mostrata nella sua massima espressione, con uno stacco sull'inquadratura dall'alto del compositore che dirige l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia all'Auditorium Parco della Musica di Roma, che sarebbe stato a lui intitolato all'indomani della morte.

Il film si apre con l'inquadratura di un metronomo, che scandisce il ritmo della sequenza con la sua pulsazione. La focalizzazione su un oggetto premusicale permette di attivare diverse meditazioni sul senso del tempo: il tempo della vita che scorre (la scomparsa di Morricone non viene mai esplicitamente menzionata ma aleggia in modo costante nel tessuto del film); la pulsazione come ordine interno dell'esistenza musicale del compositore; il passo ritmico del film stesso, il cui montaggio si dichiara da subito quale motore generativo. La decisione di girare l'incipit del film nell'abitazione di Morricone è cruciale nello stabilire il tono complessivo dell'opera e fornire la chiave di accesso alle sfumature della sua personalità. Il prologo si concentra sulla materialità corporea del protagonista, e sembra suggerire che l'innesco della sua creatività intellettuale avvenga in stretta connessione con l'attivazione fisica, resa più laboriosa dall'età avanzata del Maestro. Le camminate e gli esercizi mattutini all'alba erano già stati descritti da Morricone in varie sedi[43], ma a colpire qui è la disponibilità del musicista a prestarsi al gioco di *reenactment*, mettendo in scena un momento privato della sua quotidianità. Il suo corpo è inquadrato da punti di vista estremamente ravvicinati e da angolazioni insolite (fig. 1), mentre esegue la sua routine mattutina. Tenendo conto della proverbiale introversione e della fisicità a tratti impacciata sedimentata nelle apparizioni pubbliche del compositore, le inquadrature ravvicinate di Tornatore possono assomigliare all'infrazione di un limite, una forzatura dei meccanismi di autodifesa innalzati dal musicista in altre occasioni. Di passaggio, si può altresì notare che la ricerca di una prossimità intima con il soggetto è una scelta inedita non solo nel filmare Morricone, ma più in generale nei documentari su compositori di musica d'arte, diversamente da ciò che accade per esempio nei documentari sugli interpreti.

[43] Cfr. Morricone, *Inseguendo quel suono*, cit., pp. 273-274; Id., *Lontano dai sogni*, cit., p. 122.

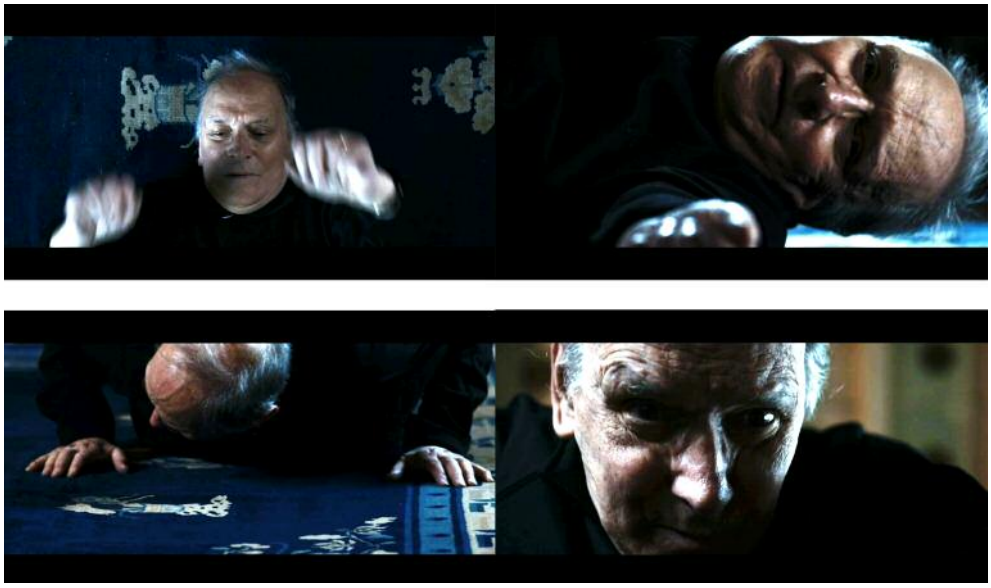

Fig. 1. Fotogrammi tratti dal prologo di *Ennio*

Alle inquadrature che raffigurano Morricone mentre fa ginnastica, se ne inframezzano altre che lo ritraggono intento a comporre (fig. 2), il volto concentrato sul foglio pentagrammato in grande formato (riferimento al fatto che egli compone direttamente in partitura). A fungere da ulteriore punteggiatura del prologo sono brevi interpolazioni di battute di personalità intervistate che torneranno nel corso del film. In uno di questi interventi scanditi dalla pulsazione metronomica, Roland Joffé, con cui Morricone collaborò in *Mission* e in altri tre film[44], dà voce a quanto lo spettatore sta elaborando visivamente: «Watching Ennio working is like watching an athlete». La similitudine con l'atletica è strumentale alla messa in forma del nucleo drammaturgico del film, che intende raccontare la sfida estetica individuata da Tornatore, e prima di lui dallo stesso Morricone, come chiave unificante della sua vicenda artistica: il travaglio attraversato dal musicista tra la sua ricerca intellettuale e i condizionamenti imposti dall'industria musicale.

[44] Si tratta di *Fat Man and Little Boy* (*L'ombra dei mille soli*, 1989), *City of Joy* (*La città della gioia*, 1992) e *Vatel* (*Id.*, 2000).

Fig. 2. Fotogrammi tratti dal prologo di *Ennio*

Si giunge al crescendo emotivo del prologo quando si osserva Morricone intento a esercitarsi nei gesti della direzione d'orchestra nel suo studio (fig. 3). È solo a questo punto, dopo circa quattro minuti dall'inizio del film, che si materializza per la prima volta la presenza della musica. L'immagine del compositore che dirige un'orchestra invisibile, emblematica al punto tale da essere ripresa nelle locandine e nei trailer ufficiali, può essere considerata la riuscita traduzione mediale della metamorfosi di Morricone da compositore a performer. Anche in questo caso, la scena ha un fondamento documentaristico nelle testimonianze rilasciate dal compositore, che il film non ha a questo punto bisogno di includere:

> Prima di un concerto, e a volte anche per alcune incisioni complesse, faccio le prove nel mio studio. Leggo le partiture nella cronologia con cui saranno eseguite e le dirigo nell'assoluto silenzio ripassando i brani e i gesti, economizzando i movimenti, cercando sempre di essere comunicativo. Devo stare molto attento a dosare le energie, badare alle risposte della muscolatura. Anche qui: più vado avanti con gli anni e più faccio fatica[45].

[45] Morricone, *Inseguendo quel suono*, cit., pp. 366-367.

Si noti come Morricone stesso ponga l'accento sul corpo, ostacolo e insieme snodo inevitabile del suo equilibrio psico-fisico. Se l'aspetto di *reenactment* era latente nelle inquadrature precedenti, ora diventa esplicito. L'idea, efficacemente trasmessa, è che il gesto direttoriale susciti una musica invisibile – che lo spettatore inizia ad avvertire dapprima in lontananza, poi via via più presente – dal profondo dell'anima del compositore. Il tema del direttore come dominatore dell'arte musicale – «sovrano del mondo», nella nota metafora di Elias Canetti[46] – è talmente accentuato nella costruzione di questo segmento audiovisivo da rendere possibile un accostamento, altrimenti azzardato, con l'iconografia del direttore-demiurgo per eccellenza, Arturo Toscanini, e la sua capacità di «[occupare] interamente lo spazio comunicativo»[47] durante le teletrasmissioni delle sue performance.

Eppure, guardando alla finzione per ciò che è, quel che accade in *Ennio* è tecnicamente l'opposto rispetto alle dirette toscaniniane. Stiamo infatti, ben più prosaicamente, assistendo a un playback: come nel più classico dei video musicali, non è il performer inquadrato che produce la musica, ma è la musica che dirige il gesto del musicista, che dunque si trasforma in coreografia[48]. Questa mia intenzionale banalizzazione serve a mostrare che la connessione mentale tra il compositore e la sua musica necessita di essere, per così dire, allegorizzata attraverso un costrutto audiovisivo che può esistere solo in quanto artificio tecnologico. In termini narratologici, la musica esprime qui un livello mediato, o se si preferisce «metadiegetico»[49], in quanto corrisponde a ciò che il protagonista sente nella sua

[46] E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2017, p. 510.

[47] G. Varon, *Musica in pixel. Contributo per un'analisi della ridefinizione e risemantizzazione della musica classica dalla televisione al web*, in «Biblioteca teatrale», vol. cvii-cviii, n. 3-4, 2013, p. 171. Il riferimento è in questo caso all'ultimo concerto televisivo di Toscanini, con la nbc Symphony Orchestra alla Carnegie Hall nel 1952, dove al direttore ottantacinquenne è dedicato un primo piano fisso per l'intera durata del primo movimento della *Quinta sinfonia* di Beethoven. Su Toscanini e i media cfr. M. Capra, *Toscanini musicista mediatico. Ipotesi e riflessioni*, in *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, a cura di M. Capra, I. Cavallini, LIM, Lucca 2011, pp. 3-19.

[48] Istruttivo in questo senso è osservare alcuni estratti del backstage delle riprese di questa scena nei contenuti extra del DVD.

[49] Cfr. S. Miceli, *Analizzare la musica per film. Una riproposta della teoria dei livelli*, in «Rivista italiana di musicologia», vol. ii, n. 29, 1994, pp. 517-544; C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1987.

testa. Ciò nondimeno, trattandosi di una narrazione per così dire dal vero, il gioco della finzione diventa molto più scoperto e il rapporto istaurato con la realtà documentata diviene deliberatamente poetico.

Fig. 3. Fotogrammi tratti dal prologo di *Ennio*

È a questo livello che entra in gioco la capacità del film di ri-mediare lo statuto stesso della musica che impiega. Anche se molta della musica scritta da Morricone è nata per accompagnare scene cinematografiche, essa è riuscita spesso a conservare una propria autonomia formale, rispetto all'impiego funzionale, come hanno rilevato diversi commentatori[50]. In questo senso è indicativo che la decisione di quale musica impiegare per inscenare l'allegoria della composizione cada su un brano poco noto nell'ampio catalogo del compositore. La sua scarsa identificabilità si presta alla rifunzionalizzazione in pura musica che le impone il film, facendola sgorgare dal gesto del compositore-direttore. Il brano, non accreditato nei titoli di coda, è intitolato *Irene-Dominique* ed è tratto dalla colonna sonora de *L'eredità Ferramonti* (1976), dramma storico di Mauro Bolognini. A quanto risulta, Morricone, che nell'edizione discografica originale della colonna sonora ironicamente non aveva diretto il brano[51], lo iniziò a inserire nelle scalette dei suoi concerti dopo che Tornatore gli aveva confessato di esserne appassionato[52]. Ciò da

[50] Cfr. MICELI, *Morricone, la musica, il cinema*, cit., p. 133; J. SMITH, *The Sounds of Commerce: Marketing Film Music*, Columbia University Press, New York 1998, pp. 131-153.

[51] Nell'album la direzione di questo brano è accreditata a Franco Tamponi. E. MORRICONE, *L'eredità Ferramonti*, Lp, CAM SAG 9067, 1976.

[52] «[Tornatore:] "Mi piace molto anche il tema di *L'eredità Ferramonti*, che tu non ami. Uno dei rari casi in cui fai eseguire la melodia agli archi. Un po' troppo romantico, forse, ma molto bello". [Morricone:] "Sai che negli ultimi tempi, dopo che me ne avevi parlato, l'ho suonato spesso nei miei concerti? Non c'è una pausa, è un tema tutto d'un fiato, non respira mai"». MORRICONE,

un lato mostra la reciprocità della stima tra compositore e regista, dall'altro rivela come la nobilitazione di un brano di musica cinematografica in un pezzo da concerto possa essere realizzata audiovisivamente sottolineando l'atto della direzione d'orchestra. Come verrà illustrato nella prossima sezione, ciò emerge in modo ancor più evidente e denso di implicazioni nel trattamento riservato nel film a una delle partiture più celebri di Morricone, il *Tema di Deborah* da *Once Upon a Time in America* (*C'era una volta in America*, Sergio Leone, 1984).

Ri-mediare la musica per film. Il *Tema di Deborah* e la 'rivincita del compositore'

Il momento cruciale nella carriera di Morricone, collocato a metà degli anni Ottanta come descritto nella prima parte dell'articolo, riveste un ruolo centrale anche nella drammaturgia di *Ennio*. Il tema è approfondito in un'estesa macro-sequenza che parte dalle collaborazioni del compositore a *Novecento*, a *Il deserto dei tartari* (Valerio Zurlini, 1976) e a *Days of Heaven* (*I giorni del cielo*, Terrence Malick, 1978), culminando con *C'era una volta in America* e *Mission*, cui sono dedicati rispettivamente otto e sette minuti circa. La macro-sequenza è inframezzata da tre riflessioni che toccano argomenti quali l'influenza di Morricone sulla musica del XX secolo, il ravvedimento tardivo dell'avanguardia nei suoi confronti e infine il suo riconoscimento come compositore di musica seria. Al termine di questo ampio segmento, il film prosegue significativamente con *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), pellicola che segna l'inizio del sodalizio con Tornatore.

Il segmento in cui si concentra il maggior numero di testimonianze è quello dedicato a *C'era una volta in America*. Il *Tema di Deborah* occupa il lasso di tempo più ampio in tutta la macro-sequenza. La sua presentazione segue una progressione ideale, che parte dalla sua composizione, passa per l'impiego sul set del film e giunge infine all'esecuzione in sala da concerto. Questa progressione può essere suddivisa concettualmente in due parti, ciascuna caratterizzata da due blocchi distinti di testimonianze. In un primo momento, il brano viene autenticato nel suo valore estetico attraverso i commenti di Morricone stesso («devo dire che [questo pezzo] piace ancora anche a me») e di tre musicisti che coprono l'intero spettro dei generi, dal popolare allo sperimentale: Hans Zimmer, figura di rilievo nella

TORNATORE, *Ennio. Un maestro*, cit., p. 15.

musica da film contemporanea; Gianni Morandi, icona della canzone italiana; e Antonello Neri, il meno noto tra i tre, membro storico di una delle formazioni del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Successivamente, quando si passa alla ripresa dell'esecuzione del brano in concerto, intervengono tre compositori di generazioni diverse: Boris Porena, compagno di studi di Morricone sotto Goffredo Petrassi; Nicola Piovani e Alessandro De Rosa, biografo di Morricone. Mentre si ascolta l'esecuzione sinfonica diretta da Morricone del celebre tema, tratta dallo stesso concerto già utilizzato nel prologo, il film mette a segno la rivincita morriconiana nei confronti dell'accademia che lo aveva emarginato. La narrazione, sostenuta da un ricorso via via più esplicito al concetto di genialità[53], è destinata a tingersi di accenti quasi mistici nel successivo segmento su *Mission*, al termine del quale giunge anche l'estrapolazione di una testimonianza diretta di Petrassi che rende omaggio alle composizioni extra-filmiche di Morricone[54].

Un ruolo sottile nel rendere seducente e persuasivo il messaggio complessivo di questo segmento, viene svolto dal montaggio tra musica, contenuti verbali e flusso visivo. Nel momento esatto in cui Porena termina la frase «quella musica non può essere scritta da uno che non è profondamente musicista», Tornatore stacca sul primo piano di Morricone di profilo che dirige l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: in *slow motion*, il musicista rivolge il volto in direzione della macchina da presa. In corrispondenza di questo stacco, il *Tema di Deborah* ha raggiunto il suo *climax* drammatico prima della ripresa del motivo principale, con l'accordo tenuto di do diesis minore che conduce, attraverso una discesa cromatica lievemente dilatata, al dolcissimo accordo di la minore in primo rivolto, che precede il ritorno alla tonica (fig. 4). Non credo sia esagerato interpretare l'uso del primo piano come un omaggio allo stile di ripresa reso famoso da Leone, sottolineato dal sincronismo musicale, dal celeberrimo fermo-immagine del ghigno di Noodles (Robert De Niro) montato sulla confessione di Porena, e più in generale dalle corrispondenze istituite tra quanto narrato in questa sequenza e i temi di fondo di *C'era una volta in America*: l'amicizia, il tradimento,

[53] «È dovuto passare un po' di tempo prima che molti di loro [i compositori della sua generazione, *nda*] si inchinassero a questa genialità» dice Nicola Piovani.

[54] «Da anni a questa parte lui ha anche svolto questa attività di compositore di musica colta, con delle composizioni di un buonissimo livello artistico, di un buonissimo livello estetico» ricorda Goffredo Petrassi.

l'innocenza perduta, l'invecchiamento, il rimorso e la morte. Questi temi si manifestano nel film di Leone in particolare nella scena di cui *Ennio* mostra il set delle riprese[55]: il momento della resa dei conti tra l'anziano Noodles e l'amico tradito/traditore Max (James Woods), nei panni del senatore Bailey, accompagnata proprio dal *Tema di Deborah*. Il parallelismo, istituito tra questa scena e la descrizione della lettera con cui l'anziano Porena confessa il suo senso di colpa all'amico Morricone e si riconcilia con la sua musica, trova così una forma di sublimazione.

Fig. 4. Primo piano di Morricone tratto da *Ennio* sincronizzato con il passaggio corrispondente del *Tema di Deborah*.

[55] Il *footage* è tratto dal celebre speciale sul set realizzato da Gianni Minà nel 1983 per la trasmissione *Blitz* (RAI 2, 1981-1984).

Conclusioni

Morricone non si è mai considerato, né può essere definito, un direttore d'orchestra in senso stretto. Tuttavia, ha utilizzato questo aspetto della sua attività per ridefinire la propria identità musicale. In questo articolo ho cercato di mostrare come *Ennio* impieghi il motivo visivo della direzione d'orchestra per esplorare soluzioni efficaci nella rappresentazione di un compositore dal profilo culturale complesso e per certi versi unico. Poggiando sull'immaginario del direttore d'orchestra radicato nei media, Tornatore accentua l'iconografia del Morricone-direttore fino a renderla una chiave di lettura della sua intera vicenda artistica. Ho anche evidenziato come la musica, nel film, non sia solo un oggetto da rappresentare, ma giochi un ruolo attivo nelle strategie comunicative, fungendo talora come una musica per film al quadrato. Con buona pace dei tentativi di elevarla a rango di musica da concerto, è proprio il suo essere nata come musica funzionale che consente a brani come il *Tema di Deborah* di sprigionare la loro forza evocativa, al di là delle loro indubbie qualità estetiche. Facendo leva sull'immaginario sedimentato in migliaia di spettatori attraverso il loro impiego cinematografico, questi brani conferiscono, grazie alla sofisticata rimediazione messa in atto da Tornatore, credibilità alle dichiarazioni estetiche espresse nel film e all'ideologia di cui esso è portatore.