

Il marranzano e la metafora di un “Sud pistolero” nel cinema italiano

Maurizio Corbella

Uno schiocco di marranzano e lo schermo, da nero, fa spazio alla prima inquadratura: di spalle, un uomo entra in campo, muove qualche passo in avanti con le mani dietro la schiena, prima di girarsi guardando brevemente in macchina. Tanto basta per essere in un sol colpo catturati dall'aura magnetica e grottesca dell'innominato commissario di polizia e omicida impunito protagonista di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri. Il celebre tema di Ennio Morricone che accompagna questa e molte altre sequenze del film è un esempio paradigmatico della carica semantica che la musica per film è stata in grado di sprigionare al termine di un periodo di fioritura senza precedenti del cinema italiano. Ogni singola componente di questo brano musicale veicola connotazioni di ambiguità: il profilo del tema (l'oscillazione armonica che non offre appigli certi, il procedere staccato e meccanico della melodia), la configurazione ritmica (una marcia, certo, o forse più una marcetta?) e soprattutto timbrica (il marranzano, il pianoforte scordato, i timbri “intestinali” dei legni, il “gracidio” acido di un sintetizzatore). Si potrebbe persino affermare che questo tema rappresenti l'essenza stessa del personaggio interpretato da Gian Maria Volonté, la sua *maschera* musicale priva di psicologia, il suo essere allegoria di un Potere omicida ma sessualmente impotente, di un dispotismo arrogante dai tratti infantilistici. Di tale identikit musicale di stampo espressionista, il marranzano è il “segno particolare” e fa pendant con l'affettato accento palermitano, tratto saliente della recitazione del milanese Volonté: esso riesce a “significare” simultaneamente “Sicilia”, “banditismo”, “primitivismo”, “impunità”. Ma come si è arrivati a caricare un solo timbro di tutte queste connotazioni? Una volta tanto, la genealogia dell'uso cinematografico del marranzano nel cinema italiano appare relativamente lineare e si può ripercorrere a ritroso, se non proprio fino alle sue origini, almeno fino a evidenziarne alcuni snodi cruciali.

Lo scacciapensieri è uno strumento diffuso in varie parti del globo e in tutta Europa. Malgrado il termine inglese *Jew's harp* lasci intendere radici ebraiche, non paiono esserci evidenze in tal senso: ciò non ha impedito al cinema hollywoodiano di enfatizzare il carattere esotico dello strumento proprio insistendo sulla sua discendenza giudaica: è quanto avviene in *Young Mr. Lincoln* (*Alba di gloria*, 1939) di John Ford, in cui Henry Fonda, mentre lo suona, afferma senza mezzi termini: «Comes down from David's harp in the Bible»; e il suo interlocutore gli risponde: «I don't wanna say nothin' against the Bible but those people back there sure had funny taste in music».

L'accostamento con l'Italia meridionale e con la Sicilia in particolare (dove è chiamato “marranzano”), oltre a essere motivato dalla diffusione dello strumento nell'area (ma esiste una diffusione cospicua anche nel nord Italia, dove prevale il nome “scacciapensieri”), può essere considerato un prodotto della relativamente recente folklorizzazione delle pratiche musicali tradizionali, in cui il cinema ha svolto un ruolo non secondario.

Negli stessi anni in cui Salvatore Quasimodo scrive «il marranzano tristemente vibra / nella gola del carraio che risale / il colle nitido di luna, lento / tra il murmure d'ulivi saraceni» (*Strada di Agrigentum*, 1934), il suono dello strumento si presenta al cinema associato con il folklore siciliano, a sottolineare contesti rurali (accompagnamento di canti corali di contadini e pastori) e urbani (il canto dei carrettieri): è il caso per esempio di due film di Amleto Palermi, *Fiat voluntas Dei* (1936) e *Cavalleria rusticana* (1939). Le spedizioni demartiniane degli anni '50 portano alla luce esempi siciliani tradizionali divenuti poi di riferimento: la *Raccolta 24* di Alan Lomax e Diego Carpitella (1954) ne contiene diversi legati prevalentemente al mondo delle zolfatare. Lo stesso avviene nel cortometraggio etnografico *A surfatara* (1955) di Vittorio De Seta.

Secondo Deirdre Morgan da qualche parte negli stessi anni si può individuare uno spartiacque che lega il marranzano non più solo alla Sicilia, quanto al banditismo: decisiva in tal senso sarebbe la vicenda di Salvatore Giuliano, che leggenda vorrebbe adoperasse il marranzano per lanciare segnali di allarme. Nella cristallizzazione di questo topos gioca senz'altro un ruolo il film di *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, in cui il marranzano compare sia come sonorità diegetica, sia

nella partitura di Piero Piccioni. In linea con l'estetica asciutta e anti-melodrammatica di Rosi, durante la memorabile panoramica che segue la sequenza della strage di Portella della Ginestra la partitura è costretta in un pedale cupo e inespressivo, punteggiato da singoli schiocchi di marranzano, che in questo contesto ricordano i rintocchi di una campana a morto. Spogliato delle sue opzioni ritmiche tarantellanti, che si riscontrano negli usi tradizionali sopra citati, il marranzano assume qui un tono lugubre adatto a connotare l'aura di un Sud *al di là delle leggi* – enigmatico, omertoso, laconico e primitivo. Rilevante in tal senso è la tecnica esecutiva dello strumento che, in quanto protesi della bocca, disumanizza la voce, animalizzandola (il termine *Maultrommel*, “tamburo delle fauci”, nome comune dello scacciapensieri in area austriaco-bavarese, è eloquente).

Il trattamento del marranzano come effetto timbrico inserito nel tessuto orchestrale sarà tipico dei film di taglio politico alle prese con la questione meridionale, a cominciare da *Le due leggi* (1963) di Edoardo Gubino, storia di omicidio e vendetta nel nuorese musicata da Aldo Piga, fino ai più noti *La moglie più bella* (1969) di Damiano Damiani, *Le clan des siciliens* (*Il clan dei siciliani*, 1969) di Henri Verneuil, entrambi musicati da Morricone, e *Lucky Luciano* (1973) di Rosi, la cui musica è nuovamente opera di Piccioni. Una menzione particolare spetta all'impiego che Egisto Macchi riserva al marranzano in *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini: qui la voce rauca di un vero carrettiere che canta una variante del noto canto di miniera *A la sulfatarà* poggia su un pedale punteggiato dal rintocco del marranzano e dal sintetizzatore.

Pur riconoscendo l'importanza di *Salvatore Giuliano*, non si può certo affermare che esso segni di per sé l'inizio di un'associazione tra marranzano e criminalità organizzata. All'inizio degli anni '60 questa è tanto sedimentata da costituire l'oggetto di svariate parodie: l'incipit de *L'onorata società* (1961) di Riccardo Pazzaglia, secondo titolo nella prolifica produzione del duo Franco Franchi & Ciccio Ingrassia, inscena una riunione di Cosa Nostra capitanata da un improbabile boss Vittorio De Sica e accompagnata ostentatamente dal marranzano; in *Mafioso* (1962) di Alberto Lattuada l'improvvisa urgenza di cantare che coglie Nino Badalamenti (Alberto Sordi), mafioso a sua insaputa, durante un lauto banchetto in famiglia, viene prontamente accompagnata da un marranzano suonato da un parente.

La vera cristallizzazione del marranzano come timbro iper-connotato e trasversale del cinema italiano si ha però con lo spaghetti-western. È noto che Morricone inserisce il marranzano nel tema principale di *Per qualche dollaro in più* (1965) di Sergio Leone, associandolo nel corso del film al personaggio del colonnello Mortimer (Lee Van Cleef): il cortocircuito semantico tra primitivismo, sarcasmo e trasgressione, «di questi pupi siciliani un po' bulli, che al posto di una coppola indossano cappelli da cowboy», per dirla con Alessandro De Rosa, non potrebbe essere più riuscito. D'altra parte non saremmo i primi a interpretare la frontiera pseudo-messicana della *Trilogia del dollaro* – girata come noto per la gran parte in Andalusia – come un pastiche allegorico di un Sud tanto generico quanto modernamente e contraddittoriamente italiano, che diventa soglia metaforica delle idiosincrasie del Paese negli anni del miracolo economico, in cui musicalmente convivono chitarre “surf” e chitarre “folk”, trombe, carillon, fischi, colpi di pistola, fruste, incudini, arghilofoni, cori, organi e, naturalmente, marranzani.

Come si arriva da *Per qualche dollaro in più* a *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*? In una scaletta di lavorazione del film, Elio Petri e Ugo Pirro scrivono che il loro protagonista ha la mania del cinema western: in una scena poi non inclusa nella pellicola, l'assassino senza nome – ricordiamoci che la trilogia di Leone è altrimenti conosciuta come *Trilogia dell'uomo senza nome* – si reca in un cinema dove vede un western in cui lo sceriffo «somiglia stranamente a Volonté». Che la scelta di far interpretare il ruolo di protagonista a Volonté sia anche un tributo ai numerosi pistolieri interpretati dall'attore, tra cui i *villains* dei primi due western di Leone, non pare poi un'ipotesi troppo peregrina. In ogni caso lo schiocco di marranzano che apre il film attiva nello spettatore tutti i canali associativi di cui tale timbro si è caricato, in special modo nella musica di Morricone: è come se ci avvertisse che, dietro alla maschera del protagonista, non vi sono solo i tratti di una sicilianità grottescamente eccessiva, ma anche quelli fantastici di un'epica western “all'italiana”.