

CARLO GESUALDO DA VENOSA



Quaderni del Conservatorio

III - 2019 / 2020

Intrecci fra musica colta e popolare nell'Italia meridionale

a cura di
Federico Fornoni e Giovanni Polin



Conservatorio di Musica
GESUALDO DA VENOSA - POTENZA
Istituzione di Alta Cultura

Quaderni del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo elettronico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto.

Printed in Italy

Comitato scientifico

Felice Cavaliere, Federico Fornoni, Ignazio Macchiarella,
Giovanni Polin, Nicola Scaldaferrì

Conservatorio di musica “Carlo Gesualdo da Venosa”

Presidente

Francesco Lanocita

Direttore

Felice Cavaliere

Direttore amministrativo

Maria Rosaria Scavone

Direttore di ragioneria

Rocco Schettini

Assistenti amministrativi

Elena Callegari, Pietro Cazzetta, Vincenzo Martino,
Caterina Mercolino, Salvatore Straccia, Paolo Visceglie

La collana scientifica «Quaderni del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”»
è una pubblicazione periodica senza fini di lucro
a cura del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”.
La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 luglio 2020.

© 2020

Conservatorio di musica “Carlo Gesualdo da Venosa”

Via Tammone F., 1, 85100 Potenza

tel. 0971 46056 / fax 0971 46239

redazionequadernigesualdo@conservatoriogesualdo.org

ISBN 978-88-943860-2-8

Indice

FRANCESCO LANOCITA - FELICE CAVALIERE <i>Presentazione</i>	7
GIOVANNI POLIN <i>Introduzione</i>	9
EUGENIO IMBRIANI <i>Tre parole chiave</i>	13
RAFFAELE DI MAURO <i>La canzone napoletana tra costruzione identitaria e vocazione transculturale: una 'musica vivente' dal passato</i>	25
FRANCESCO CARLUCCI <i>Associazioni e gruppi folk lucani. Una panoramica contemporanea</i>	51
FRANCESCO NOCERINO <i>Unioni e combinazioni. La tarantella e gli strumenti musicali</i>	67
CARLIDA STEFFAN <i>Canzoni veneziane tra Sette e Ottocento. Qualche osservazione sul (possibile) attributo 'popolare'</i>	89
LORENZO MATTEI <i>Sulle tracce della musica 'popolare' nel melodramma buffo del Settecento</i>	97
FEDERICO FORNONI <i>Impiego e funzioni del dialetto nel melodramma fin de siècle</i>	109
MAURIZIO CORBELLA <i>Francesco Rosi, Piero Piccioni e la drammaturgia sonora di «Cristo si è fermato a Eboli» (1979)</i>	125

NICOLA SCALDAFERRI <i>Sul passato più recente</i>	143
JACOPO TOMATIS <i>L'altra Taranta: Antonio Infantino e il folk revival italiano</i>	147
ROMUALDO LUCCHI <i>Sonatina parafrasi per pianoforte su tre canti popolari</i>	161
Autori e curatori	169

Francesco Rosi, Piero Piccioni e la drammaturgia sonora di *Cristo si è fermato a Eboli* (1979)

MAURIZIO CORBELLA

Cristo si è fermato a Eboli (1945) di Carlo Levi è, come è noto, un'opera centrale nella cultura italiana del dopoguerra. Tra le tante ragioni del suo interesse c'è il ruolo seminale che il romanzo rivestì per il formarsi di una nuova sensibilità verso la questione meridionale durante gli anni di gestazione della repubblica, così come l'influenza che esercitò sulla nascita di un moderno pensiero antropologico ed etnomusicologico in Italia. Occuparsi dell'adattamento cinetelvisivo di Francesco Rosi (1979), nella cornice del presente volume incentrato sugli intrecci tra musica colta e popolare nell'Italia meridionale, impone innanzitutto di confrontarsi con un momento storico in cui il testo di Levi si misura con la cultura di massa, all'indomani della morte dell'autore (1975), quando è ormai diventato un classico della letteratura ampiamente metabolizzato dalla classe intellettuale del Paese.

Il fatto che il lavoro di Rosi sia programmaticamente destinato a un doppio formato, cinematografico e televisivo (dettaglio non privo di ricadute dal punto di vista delle scelte di drammaturgia sonora, come si avrà modo di rilevare), è spia di un più generale processo di ristrutturazione del sistema mediale in Italia, iniziato già nei primi anni Settanta ma impennatosi sul finire del decennio: si tratta di una fase in cui, come riassume Franco Monteleone, «la televisione viene in soccorso del suo grande competitore, il cinema, e decide di salvarlo da una crisi che altrimenti sarebbe stata irreversibile e totale».¹ Dopo la riforma della Rai del 1975, il servizio pubblico incrementa la strada delle (co)produzioni cinematografiche di prestigio, lavorando con cineasti di chiara fama:

La Rai riformata eredita [...] una linea già matura di proposta cinematografica, indipendente dai condizionamenti finanziari e commerciali, e su questa linea lavora con nuovi prodotti di qualità e con iniziative di richiamo internazionale. Nascono così, nella seconda metà degli anni Settanta, *Gesù di Nazareth* di Franco Zeffirelli [1977]; *Padre padrone* dei fratelli Taviani, che vince la Palma d'oro al Festival di Cannes del 1977; *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi [1978] che l'anno successivo si aggiudica lo stesso premio; *Prova d'orchestra* di Federico Fellini [1978]; *Ligabue* [Salvatore Nocita, 1977], biografia del pittore, con uno straordinario Flavio Bucci.²

1. FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2013⁶, edizione e-book, cap. 12.5.

2. *Ibid.*

È in tale contesto che vede la luce il lavoro di Rosi: il film cinematografico, della durata di circa due ore e venti minuti, esce nelle sale nel 1979 e si aggiudica importanti riconoscimenti internazionali; la miniserie televisiva, in quattro episodi per una durata totale di più di tre ore,³ entra in palinsesto nel dicembre del 1980, significativamente a ridosso del terremoto che colpisce l'Irpinia il 23 novembre dello stesso anno.⁴

Colto, popolare... popular

Nell'inquadrare questo adattamento da una prospettiva musicologica, ho scelto di esaminare il ruolo del suono e della musica nella costruzione di una sensibilità mass-mediale nei confronti del romanzo. In particolare mi concentrerò sulle strategie di rimediazione di un'idea *colta* di cultura *popolare* (messa in atto nel romanzo) entro un orizzonte (quello del cinema e della televisione) che possiamo definire *popular*. Al centro di tale rimediazione si situa la collaborazione tra un regista, Rosi, e un compositore, Piero Piccioni, che poggia su un collaudato sodalizio, articolatosi fino a quel momento attraverso nove lungometraggi su un arco temporale di vent'anni.⁵ Buona parte della produzione di Rosi anteriore a *Cristo si è fermato a Eboli* ha contribuito a riarticolare la questione meridionale entro la peculiare dimensione estetico-politica affinata dal regista con i suoi 'film d'inchiesta': titoli come *Salvatore Giuliano* (1962), *Le mani sulla città* (1963), *Il caso Mattei* (1972), *Lucky Luciano* (1973) e *Cadaveri eccellenti* (1976) possono tra le tante altre cose essere considerati fondatori di uno specifico stile cinematografico, caratterizzato da modi asciutti e anti-melodrammatici, in aperta frattura con altre tendenze 'epicizzanti' del cinema italiano e internazionale contemporaneo nei confronti del Mezzogiorno.⁶

Cristo si è fermato a Eboli segna uno scarto rispetto a questo paradigma stilistico. In un'intervista con Rosi raccolta durante il periodo di lavorazione del film, Michel Chiment parla di una nuova fase «lirica» della cinematografia

3. Nel corso dell'articolo si farà riferimento alla versione cinematografica pubblicata in dvd (Cristaldi Film, 2007) e alla versione televisiva disponibile in streaming sul canale Rai Play (www.raiplay.it).

4. Cfr. GIUSEPPE BOCCONETTI, *Una storia dura nei paesi del terremoto*, «Radiocorriere», 51, 14-20 dicembre 1980, pp. 30-33.

5. La prima collaborazione tra Rosi e Piccioni si ha con *I magliari* (1959). Contando anche i titoli successivi a *Cristo si è fermato a Eboli*, Piccioni ha musicato un totale di dodici lungometraggi del regista napoletano. Per un profilo biografico del compositore, cfr. MAURIZIO CORBELLA, *Piccioni, Piero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 83, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2015 <http://www.treccani.it/enciclopedia/piccioni-piero_%28Dizionario-Biografico%29> (ultimo accesso: giugno 2019).

6. Per un quadro generale su questi temi e un'analisi della musica in *Salvatore Giuliano*, cfr. MAURIZIO CORBELLA, *Setting the tone of the Southern question: Music and/as fatalism in Italian cinema of the economic miracle*, «Journal of Film Music», VIII/1-2, 2015, pp. 32-50.

rosiana, aggiungendo che si può guardare a questo film come una «autobiografia intellettuale»: ⁷ Rosi si serve in effetti del mezzo dell'adattamento – da lui favorito lungo tutto l'arco della sua produzione ⁸ – per rileggere un romanzo che sente radicato nella propria coscienza politica e formazione culturale. Egli stesso, che aveva cominciato a lavorare all'idea del film fin dal 1963 insieme a Levi, ⁹ parla di un «mio viaggio personale nel libro di Levi, e anche nella mia stessa cultura, in certi miei ricordi, nelle mie contraddizioni, che sono quelle di un uomo del sud». ¹⁰ Tale chiave prospettica è ratificata dalla sequenza iniziale del film, con il personaggio di Levi, interpretato da Gian Maria Volonté, collocato nel suo *atelier* torinese nel 1955 e intento a ripensare al suo esilio in Lucania, circondato dai propri dipinti. In questo sguardo complessivamente nostalgico e retrospettivo, che incastona il resto del film come un *flashback*, è assente il vitalismo graffiante tipico dei film precedenti: lo stesso Volonté, la 'maschera' privilegiata da Rosi nel corso di tutti gli anni Settanta, adotta una modalità di recitazione sobria e pacata, ricercando una sorta di triangolazione tra il regista e lo scrittore. Egli dichiara: «Nel film io sono 'l'occhio' di Carlo Levi che scopre le cose. In qualche modo medio il rapporto tra il regista e la realtà che intende raccontare». ¹¹ Sulla stessa linea, Rosi suggerisce: «[il] ruolo [del protagonista] è un occhio e un orecchio. E alla fine diventa una bocca che esprime un ragionamento. Ha ascoltato, ha visto, ha sentito, ha riflettuto, e alla fine parla». ¹² Dunque, se è possibile identificare un gioco di filtri prospettici tra regista, attore/personaggio e scrittore, che si attua, oltre che attraverso lo sguardo, anche attraverso l'ascolto, è inevitabile dover ricomprendere un quarto filtro, ossia il compositore, all'interno di questo dialogo di sensi.

La musica: il tema della nostalgia

La musica del film può essere suddivisa in due macro-tipologie: la partitura originale, firmata da Piccioni, e la musica non originale. Quest'ultima, collo-

7. MICHEL CHIMENT, *Dossier Rosi*, trad. it. Lorenzo Codelli, Milano, Il Castoro, 2008, p. 149 (ed. or. *Le dossier Rosi*, Paris, Éditions Stock, 1987; ma l'intervista citata era originariamente apparsa in «Positif», 215, 1979).

8. Il numero di adattamenti nella produzione di Rosi è elevato: *Uomini contro* (1970, da *Un anno sull'altopiano* di Emilio Lussu), *Cadaveri eccellenti* (1976, da *Il contesto* di Leonardo Sciascia), *Tre fratelli* (1981, da *Il terzo figlio* di Andrej Platonov), *Cronaca di una morte annunciata* (1987, da Gabriel García Márquez), *Dimenticare Palermo* (1990, dall'omonimo romanzo di Edmonde Charles-Roux), *La tregua* (1997, da Primo Levi); e, naturalmente, l'adattamento operistico di *Carmen* (1984).

9. In CHIMENT, *Dossier Rosi* cit., p. 143.

10. Ivi, p. 149.

11. In BOCCONETTI, *Una storia dura nei paesi del terremoto* cit., p. 31.

12. In CHIMENT, *Dossier Rosi* cit., p. 146.

cata prevalentemente all'interno dell'azione narrativa, stabilisce un rapporto diretto tra il soggetto del film e la sua collocazione storico-geografica, anche se in alcune circostanze – che analizzerò nella prossima sezione – si presta invece maggiormente a costruire un legame tra lo spettatore del film e la realtà raccontata.

La gamma degli interventi originali di Piccioni si divide in: (a) un'unica ricorrenza tematica, che ricompare in varie orchestrazioni ma sempre sostanzialmente uguale a se stessa, senza variazioni rilevanti di natura melodico-armonica; (b) una serie di tappeti sonori non tematici ricavati però sempre dall'armonia del tema; (c) una serie di interventi di natura elettronico-effettistica che, testimoniati dai taccuini del compositore, sono tuttavia appena percepibili nel film finito.¹³ La melodia distesa e cantabile del tema principale (esempio 1) compare, come detto, a più riprese lungo il film, a cominciare dal prologo. Fin da questa prima occorrenza, il tema intercetta il punto di vista del protagonista-narratore, finendo per fondersi con il monologo interiore di Volonté che, in primissimo piano (figura 1a), sembra catturato dallo sguardo di Carmelino, il bambino ritratto nel suo quadro *La porta del Sud* (1935, figura 1b). Questo dipinto diventa, non a caso, l'immagine 'copertina' del film, utilizzata come cartello nei titoli di coda della versione cinematografica, e come cartello dei titoli di testa e coda nella versione televisiva: si può quindi sostenere che Rosi consegna allo spettatore una vera e propria rimediazione del quadro di Levi, in cui la fusione tra la figura e il tema musicale di Piccioni istituisce una sorta di inestricabile *icona audiovisiva*.

Se il monologo corrisponde alla lettera al celebre *incipit* del romanzo («Sono passati molti anni, pieni di guerra, e di quello che si usa chiamare la Storia. [...]»¹⁴), il suo *setting* filmico segna da subito lo scarto prospettico caratteristico dell'adattamento di Rosi: immediatamente si intende che lo slancio autobiografico del suo Carlo Levi è attivato, e dunque anche mediato, dai dipinti, veri e propri dispositivi di memoria, schermi di un'esperienza avvenuta in un passato ormai lontano in cui egli ha fissato gli elementi emotivi che il racconto scritto non è in grado di restituire.¹⁵ Il parallelo tra pittura e cinema, ovviamente, non può sfuggire ed è stato messo in luce da diversi

13. Queste osservazioni si avvalgono dell'esame delle carte del compositore, conservate presso il suo archivio privato a Impruneta, Firenze.

14. CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli* [1945], Torino, Einaudi, 2014, pp. 3-4.

15. La distanza tra il prologo e gli eventi narrati è nel film di vent'anni (1955-1935), a differenza che nel romanzo, in cui la distanza è di una decina d'anni. Le ragioni di tale licenza sono a mio avviso da ricercare nel fatto che Rosi tenta in questo modo di evocare la distanza temporale di trent'anni che separa lo spettatore del film dall'epoca di scrittura e diffusione del romanzo. Aumentando lo scarto temporale rispetto al romanzo, la dominante nostalgica si fa più decisiva.

Cristo si è fermato a Eboli



Esempio 1

PIERO PICCIONI, *Cristo si è fermato a Eboli*, tema principale, trascrizione della linea melodica principale e dell'armonia.

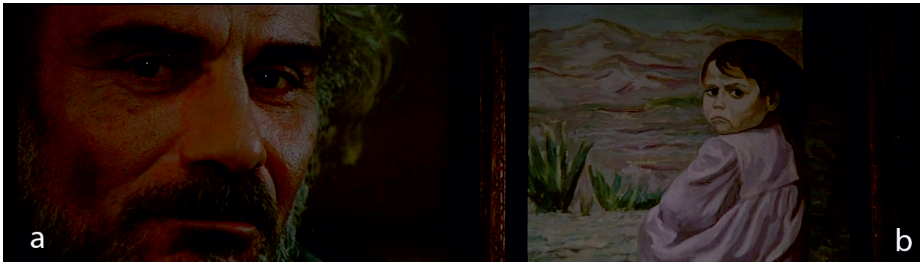


Figura 1

Cristo si è fermato a Eboli, fotogrammi tratti dal prologo:
(a) primo piano di Volontè; (b) *La porta del sud* (Carlo Levi, 1935).

commentatori:¹⁶ Levi è un pittore, Rosi un cineasta e nella natura visiva del loro operare risiede il collegamento biografico tra i due, ma anche la comune radice estetica della loro militanza politica.

La musica si salda a questa mediazione prospettica, conferendole un sapore calligrafico e nostalgico. Il basso discendente e l'orchestrazione del tema richiamano un *topos* audiovisivo ormai riconoscibile a quell'altezza cronologica nel cinema italiano, che possiamo etichettare come il *topos* del 'c'era una volta'. Il modello più noto è naturalmente il tema di Jill in *C'era una volta il West* (Sergio Leone, 1968), anch'esso fondato su una melodia lenta e cantabile con attacco anacrustico e ampio salto intervallare (una sesta in Morricone, un'ottava in Piccioni) sopra un basso discendente. Il *topos* non si ferma agli elementi musicali, poiché nel film di Leone il personaggio di Jill (Claudia Cardinale), non diversamente dal personaggio di Carlo, arriva da un altrove in un luogo remoto e primitivo, dotato di leggi proprie, che per di più è in procinto di scomparire per cedere il passo alla modernità. Questo tipo di presenza musicale iterata lungo il film diventa un fattore determinante per il film di Rosi, che indirizza inequivocabilmente il *tono* dell'intera narrazione: è bene ricordare che il romanzo è impostato su un io narrante e sul discorso indiretto libero: Rosi decide di recuperare la narrazione in prima persona limitatamente a pochi passaggi di *voice-over*, lasciando invece la maggior parte della vicenda scorrere senza interventi della voce narrante.¹⁷ È proprio grazie alle risorse non verbali della musica, della fotografia e del montaggio che la dimensione soggettiva della narrazione è restituita: la fusione tra il punto di vista del protagonista e il tema musicale contribuisce a creare il dispositivo prospettico che collega affettivamente, pur tenendolo a distanza, lo spettatore alle vicende narrate.

Le strategie di utilizzo e distribuzione di quest'unico tema sono anche utili a comprendere le significative disparità presenti tra la versione cinematografica e quella televisiva. In quest'ultima, il tema, che come detto funge da sigla di apertura e chiusura di ogni episodio, è adoperato con molta meno parsimonia, seguendo una logica d'impiego differente rispetto al film per il grande schermo. La sequenza del lungo viaggio iniziale che conduce Levi da Eboli ad Aliano (ribattezzato Gagliano nel romanzo) offre l'esempio più eloquente in tal senso. Il film cinematografico costruisce il senso di attesa e di lenta ascesa verso la destinazione giocando con un rigoroso montaggio di suoni ambientali e silenzi, che articolano in modo lirico il paesaggio naturale e umano che il

16. Cfr. in proposito GIOVANNA FALESCHINI LERNER, *Francesco Rosi's «Cristo si è fermato a Eboli»: Toward a cinema of painting*, «Italice», LXXXVI/2, 2009, pp. 272-292.

17. «Whereas Levi is the focalizer in the prologue scene, as the camera follows him in his journey of discovery of the South, the perspective constantly shifts between Levi's vision and Rosi's perception of Levi's subjective viewpoint»; *ivi*, p. 279.

protagonista contempla per la prima volta da straniero. Si prenda il breve episodio, che aveva già colpito Chiment per il suo carattere «fantastico»,¹⁸ in cui Volonté guarda gli alberi spogli attraverso il finestrino della corriera bagnato da gocce di pioggia (0:10:02-0:10:40): qui la coincidenza tra punto di vista (*point of view*) e punto di ascolto (*point of listening*) del protagonista si esplicita attraverso un procedimento di ‘sound design’, realizzato probabilmente attraverso la consulenza di Piccioni stesso, come sembra emergere dalle carte del compositore. In corrispondenza con la soggettiva visiva che inquadra i rami spogli degli alberi da dietro al vetro, il rombo del motore della corriera viene artificialmente sfumato per lasciare spazio alla focalizzazione sonora sul cinguettio degli uccelli, sotto il quale si inserisce una semi-impercettibile fascia sonora elettronica con eco (figura 2). L’effetto risultante è quello di una sorta di soggettiva sonora ‘mentale’, in cui il protagonista assorto ‘esclude’ il disturbo del rumore di fondo e si concentra sui suoni della natura.

Il suono subisce un trattamento radicalmente diverso (e meno sofisticato) nella versione televisiva. Un tappeto d’archi, che riprende l’armonia del tema, accompagna l’intero viaggio in corriera – al contrario della totale assenza di musica nel film in questa stessa sequenza. A marcare l’episodio in soggettiva sopra descritto, il tappeto armonico si assottiglia lasciando spazio al tema, suonato delicatamente dal pianoforte all’ottava acuta. In altre parole, il senso di straniamento, di graduale adattarsi dell’orecchio del forestiero alle prese con l’epifania di un’Italia *altra* in cui «Cristo non è mai arrivato»,¹⁹ viene realizzato, nel film, ritardando la prima occorrenza del tema (e di qualsiasi altra musica) per ben quattordici minuti dopo il prologo (da 00:02:36 a 00:16:23), mentre quella stessa percezione è virtualmente annullata sul piccolo schermo. La minore ‘pazienza’ nei riguardi dei tempi dello spazio sonoro è una tendenza generale dell’intera versione televisiva, evidentemente connaturata a quelle che Rosi (o più probabilmente la produzione Rai) ritenevano essere le esigenze del formato.

Rimediazioni musicali dal romanzo al film (alla televisione)

I materiali relativi al film conservati tra le carte di Francesco Rosi al Museo nazionale del cinema di Torino²⁰ testimoniano del sistematico lavoro di rilettura che il regista mise in atto sul romanzo, riorganizzandone le pagine secondo una duttile ‘griglia tematica’, utile alla stesura della sceneggiatura. Tra queste

18. «Le inquadrature di carattere più fantastico sono forse quelle della natura, ad esempio gli alberi spogli su cui la macchina da presa indugia, o il volo degli uccelli»; CHIMENT, *Dossier Rosi* cit., p. 152.

19. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli* cit., p. 3.

20. Archivio Museo nazionale del cinema, Fondo Francesco Rosi, Bibliomediateca “Mario Gromo”, Torino.

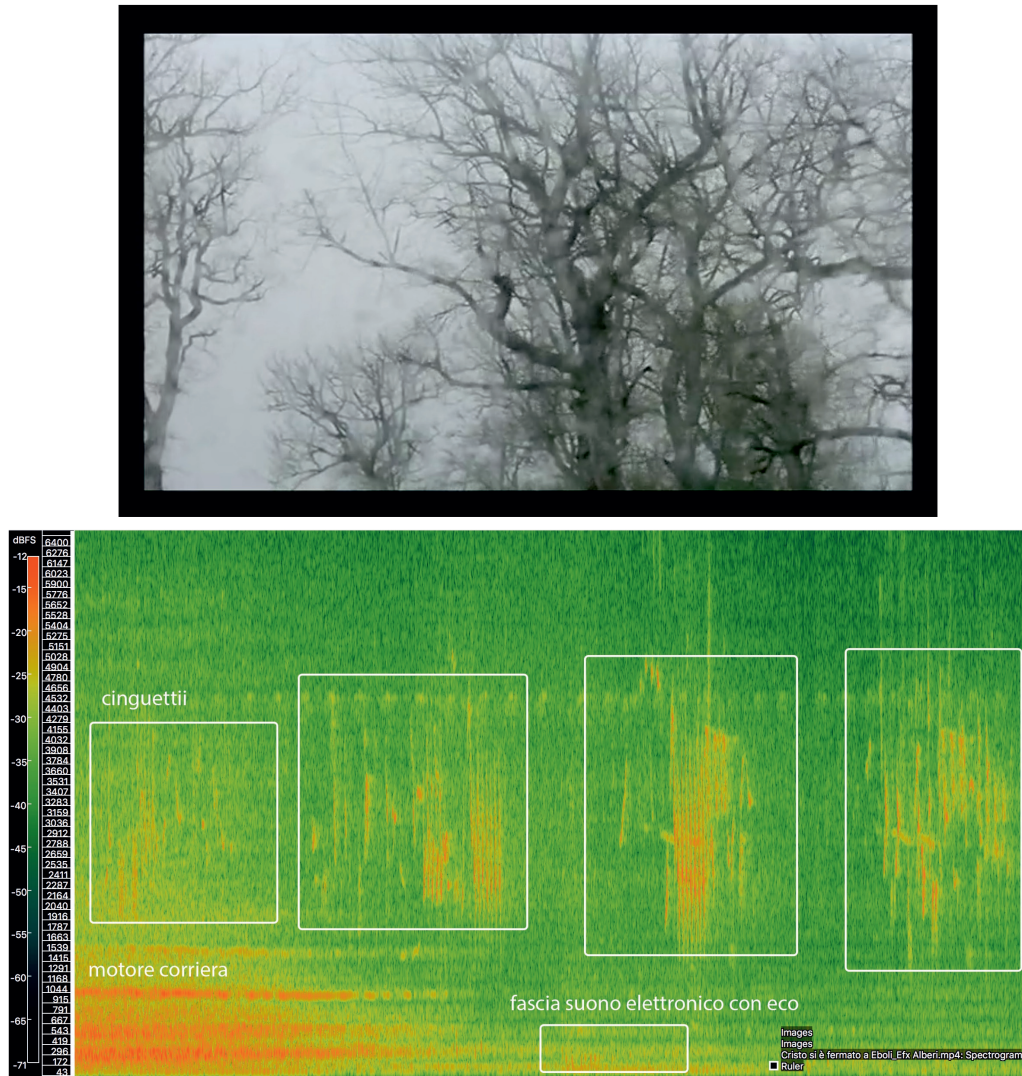


Figura 2
Sonogramma della sequenza *Alberi*, estratto con il *software* Sonic Visualiser v. 3.3.

ci sono anche alcuni famosi episodi musicali raccontati nel libro, che hanno giocato un riconosciuto ruolo di apripista per le spedizioni etnomusicologiche effettuate in Lucania nei decenni successivi alla pubblicazione del romanzo.

Uno dei passi estrapolati da Rosi è quello dell'ufficiale esattoriale, clarinetista che spende una notte presso la pensione dove è ospitato Levi nella parte iniziale del racconto:

Non parlava volentieri del suo mestiere: invece, con molta soddisfazione, mi mostrò subito il contenuto del suo astuccio. Era un clarinetto. Non se ne separava mai: lo portava sempre con sé nei suoi viaggi alla caccia del denaro dei contadini. Aveva trovato quell'impiego, bisogna pur vivere: ma la sua ambizione era un'altra, era la musica. Non era ancora perfetto, studiava il clarino soltanto da un anno, ma si esercitava continuamente. Sì, poteva darmene un saggio, poiché io, si vedeva, ero un intenditore: ma un pezzo solo, perché voleva ancora uscire a far visita a un suo compare, ed era tardi. Il pane e il formaggio erano finiti, e non c'era altro da mangiare. Il clarinetto soffiava, indeciso e fragile, le note di una canzonetta; i cani l'accompagnavano brontolando.²¹

L'importanza di questo episodio risiede, a mio parere, nello scarto tra la descrizione di Levi e la percezione patinata che un lettore poteva ancora avere, ai tempi dell'uscita del romanzo, di un meridione genericamente 'canterino'. Il passo, infatti, prosegue concludendosi significativamente con la sentenza: «i contadini non cantano». D'altra parte, l'ufficiale esattoriale dimostra di avere aspirazioni 'popular', ossia vorrebbe «scrivere delle canzonette» e «vincere qualche concorso, qualche premio» e non pare avere alcuna coscienza del patrimonio musicale orale della propria terra:

Sperava di poter scrivere delle canzonette, di vincere qualche concorso, qualche premio: in questo caso avrebbe lasciato l'esattoria. Intanto suonava il clarinetto nella banda di Stigliano. Gli chiesi com'erano le canzoni popolari di queste parti, e se avesse potuto insegnarmene qualcuna, e magari, poiché egli era così abile, trascrivermela. Mi disse se volevo la musica di *Faccetta nera* o di qualche altra canzonetta in voga. No, non era questo, volevo le canzoni dei contadini. Rimase un po' a riflettere, come ad un argomento per lui nuovo, a cui non avesse mai pensato. Scrivermi le note di una canzone avrebbe potuto, cercandole ad una ad una sul clarinetto. Ma non gli veniva fatto di ricordarsi di nessuna canzone cantata dai contadini. A Viggiano cantavano e suonavano. Ma da queste parti, no. C'era forse qualche canto di chiesa, si sarebbe informato. Altro non conosceva. Anch'io avevo notato, a Grassano, la stessa cosa. Né il mattino quando partono per il lavoro, né il meriggio sotto il sole, né la sera, nelle lunghe file nere che tornano, con gli asini e le capre; verso le case sul monte, nessuna voce rompe il silenzio della terra. Soltanto una

21. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli* cit., p. 29.

volta avevo sentito, verso il Basento, il lamento di un flauto di canna, a cui un altro flauto rispondeva dalla collina di faccia: erano due pastori forestieri che andavano col gregge di paese in paese, e si richiamavano di lontano. I contadini non cantano.²²

Nel film, l'ufficiale esattoriale è interpretato da Giuseppe (Peppino) Persia (figura 3), di professione netturbino, personalità nota a livello locale, specialmente nel materano, per l'autorevolezza nella pratica delle *matinate* (fu anche registrato da Carpitella e De Martino durante la spedizione del 1952²³) e per far parte del complesso folcloristico Li Uagnini. Dunque, la scelta di un musicista potrebbe apparentemente servire ad autenticare la resa del personaggio, in linea con quanto Rosi afferma rispetto alla scelta di attori non professionisti:

I contadini mi hanno dato l'autenticità dei sentimenti, della lingua, e anche di un modo di vedere i problemi. Quando ho affidato loro dei ruoli, non ho preteso che pronunciassero esattamente le stesse parole che avevo scritto io nella sceneggiatura. Come ho sempre fatto, ho proposto un testo e poi ho osservato il modo in cui avrebbero potuto dirlo e sentirlo, interrogandoli sulle loro reazioni. Sciogliere le briglie vuol dire accettare la loro collaborazione, il loro apporto eventuale. Così vi danno non solo l'intensità di uno sguardo e la verità di un gesto, ma anche la verità di una parola aggiunta da loro. Ho costruito la scena tra Carlo e il collettore d'imposte in collaborazione con quest'ultimo, che di mestiere fa lo spazzino a Matera. Aggiungeva al proprio testo delle cose che erano spesso accettabili.²⁴

Tuttavia, la *performance* musicale nel film (0:29:38-0:32:13) è ottenuta tramite la post-sincronizzazione di una melodia per clarinetto solo, scritta da Piccioni come variazione sul tema principale. Questo fa sì che il riferimento letterario sia disatteso, nella misura in cui ciò che lo spettatore ascolta non pare certo una «canzonetta», bensì una sorta di melopea dalle caratteristiche sì moderne ma per nulla connotate in senso 'nazional-popolare'; inoltre l'esecuzione post-sincronizzata non mostra i segni di incertezza tecnica che ci si aspetterebbe da uno strumentista alle prime armi quale il personaggio descritto nel libro; soprattutto, a cadere completamente è lo scambio dialogico sopra riportato, a proposito della musica popolare. La musica è in questa scena più che mai riportata a una funzione calligrafica di marca nostalgica.

22. Ivi, pp. 32-33.

23. Persia canta nei brani *'A tricchiesca*, *La cena della sposa* e *'U Matinati* (il canto di questua da cui deriva il suo soprannome 'U matinet), dalla *Raccolta 18* degli Archivi di Etnomusicologia, ora ripubblicata in *Musiche tradizionali in Basilicata. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino*, a cura di Giorgio Adamo, Roma, Squilibri («Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia»), 2013 (con 3 cd). Ringrazio Nicola Scaldaferrì per le preziose indicazioni.

24. In CHIMENT, *Dossier Rosi* cit., p. 151.



Figura 3

Cristo si è fermato a Eboli, Giuseppe Persia nel ruolo dell'ufficiale esattoriale.

Ciò è ancora più accentuato nel passaggio alla televisione. Al cinema, Rosi gioca con la reiterazione della melodia del clarinetto per esasperare il passo lento della scena e mettere in luce la difficoltà di Carlo di rapportarsi all'immobilismo locale, al punto che questi appare perfino insofferente nei confronti della perseveranza del musicista e si copre la testa con la coperta per cercare di prendere sonno; la transizione della melodia, da piacevole cartolina nostalgica a fonte di disturbo, mette in luce anche una vena sobriamente ironica che riaffiorerà in altri punti del film. Alla televisione, due fattori fanno sì che tanto la ripetitività, quanto l'ironia vengano sacrificate a esigenze di ritmo narrativo: la sequenza viene infatti accorciata internamente ma, soprattutto, dopo un certo numero di ripetizioni della melodia al clarinetto, subentra il solito tema principale in piena potenza orchestrale, eliminando così definitivamente l'effetto diegetico della musica, e dunque trasformando la reazione annoiata di Levi che si copre il capo in un gesto immotivato.

Momenti pseudo-etnografici e rimediazioni fonografiche

La musica non composta da Piccioni si articola in una gamma di scelte che spaziano dalla canzone napoletana a inni d'epoca fascista, all'inclusione di momenti 'pseudo-etnografici' in cui Rosi ricostruisce pratiche musicali locali e in cui si avvertono chiaramente i modelli documentaristici che presiedono all'immaginario rosiano, all'uso di materiali fonografici che intrattengono relazioni meno ovvie con la vicenda del film.

Tra quelli che definisco momenti pseudo-etnografici si trova per esempio un canto di mietitura (0:59:14-0:59:36), che riprende il modulo dei cosiddetti 'canti all'aria', di cui esistono molti esempi nelle raccolte di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino degli anni Cinquanta.²⁵ Per altri versi è la versione

25. Per un glossario sulle varie forme di canto documentate in Lucania, cfr. NICOLA SCALDAFERRI - STEFANO VAJA, *Nel paese dei cupa cupa. Suoni e immagini della tradizione musicale lucana*, Roma, Squilibri, 2006, p. 35.

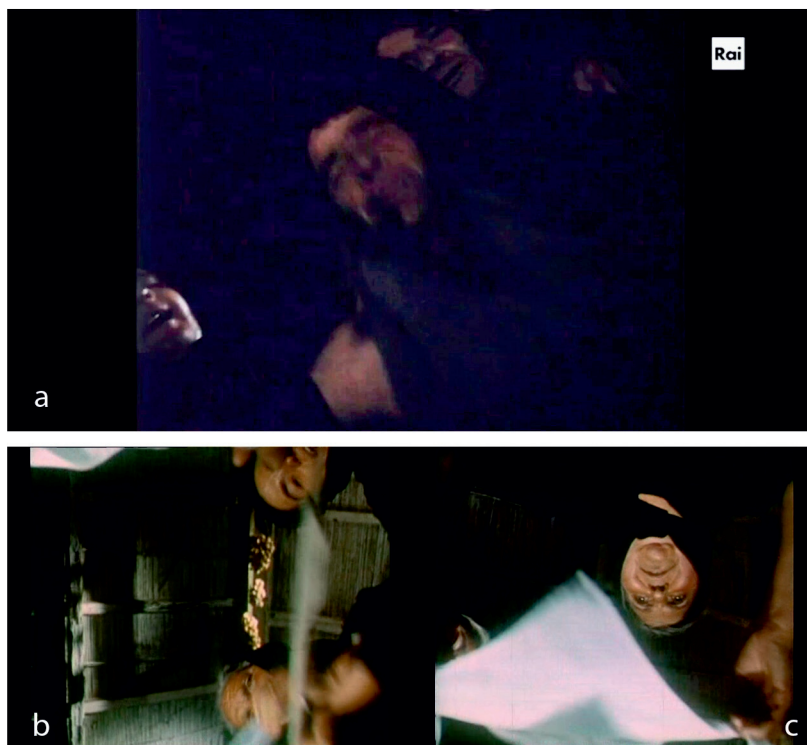


Figura 4
Confronto tra fotogrammi tra (a) *Cristo si è fermato a Eboli* (versione televisiva, ep. 4)
e (b/c) *Stendali* (Cecilia Mangini, 1960).

Figura 5
Facciate del disco Columbia 14284-F (1927); fonte: Discogs.com.



televisiva, grazie alla sua maggiore estensione, a recuperare altri momenti musicali dal romanzo: nel quarto episodio televisivo, per esempio, si trovano una messa in scena satirica accompagnata dai *cupa cupa* e una sequenza successiva raffigurante una tarantella danzata. Le due sequenze paiono essere la trasposizione di un unico passaggio del romanzo, che, aprendosi con una suggestiva e dettagliata descrizione dei canti avventizi dei bambini con i *cupa cupa*, prosegue con la descrizione della danza a tarantella.²⁶ Al di là del pur vago richiamo al romanzo, più significative sono le licenze che il film si prende nel trattare questi episodi: nel libro non v'è accenno alla messa in scena mascherata, che probabilmente Rosi condensa in questa sequenza a partire dalla descrizione del carnevale di Aliano cui Levi dedica una pagina celebre più avanti nel romanzo;²⁷ nella sequenza cinematografica i bambini si limitano a suonare i *cupa cupa* senza cantare; la danza a tarantella, che nel libro è accompagnata dalla *zampogna*, nel film è post-sincronizzata ai soli timbri di una fisarmonica e percussione, nonostante nell'inquadratura si intravedano anche un suonatore di *zampogna* e uno di *ciaramella*. Stilisticamente notevole è, nella resa della messa in scena dei finti dottori mascherati che operano il malato, il richiamo visivo, quasi una citazione diretta, delle iconiche inquadrature dal basso di Cecilia Mangini in *Stendali* (1960) (cfr. figura 4).

Particolarmente interessante è l'impiego di materiale fonografico pre-esistente, non esclusivamente musicale. È il caso per esempio del montaggio di due discorsi di Mussolini pronunciati in occasione della fine della campagna in Abissinia, ossia l'annuncio della vittoria (5 maggio 1936) e la proclamazione dell'impero (9 maggio 1936).²⁸ Il trattamento riservato a questa traccia sonora nel film (2:14:10-2:17:11) è assimilabile a una sorta di *soundscape composition*. Il suono di giubilo proveniente dalle campane delle chiese della valle attira l'attenzione dei contadini mentre sono al lavoro nelle campagne; esso si addensa gradualmente fino a saturare lo spettro acustico; è a questo punto che si fonde in dissolvenza sonora con il boato della folla festante presente al discorso del Duce. Il discorso – originariamente trasmesso via radio – viene qui proiettato acusticamente in un contesto rurale: le parole di Mussolini, intervallate dagli applausi entusiasti della folla, sono montate su una serie di carrellate in campo medio e lungo che attraversano le aspre campagne e i brulli pascoli che circondano Aliano. Di tanto in tanto si scorgono le sagome dei contadini e dei pastori che guardano in alto: l'effetto, efficace, è che i contadini ascoltino il discorso come provenisse dal cielo. Il discorso del

26. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli* cit., pp. 171-173.

27. Ivi, pp. 190-191.

28. Entrambi i discorsi sono inclusi sulla prima facciata dell'lp *Benito Mussolini: i discorsi*, II: *L'Impero e l'Asse*, 33 rpm, Voci Storiche LP-VS 0102, il cui anno di pubblicazione non sono stato in grado di reperire.

Duce quindi si dissolve sulle grida della folla registrata che lasciano una coda di riverbero irreale.

È significativo che si tratti della penultima sequenza del film, che precede l'annuncio che gli esuli potranno abbandonare Aliano e tornare nelle loro rispettive case: la voce del Duce e le voci della folla di Roma, che invadono letteralmente 'dal cielo' le remote campagne lucane, in un certo senso marcano la fine dell'isolamento di quelle terre, anche se lo spettatore è ben conscio che si tratti di un'illusione e che la storia procederà in modo diverso da quanto lasciato presagire dalla trionfalistica retorica fascista. La menzogna dell'impero risulta ancora più stridente proprio perché montata su queste immagini di spazi aperti e incontaminati. Come rimarcato da Rosi stesso, «Dove [Mussolini] dice che finalmente l'Africa è in Italia, [...] io mostro che in effetti quell'Italia è come l'Africa! Ma ho voluto raccontare questa miseria senza mostrarla».²⁹

In una precedente sequenza di rimediazione fonografica (0:34:54-0:38:32), si esplicita invece come la drammatizzazione dell'ascolto sia una chiave determinante dell'approccio di Rosi all'adattamento del romanzo. Mentre Carlo si aggira per il paese, viene attirato dal suono di un grammofono che proviene dalla casa del falegname Lasala. Si tratta dell'incisione di una 'scena dal vero' della Compagnia Mignonette, che narra l'arrivo dell'aviatore Francesco De Pinedo in America, durante una delle sue pionieristiche trasvolate intercontinentali che lo resero una celebrità internazionale (figura 5).³⁰ L'ascolto dell'incisione fa da pretesto per la conversazione tra Carlo e il falegname, il quale usa la registrazione come un dispositivo nostalgico che lo rammenta della sua doppia diaspora: egli è infatti di origine siciliana e, dopo essere migrato in America dove ha assistito personalmente all'arrivo di De Pinedo, è tornato in Italia ma ha sposato una donna lucana e non ha dunque fatto ritorno nella sua terra natia.

L'episodio narrato nel film espande un brevissimo passo del romanzo in cui si accenna di sfuggita alla collezione di dischi del Lasala, senza alcun riferimento all'ascolto del brano.³¹ È chiaro invece come l'episodio sia funzionale

29. In CHIMENT, *Dossier Rosi* cit., p. 153.

30. COMPAGNIA MIGNONETTE, *L'arrivo di De Pinedo in America* / GILDA MIGNONETTE, *'A canzona 'e De Pinedo*, 78 rpm, Columbia 14284-F, 1927. La scena dal vero è riferibile alla storica trasvolata atlantica del 1927, che portò De Pinedo dall'Europa alle due Americhe e ritorno a bordo dell'idrovolante Santa Maria. Cfr. ANITA PESCE, *La scena dal vero per disco*, Roma, Istituto di ricerca per il teatro musicale, 2004, («Quaderni dell'I.R.Te.M.», 27), p. 80. Il personaggio nel film dà in realtà un riferimento errato, affermando che si tratta del 'volo dei tre continenti' del 1925, che tuttavia non passò per l'America (toccò invece Oceania, Asia ed Europa). Cfr. GIUSEPPE SIRCANA, *De Pinedo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 39, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1991 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-pinedo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-pinedo_(Dizionario-Biografico)/)> (ultimo accesso: giugno 2019).

31. «Il falegname Lasala, un 'americano' intelligente, che era stato, molti anni prima, sindaco di Grassano, e che conservava gelosamente, con i dischi di Caruso e dell'arrivo di De Pinedo,

a Rosi per stabilire quel rapporto di mediazione prospettica di cui si accennava in apertura, attraverso il quale, a partire dall'orecchio del protagonista, si proietta sullo spettatore una forma di distanziamento critica. Quando Carlo abbandona la dimora di Lasala e ritorna per strada, la registrazione riparte e si sentono le parole colme di retorica nazionalista di De Pinedo: «Con grande soddisfazione vi dico che l'Italia si fa sempre più grande e voi dovete essere orgogliosi di dire che siete italiani. *L'Italia ha sacrificato i suoi figli per la sua grandezza e voi, per rispetto ai nostri martiri, dovete sapere essere italiani*». È in corrispondenza della frase evidenziata in corsivo che l'inquadratura stacca sul primo piano di Volonté (figura 6a), che, accennando un sorriso tra l'amaro e il divertito, si ferma per ascoltare con più attenzione la registrazione, offrendo un punto di vista umoristico su quanto segue nel discorso di De Pinedo: «Dovete essere italiani di nome e di fatti, ricordando sempre queste tre parole: civiltà, onestà, lavoro! Per fare ciò prendete esempio dal nostro Duce e signore, Benito Mussolini!». Proprio in corrispondenza di queste parole, con l'esplosione della folla festante seguita dall'attacco dell'inno fascista *Giovinazza*, la macchina da presa indugia, con un sincronismo certamente non casuale, su una scrofa e un gruppo di maialini, mentre Carlo si allontana di spalle (figura 6b). Questo gioco dissacrante si ripete nell'inquadratura successiva, quando al primissimo piano di una capra sgozzata (figura 6c) corrisponde in sincrono perfetto l'attacco della voce di Gilda Mignonette che intona *A canzona 'e De Pinedo*, contenuta nella seconda facciata del 78 giri da cui si è ascoltata la scena dal vero.

Se la sequenza qui esaminata sviluppa, attraverso la rimediante dell'ascolto fonografico, la discrasia tra la realtà di cui Levi è testimone e il sentimento di identificazione nazionale propinato dalla retorica fascista, l'utilizzo dell'unica fonte fonografica anacronistica rispetto alla vicenda pone una diversa questione prospettica, e cioè quella dell'attualizzazione del romanzo nell'alveo del *folk revival* degli anni Settanta. Mi riferisco all'impiego della traccia *Maara ca pittia caco luppina* tratta dall'album *Tu ti nni futti!* (1976) della cantante siciliana Muzzi Loffredo,³² che nel film interpreta il ruolo della mafiosa in esilio a Gagliano. La canzone (testo anonimo tradizionale e musica di Loffredo) è utilizzata per accompagnare il girovagare di Carlo che lo porta a incrociare fuggacemente lo sguardo della mafiosa (figura 7c), la quale si mor Mora abbia una relazione con il giovane carabiniere che la sorveglia (0:42:26-0:45:00). Il brano invade letteralmente la scena, prendendo il sopravvento sul montaggio, che allinea inquadrature panoramiche quasi 'da cartolina' (figure

quelli dei discorsi commemorativi di Matteotti, mi raccontava che, dopo la settimana di lavoro a New York, usava incontrare un gruppo di compaesani, ogni domenica per una scampagnata»; LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli* cit., p. 84.

32. MUZZI LOFFREDO, *Tu ti nni futti!*, 33 rpm, Micocci Dischitalia editori ZSLT 70031, 1976.



Figura 6
Cristo si è fermato a Eboli, tre fotogrammi dalla sequenza in cui si ascolta il disco Columbia 14284-F.



Figura 7
Cristo si è fermato a Eboli, tre fotogrammi della sequenza in cui si ascolta *Maara ca pittia caco luppina*; sulla destra Muzzi Loffredo nel ruolo della mafiosa.

7a e 7b), con un risultato non lontano dall'estetica dell'allora nascente 'video musicale'. Unita al *sound* della traccia che, pur essendo arrangiata per chitarra classica e voce (in un disco che per altri versi ospita sonorità vicine al *progressive folk*³³), appare a un orecchio di oggi riconducibile ai tratti generali del *folk revival* degli anni Settanta,³⁴ la sequenza stabilisce una discontinuità di difficile assimilazione al resto del film. È un po' come se la sovrapposizione tra Sicilia e Lucania, ottenuta combinando musica dell'una con immagini dell'altra, non riesca a evitare un certo grado di riduzionismo stereotipico a cui il cinema e specialmente la televisione ci hanno abituato. La stessa opinione di Rosi che la canzone «esprim[a] una malinconia tipica del Sud»³⁵ sembra confermare l'impressione che la sequenza svolga la funzione di ricollegare la vicenda specifica a un più generale sentire 'auto-orientalista' di cui il regista si fa interprete in quanto «uomo del Sud». Se è vero che la «storia del rapporto tra la Lucania e il cinema è [...] anche la storia di una serie di incontri mancati»³⁶ e che, come sostiene Emiliano Morreale, nel *Cristo* di Rosi «si ha nel complesso l'impressione di un'elegia del meridionalismo, l'addio a un paradigma 'forte' proprio nel momento in cui lo si applica alla lettura di un testo che era ancora assai lontano dall'essere 'morto'»,³⁷ la sequenza testé analizzata equivale al luogo in cui tale dimensione si esplicita maggiormente.

In conclusione, in questa sintetica disamina della costruzione sonora e musicale del *Cristo* di Rosi, si è messo in luce come il passaggio dal romanzo al *medium* cinetelevisivo abbia dato luogo a una drammaturgia sonora capace di segnare, a un tempo, la distanza prospettica del regista dallo scrittore e l'immedesimazione affettiva dello spettatore nel punto di vista (e d'ascolto) del narratore. La musica, insieme alla fotografia, al passo rallentato del montaggio e alla recitazione misurata e 'pulita' di Volontè, svolge – malgrado o forse proprio a causa dell'alto livello qualitativo del film – un ruolo centrale nel veicolare un'impressione complessiva di calligrafismo, «che si adagia su

33. La cantante, che si accompagna con la chitarra in tutte le tracce del disco, è in buona parte dell'album accompagnata dal Collettivo musica Pierrot Luneire (Arturo Stalteri, Gaio Chiocchio, Enzo Martella, Walter Lefevre), che utilizza anche strumenti elettronici e inventati.

34. Nelle note di copertina, Loffredo dichiara: «Questo disco non nasce da ambizioni antiquariali. Un *folk* filologicamente corretto, scolastico e magari un po' cattedratico, in fondo non mi interessa. Quella che avevo in testa è una musica al tempo stesso primitiva e petrolchimica, com'è la Sicilia di oggi»; LOFFREDO, *Tu ti nni futti!* cit., note di copertina.

35. «È una canzone siciliana. Nel film c'è una mafiosa siciliana, anche lei in esilio a Gagliano. Lo canta lei, e secondo me esprime una malinconia tipica del Sud»; in CHIMENT, *Dossier Rosi* cit., p. 152.

36. EMILIANO MORREALE, *Il «Cristo» mancato. Note sull'immagine cinematografica della Lucania*, «Meridiana», 53, 2005, pp. 215-233: 215.

37. Ivi, p. 230. Sul ruolo della musica per film in relazione a estetiche auto-orientaliste, si veda anche CORBELLA, *Setting the tone of the Southern Question* cit.

CORBELLA

toni suggestivi quasi *rétro*, in un'operazione nobilmente illustrativa ma quasi evasiva nel suo sobrio lirismo». ³⁸ In qualche passaggio, come nella sequenza della canzone siciliana o in alcuni momenti di uso/abuso del tema principale della versione televisiva, tale calligrafismo diventa più stucchevole. Ciò non toglie che il film rimanga un prezioso testimone storico della sedimentazione (anche aurale) dell'opera di Levi nella cultura di massa italiana.

38. Ivi, p. 229.