

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

Leonardo e la memoria culturale

Leonardo è la personificazione del Rinascimento come mitica fondazione della modernità ma anche l'espressione irripetibile, solitaria e incommensurabile del "genio". Ma davvero, come il suo contemporaneo Giorgio Vasari o l'"inventore" del Rinascimento nel XIX secolo Jacob Burckhardt, dobbiamo considerarlo un "miracolo"? Celebrandone l'unicità siamo certi di comprendere la portata del suo lavoro e, più in generale, la stratificata memoria culturale del Rinascimento che, come dimostrano le mille iniziative per festeggiare il centenario leonardesco prima e quello di Raffaello poi, agisce ancora in modo così potente nel nostro tempo? Questo, e molti altri, sono gli interrogativi "messi in mostra" da Roberto Antonelli, Antonio Forcellino e Maria Forcellino nella piccola e preziosa esposizione di ricerca *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, inaugurata lo scorso ottobre per 'Il trittico dell'ingegno italiano' dell'Accademia Nazionale dei Lincei e ospitata nell'edificio simbolo del Rinascimento romano, la villa di Agostino Chigi alla Lungara poi Villa Farnesina. Dedicata alla riconsiderazione critica di uno dei periodi meno noti (e più controversi) di Leonardo pittore, la mostra ha provato a portare in chiaro le relazioni culturali, quasi mai lineari ma vorticoso come le linee di forza del caos ribollente dei *Diluvi* o le spirali energetiche ideate dagli architetti Susanna Nobili e Marco Brunori per scandire il ritmo dell'allestimento, che hanno modellato tanto l'immaginario dell'artista quanto quello dell'"avanguardia" romana in quegli anni.

Leonardo arrivò a Roma nel 1513, per risiedervi fino all'autunno del 1516 o alla primavera del 1517; portò con sé la sua fama, i suoi disegni, alcuni quadri, Francesco Melzi, l'amatissimo Salaì e due aiuti i cui nomi svaniscono subito nelle testimonianze successive. Visse, per interessamento di Giuliano de' Medici, che lo sostenne con uno stipendio discreto ma non gli affidò nessuno dei cantieri prestigiosi che allora trasformavano la città secondo il programma di suo fratello papa Leone X, in una casa-studio al Belvedere, non lontano dalla corte del suo mecenate in palazzo Orsini a Montegiordano, né dalle Stanze, dove Raffaello metteva in immagini i valori del Rinascimento maturo.

Un tema stimolante quello del confronto con Raffaello, ben esplorato a Firenze ma quasi trascurato a Roma, che la mostra ha sottoposto a verifica a cominciare dalla sala del *Trionfo di Galatea*: dipinta prima dell'arrivo di Leonardo (nel 1511-12 o nel 1513) la *Galatea* è l'espressione compiuta del classicismo di Raffaello, ma anche lo sviluppo naturale dell'unica invenzione leonardesca direttamente ispirata all'Antico, quella *Leda*, perduta ma viva nelle fonti e nella pratica di colleghi, allievi e seguaci, che Raffaello aveva visto a Firenze e che a Roma videro gli ospiti della casa-studio del Belvedere in originale o nelle copie di bottega, alcune delle quali rimasero nelle collezioni della città. L'organizzazione della bottega di Leonardo, d'altra parte, era tanto solidale quanto oggi sono spinose le questioni di autografia e anomale le oscillazioni del mercato dell'arte che riguardano il maestro, in mostra evocate dall'esemplare di Napoli della "serie" dei *Salvator Mundi*. In ogni caso, a Roma rimase

la *Leda* della Galleria Borghese, una copia di qualità (forse di Francesco Melzi) che, in confronto con la *Galatea*, ha rivelato come Raffaello accese di dinamismo e umanità il modello di Leonardo e lo consegnò al futuro della pittura nella volta della Farnesina.

Più intricata la trama sottesa ad altri tre dipinti in mostra: la *Gioconda* di Palazzo Barberini, una bella copia del XVI secolo della *Fornarina* e la *Gioconda nuda* della Fondazione Primoli. La *Gioconda*, una copia a cui forse lavorò anche il maestro, e la *Gioconda nuda*, una delle versioni più raffinate tra quelle ricavate dal cartone di Chantilly reimpostavano la direzione degli scambi tra Raffaello e Leonardo da Firenze a Roma. Se la *Gioconda* conferma quanto sappiamo dell'influenza di Leonardo sui ritratti fiorentini di Raffaello, a Roma, suggerivano i curatori, furono la *Fornarina* e la capacità di Raffaello di trasformare il modello leonardesco attraverso l'esperienza dell'Antico a impressionare Leonardo e i suoi e ispirare la *Gioconda nuda*.

Una proposta attraente e, come altre dell'esposizione, non solo per gli specialisti: grazie all'accurato restauro di Cinzia Pasquali, che ha restituito alla *Gioconda* la naturalezza dell'incarnato e la precisione dello sfondo, per esempio, i visitatori di *Leonardo a Roma* si sono trovati faccia a faccia con l'icona più celebrata del Rinascimento, al riparo dalla pazzia folla, dai *selfie* e dall'effetto di "falsa familiarità" che nasconde l'"illustre incompresa" del Louvre. Scoprendo che guardare la pittura è un esercizio complesso (ed elettrizzante) che ha poco a che vedere con il gusto ma molto con il piacere di ricostruire gli intrecci (o i vortici) della memoria culturale.

- *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, a cura di Roberto Antonelli e Antonio Forcellino, Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020.

Antonella Trotta

Università di Salerno - Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale (DISPAC)
Via Giovanni Paolo II, 132
84084 Fisciano (SA, Italia)
atrotta@unisa.it

~ ~ ~

Caravaggio, Bernini en het barokke Rome

Michelangelo Merisi da Caravaggio en Gianlorenzo Bernini zijn vooral beroemd geworden door schilderijen en beeldhouwwerken op grote schaal, die zijn gebonden aan de plaats waarvoor zij bestemd waren, in kerken en paleizen in Rome. Het is onmogelijk om deze werken vanwege een tentoonstelling tijdelijk naar een museum te verplaatsen. Wie wil ervaren waarom de werken van Caravaggio en Bernini door de eeuwen heen zo'n grote indruk hebben gemaakt, zal naar Rome moeten gaan om ze op hun oorspronkelijke plaats in hun min of meer originele context te bekijken. Maar Caravaggio en Bernini maakten ook werken op kleinere schaal, die (daardoor) niet plaatsgebonden waren en in diverse musea in Rome en ver daarbuiten terecht zijn gekomen. Een aantal daarvan is van 14 februari tot en met 13 september 2020 tentoongesteld in het Rijksmuseum in Amsterdam, onder het motto 'Over het ontstaan van de barok in Rome met in de hoofdrol schilder Caravaggio en beeldhouwer Bernini'. Zij zijn aangevuld met werken van tijdgenoten die op een zeker moment ook in Rome (actief) zijn geweest en in meer of mindere mate bekend met en/of beïnvloed waren door het werk van de beide meesters. De moeite die het moet hebben gekost om al deze werken bij elkaar te brengen roept veel bewondering op. Ook voor wie regelmatig in Rome komt en bekend is met de kunst van de beide meesters, is het een buitenkans om deze werken bij elkaar te zien.

Hoe interessant de kunstwerken ook zijn, over de presentatie ervan vallen wel een paar opmerkingen te maken – met alle begrip, overigens, voor het feit dat de samenstellers rekening hebben moeten houden met zaken als wel of niet uitleenbare werken, doelgroepen en publiciteit, die allemaal hun weerslag hebben op de uiteindelijke selectie.

Toen Caravaggio stierf in 1610, was Bernini nog geen twaalf jaar oud. Dat wil zeggen dat het motto van de tentoonstelling – ‘Over het ontstaan van de barok in Rome met in de hoofdrol schilder Caravaggio en beeldhouwer Bernini’ – ten onrechte suggereert alsof Caravaggio en Bernini in onderlinge samenwerking een nieuwe stijl ontwikkelden. Iets vergelijkbaars geldt voor de thema’s waarin de tentoonstelling is onderverdeeld. In het tekstbord aan het begin van de tentoonstelling wordt beweerd dat aspecten als *amore*, *vivacità*, *azione*, *passione* en *compassione* kenmerkend zijn voor een ‘volkomen nieuwe kunst’ in de ‘ingedutte Eeuwige Stad’ in 1600. Dat is nogal overdreven. Rond 1600 was er op het artistieke toneel van Rome juist heel veel gaande en genoemde aspecten kwamen al lang voor in de praktijk en theorie van de kunsten. Het verschil is dat dergelijke aspecten vanaf 1600 met meer nadruk en intensiteit werden weergegeven dan voorheen. Kwamen Caravaggio en twintig jaar later Bernini ‘zo maar’, ‘plotseling’ op het idee om die aspecten in hun werk nu eens flink aan te zetten? Dat was zeker niet geval, maar een belangrijke reden waarom zij deze aspecten zo benadrukten wordt pas gegeven op een tekstbord in één van de laatste zalen, namelijk de wens die de katholieke Kerk uitte tijdens het Concilie van Trente (1563), dat religieuze kunst – nadrukkelijker dan in de voorgaande decennia – de gelovigen moet betrekken bij het geloof en hen er als het ware in meevoeren. Een middel dat Caravaggio daartoe gebruikte was ‘gewone’ alledaagse mensen in zijn religieuze schilderijen uit te beelden, met wie je je als ‘eenvoudige’ gelovige kunt identificeren. Een middel dat vooral Bernini toepaste, was personen te maken met uitbundige gebaren en emoties, die je laten meevoelen wat zij ervaren. Als het tekstbord met deze uitleg in de eerste zaal was opgehangen, hadden bezoekers de inventies van Caravaggio en Bernini met meer begrip van de functie en bedoelingen kunnen bekijken. Zij zouden dan ook hebben kunnen opmerken, dat de inventies van Caravaggio en Bernini niet op algemene navolging konden rekenen. In één van de laatste zalen is te zien hoe de Franse schilder Nicolas Poussin juist sterk geïdealiseerde figuren schilderde, die zich waardig en ingetogen gedragen en hun emoties weten te bedwingen. Blijkbaar probeerde Poussin de beschouwers van zijn werk een spiegel van eerbiedwaardigheid voor te houden. Poussin was net als Bernini in Rome werkzaam en was zeer succesvol. De 17de eeuw in Rome was dus niet uitsluitend een Caravaggio- en Bernini-aangelegenheid.

Dat we Caravaggio en Bernini ook om andere redenen niet onmiddellijk – zoals op het eerste tekstbord – moeten bestempelen als ‘radicaal’ en ‘geniaal’, wordt in de loop van de tentoonstelling ook op een andere manier duidelijk. Hoewel Caravaggio en Bernini nooit samen hebben gewerkt, hebben zij wel dezelfde opdrachtgever gediend. In zaal drie hangt een portret van hem: kardinaal Maffeo Barberini, geschilderd door Caravaggio. Deze kardinaal liet tegelijkertijd ook een belangrijke concurrent van Caravaggio voor zich werken, namelijk Annibale Carracci, van wie eveneens een schilderij in Barberini’s opdracht in de tentoonstelling aanwezig is. Toen deze kardinaal eenmaal tot paus was gekozen met de naam Urbanus VIII (1623), stelde hij Bernini aan om de St. Pieter en het pauselijk paleis te decoreren en talloze andere werken uit te voeren. Hieruit blijkt dat – hoe belangrijk kunstenaars ook waren – zij door opdrachtgevers met visie en durf zoals Barberini werden aangespoord en in staat gesteld hun werk te scheppen. Een hoofdrol in het ontstaan van de barok in Rome was dus niet alleen weggelegd voor kunstenaars als Caravaggio en Bernini: de inbreng van opdrachtgevers als Barberini was essentieel. Het is dan ook jammer dat Barberini wel

in de tentoonstelling “aanwezig” is, maar niets heeft gekregen van de eer die hem zeker toekomt.

Een tentoonstelling is uiteraard geen handboek met illustraties-in-het-echt. Het is daarom niet helemaal terecht om deze tentoonstelling te bespreken alsof het een boek is dat het ontstaan van de zogenaamde barokke kunst uitlegt. Maar de titel en de opzet van de tentoonstelling geven daar wel aanleiding toe. Als zodanig zijn er mijns inziens een paar kansen gemist en worden sensationele termen als ‘geniaal’ en ‘volkomen nieuw’, maar ook een begrip als ‘barok’ al te snel en zonder voldoende uitleg gebruikt. Misschien is dat een publiciteitsmiddel om veel bezoekers naar de tentoonstelling te lokken, maar mijn voorkeur gaat uit naar iets zorgvuldigere informatie, zodat de bezoekers bewuster en met betere kennis van zaken des te meer van de prachtige werken kunnen genieten.

- *Caravaggio-Bernini. Barok in Rome. Over het ontstaan van de barok in Rome met in de hoofdrol schilder Caravaggio en beeldhouwer Bernini*, Rijksmuseum Amsterdam, 14 februari t/m 13 september 2020.

Jan L. de Jong

Faculteit der Letteren

Kunstgeschiedenis en Materiële Cultuur

Rijksuniversiteit Groningen

Oude Boteringestraat 34

9712 GK Groningen (Nederland)

j.l.de.jong@rug.nl

~ ~ ~

La narratività della poesia nel secondo Novecento italiano

Il 26 maggio 2020, sulla piattaforma Zoom e in diretta Youtube in linea con i regolamenti anti COVID-19, si è svolta la discussione di dottorato di Bart Dreesen (Dipartimento di Studi Letterari: Francese, Italiano, Spagnolo, KU Leuven). La tesi, intitolata *Adattare il periscopio all’orizzonte. Risvolti narrativi nella poesia italiana negli anni 1955-1975*, affronta quattro casi di studio utili a sviluppare una solida griglia teorica a proposito della questione della “narratività” della poesia nel secondo Novecento italiano. A partire dalla proposta di Montale di una poesia “inclusiva” – cioè disponibile ad accogliere quanti più elementi “reali” possibili – come antidoto alla perdita della poesia medesima nella modernità, Bart Dreesen analizza la risposta più o meno diretta a questa chiamata in casi selezionati (ma con attenzione all’intera produzione) della poesia dello stesso Montale, di Pasolini, Sereni e Sanguineti. Opportuno sfondo teorico della tesi è la recente discussione di Jonathan Culler (*Theory of the Lyric*, 2015), degli aspetti trans-storici ed “eterni” della poesia lirica – in particolare quello mimetico (poesia come rappresentazione) e quello ritualistico (poesia come evento) – fra i quali si analizza puntualmente la tensione nei testi oggetto d’indagine. La tesi brilla per la qualità e la profondità dell’analisi, la chiarezza del dettato a ogni livello – espositivo, lessicale, terminologico, retorico –, oltre che per la meritoria attenzione sia al dato microtestuale, cioè nell’analisi di singole poesie, sempre opportunamente selezionate, sia a quello macrotestuale, alle sillogi, le partizioni e le parentele non sempre scontate fra i testi. In particolare, spicca l’attenzione al “libro di poesia” come entità dotata di una sua specifica economia e non solo come somma delle sue parti, elemento metodologico di grande rilevanza in una disciplina dominata dalle antologie. Allo stesso tempo i close readings dei singoli testi sono sempre condotti con cura, attenzione al dettaglio, e notevole acume critico.

Le varianti e i mutamenti di collocazione dei testi oggetto di interesse fra una silloge e l'altra sono osservate con grande attenzione. La tesi si muove con disinvoltura in un corpus bibliografico notevole, fra apporti recenti e grandi classici della critica.

Il nodo centrale della tesi è lo stabilimento, sulla scorta di Montale, di una connessione forte fra tre elementi chiave: la natura "inclusiva" della poesia, cioè la sua tendenza mimetico-realistica; il "tasso di narratività" della e nella poesia (sia della singola lirica che del libro di poesia); e la possibilità della poesia nel secondo Novecento, che nei casi analizzati sembra essere sistematicamente messa in gioco in relazione ai primi due elementi. Dreesen è sempre molto chiaro nel definire di volta in volta l'elemento prevalente o di maggior interesse, mantenendo questa rete di base sempre attiva. Risulta anche evidente che la connessione fra i tre elementi non è una semplice equazione (cioè che la narratività della poesia non consiste solo della sua capacità mimetica, e che la sopravvivenza della poesia non dipende semplicemente dal suo successo nell'uno o nell'altro ambito). I tre elementi sono, giustamente, messi in gioco nel loro carattere dinamico e talvolta contraddittorio.

Bart Dreesen ha sviluppato un modello teorico sufficientemente saldo e chiaro da essere applicabile a opere meno centrali nel canone. Un esempio potrebbe essere senz'altro la poesia tarda di Giorgio Bassani (*Epitaffio* e *In gran segreto*, 1974 e 1978). Sarebbe anche interessante ampliare l'analisi includendo alcune scrittrici (penso per esempio ad Amelia Rosselli) per indagare se le poetesse del Novecento hanno preferito un modello più esclusivo/petrarchesco/sublime rispetto al modello narrativo/inclusivo, e se questo è riconducibile a dinamiche di genere.

Bart Dreesen propende per un'interpretazione per lo più sociale della poesia, in particolare quando è in discussione il tema della "caduta" della poesia nel Novecento neocapitalista e consumista. Tuttavia, la questione dell'impossibilità della poesia si ramifica anche in altri ambiti. La "crisi" novecentesca della poesia è una crisi del linguaggio in generale, che si fonda sull'improvvisa assenza di un messaggio ('ciò che non siamo/ciò che non vogliamo'), di un referente ideologico o metafisico. Per non parlare delle implicazioni del venire dopo una cesura così profonda e "castrante" come quella della Seconda Guerra Mondiale e del celebre discorso di Adorno sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz. Inoltre, l'alfabetizzazione di massa aveva reso potenziali lettori tantissime persone per niente interessate, per educazione e storia culturale, alla poesia: come includere quel pubblico nella poesia? Quale poesia scrivere per quel pubblico? La tesi di Bart Dreesen, pur non potendo dare una risposta completa a queste domande (il che andrebbe ben oltre i limiti di una tesi di dottorato), offre un contributo utilissimo ad articularle meglio, a problematizzarle.

- Bart Dreesen, *Adattare il periscopio all'orizzonte. Risvolti narrativi nella poesia italiana negli anni 1955-1975*, relatore Bart Van den Bossche, KU Leuven-Faculteit Letteren, 262 p.

Martina Piperno

FWO Senior Postdoc

Onderzoeksgroep Franse, Italiaanse en Spaanse Literatuur

KU Leuven - Faculteit Letteren

Blijde-Inkomststraat 21/3311

3000 Leuven

~ ~ ~

In ricordo di Ennio Morricone: la “doppia estetica” e l’eredità del Maestro

Morricone could make an average movie into a must-see, a good movie into art, and a great movie into legend. (@edgarwright)

Quando si parla di Ennio Morricone, è difficile pensare a un altro italiano contemporaneo il cui genio e prestigio siano più apprezzati a livello mondiale. Compositore e direttore d’orchestra leggendario, si è spento all’età di 91 anni, lasciandoci in eredità un’opera sterminata che conta più di 400 composizioni destinate al cinema e a serie TV, oltretutto opere di musica contemporanea e più di settanta milioni di dischi venduti. Studiò al Conservatorio di Santa Cecilia, a Roma, diplomandosi in tromba nel 1946, in strumentazione per banda nel 1952 e in composizione nel 1954.

Dalla sua prima colonna sonora per il film *Il federale* (1961) di Luciano Salce, alla consacrazione negli anni Sessanta con la ‘trilogia del dollaro’ del regista Sergio Leone, ha ottenuto numerosi riconoscimenti che culminano con l’Oscar onorario alla carriera nel 2007, seguito da un altro Oscar e un Golden Globe nel 2016 per la colonna sonora del film *Hateful Eight* (2015) di Quentin Tarantino. Assente alla cerimonia di premiazione, il regista statunitense ha elogiato Morricone definendolo il suo compositore preferito da annoverare a pieno titolo al livello di Mozart, Beethoven e Schubert. La musica del Maestro ha travalicato i limiti della colonna sonora, entrando di fatto nella memoria musicale collettiva in chiave transnazionale e transgenerazionale. Le sue composizioni hanno reso immortali quei film per cui sono state scritte e hanno toccato profondamente le corde dell’animo dei suoi fruitori.

Protagonista delle neoavanguardie negli anni Sessanta e Settanta, nonché componente del gruppo sperimentale di improvvisazione Nuova Consonanza, Morricone ha saputo mettere al servizio della “musica applicata” (ossia quella per il cinema) i canoni della musica “assoluta”, ovvero quella concepita come puro e incondizionato atto creativo. Alla fine degli anni Cinquanta, il giovane Ennio aveva assistito alle lezioni di John Cage e Luigi Nono a Darmstadt. Sempre nella città tedesca, aveva fatto la conoscenza di alti rappresentanti della *neue Musik* come Boulez, Stockhausen, Berio e Maderna, apprendendo le tecniche di allora: musica aleatoria, minimalismo e serialità.¹ Come lui stesso ha dichiarato, il suo intento è stato quello di coniugare l’atto creativo con il principio della ‘doppia estetica’, vale a dire la commistione di musica colta con quella di più semplice fruizione.² Più recentemente, il Maestro ci ha lasciato, inoltre, suggestive partiture di musica “assoluta” come *Voci dal silenzio* (2002), scritta in occasione degli attentati dell’undici settembre e diventata, poi, un canto dolente e universale per tutte le stragi, e la *Missa Papae Francisci* (2013) commissionata dai Gesuiti per il bicentenario della ricostituzione della Compagnia di Gesù. Riguardo a quest’ultima opera, è interessante notare la disposizione delle note sullo spartito che richiama la forma della croce a mo’ dei calligrammi di Apollinaire.³

Morricone credeva nel guizzo dell’intuizione capace di imprimere un ruolo chiave alla musica che avrebbe caratterizzato inequivocabilmente il film per il quale essa sarebbe stata composta. Nella sua collaborazione con Sergio Leone, il compositore romano era solito discutere con il regista prima delle riprese del film, al fine di farsi

¹ M. Dragone, *Pura musica pura visione*, Cosenza, Pellegrini, 2013, p. 7.

² F. Sciannameo, *Reflections on the music of Ennio Morricone. Fame and legacy*, Lanham-London, Lexington Books, 2020, p. 79.

³ P. Dolfini, ‘Intervista. Morricone: la mia Messa per Francesco’, in: *Avvenire.it*, <https://www.avvenire.it/age/pagine/morricone-la-mia-messa-per-francesco> (10 luglio 2020).

un'idea riguardo agli 'scenari sonori' da comporre. Il regista e il compositore romani erano ben consapevoli del primato emozionale che la musica è in grado di assegnare a una pellicola, il primo era infatti solito far risuonare sul set talune composizioni dell'amico Morricone, in modo da far entrare maggiormente gli attori nell'atmosfera ricercata in una data scena.⁴ Forte della convinzione che la musica sia un linguaggio significativo autonomo, Morricone inventa un modo di fare musica per i film Western di Sergio Leone, ricorrendo a un'articolazione di generi e stili in cui convivono musica popolare, rock e sinfonica.⁵ Si pensi al verso del coyote riprodotto nella registrazione originale dal flauto e anche dalle voci mediante il grappolo di note la-re-la-re-la, per il tema de *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) che riuniva – come rammentato dal Maestro – la categoria del “drammatico”, e subito dopo quella del “divertente” evocata dalle tre note successive eseguite dalla tromba con sordina e il caratteristico legato ‘uà-uà-uà’. Come non ricordare, inoltre, le parti dell'organo (che rievocano la *Toccata e fuga in re minore* di Bach), le note squillanti della chitarra elettrica in *Per qualche dollaro in più* (1965), o l'indugiare della cinepresa su aridi paesaggi dove si estende la costruzione della ferrovia in *C'era una volta il West* (1968) con la sublime melodia intonata dal soprano Edda Dell'Orso. Il risultato di questa storica collaborazione nell'ambito del cinema italiano e mondiale è stato quello di rendere al pubblico un'immagine in cui l'epica del West si mescolasse a una tensione drammatica fatta di primissimi piani, che consentono di accedere all'animo dei personaggi, e i campi lunghissimi di lande desolate, tali da creare nello spettatore un'esperienza estatica e iperbolica.

Il compositore apre decisamente nuove frontiere nella musica da film; penso in particolare a *The Mission* (1986) e al motivo barocco dell'oboe in *Gabriel's oboe*, che sottende l'etica di amore per il prossimo di Padre Gabriel, al coro guarani e all'uso delle congas nell'ostinato in 3/8 che esplicitano la natura tribale degli indigeni, nonché al coro a quattro voci su testo latino del mottetto d'ispirazione palestriniana ('*Conspectus tuus*') che veicola la voce della Chiesa.⁶ In questa rapida carrellata, non si può non menzionare l'impianto armonico dissonante e la tensione che pervade la colonna sonora di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri; la superba pagina sinfonica de *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, dove l'ostinato del rullante e l'uso della tromba e dei fiati assegnano un carattere illustrativo al contesto marziale del film; fino all'intenso passaggio tra molteplici registri (epico, lirico, elegiaco, comico e così via) della colonna sonora in *C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone. La musica evoca pertanto molteplici sfumature di senso nel suo intreccio con la parola e le immagini, arrivando a volte a instaurare un rapporto quasi straniante rispetto alla diegesi della sequenza filmica. Penso nella fattispecie alla frizione semantica che si attua in *Giù la testa* (1971) dove l'impianto musicale lirico e soave, che sublima nell'interpretazione della voce soprano, innesca un evidente attrito – una sorta di straniamento – rispetto alla violenza di certe scene, come l'esplosione del ponte su cui transitano le truppe del dittatore Huerta, con la conseguente morte di numerosi soldati.

Se il film è dunque ciò che vediamo e ascoltiamo, il potere evocativo della musica del Maestro va al di là della sua funzione illustrativa – direi ancillare – rispetto alle

⁴ J.C. Vega, 'Expression of emotion in the film music of Ennio Morricone', *Academia.edu*, https://www.academia.edu/8233738/Expression_of_Emotion_in_the_Film_Music_of_Ennio_Morricone (9 luglio 2020).

⁵ C. Fertoni, 'Addio a Ennio Morricone: una vita tra musica applicata e musica assoluta', *Amadeus*, <https://amadeusmagazine.it/rubrica-news/addio-a-ennio-morricone-una-vita-tra-musica-applicata-e-musica-assoluta/> (9 luglio 2020).

⁶ F. Sciannone, 'Ennio Morricone at 85: a conversation about his "mission"', in: *The Musical Times*, 154, 1924 (2013), pp. 37-46.

immagini e alle parole del film. Morricone ha efficacemente allineato le due coordinate alla base della genesi e della fruizione di un'opera, ossia l'atto creativo o poetico dell'autore (l'emittente) e il principio estesico (il ricevente):⁷ la sua musica da film si è tradotta in un linguaggio universalmente compreso e apprezzato che ha da sempre esercitato il fascino di descrivere quel 'non detto' e 'non visto'⁸ della pellicola, assegnando alla musica la propria intrinseca e autonoma vitalità.

Sebastiano Ferrari

Université Saint-Louis - Bruxelles
43, Boulevard du Jardin botanique
1000 Bruxelles (Belgio)
sebastiano.ferrari@usaintlouis.be

⁷ J.-J. Nattiez, *Dalla semiologia alla musica* (trad. di Roberta Ferrara), Palermo, Sellerio, 1990, pp. 35-36 e pp. 203-209.

⁸ *Se7enth Art*, <https://www.facebook.com/Se7enthartcinema/> (10 luglio 2020).

Ho appreso della morte di Morricone da un post su Facebook, un link a *Se telefonando* cantata da Mina e da lui orchestrata. Quando la redazione di *Incontri* mi ha chiesto un disegno da dedicargli, ho riascoltato molte sue composizioni, e quelle che non mi lasciavano erano la colonna sonora di *C'era una volta il West* e, appunto, *Se telefonando*. Problemi tecnici e dubbi estetici mi hanno impedito di usare le foto in rete per un vero e proprio ritratto, ho solo cercato di disegnare – con l'iPad – quel che ricordavo di quelle immagini. I due temi musicali non mi hanno ancora lasciato.

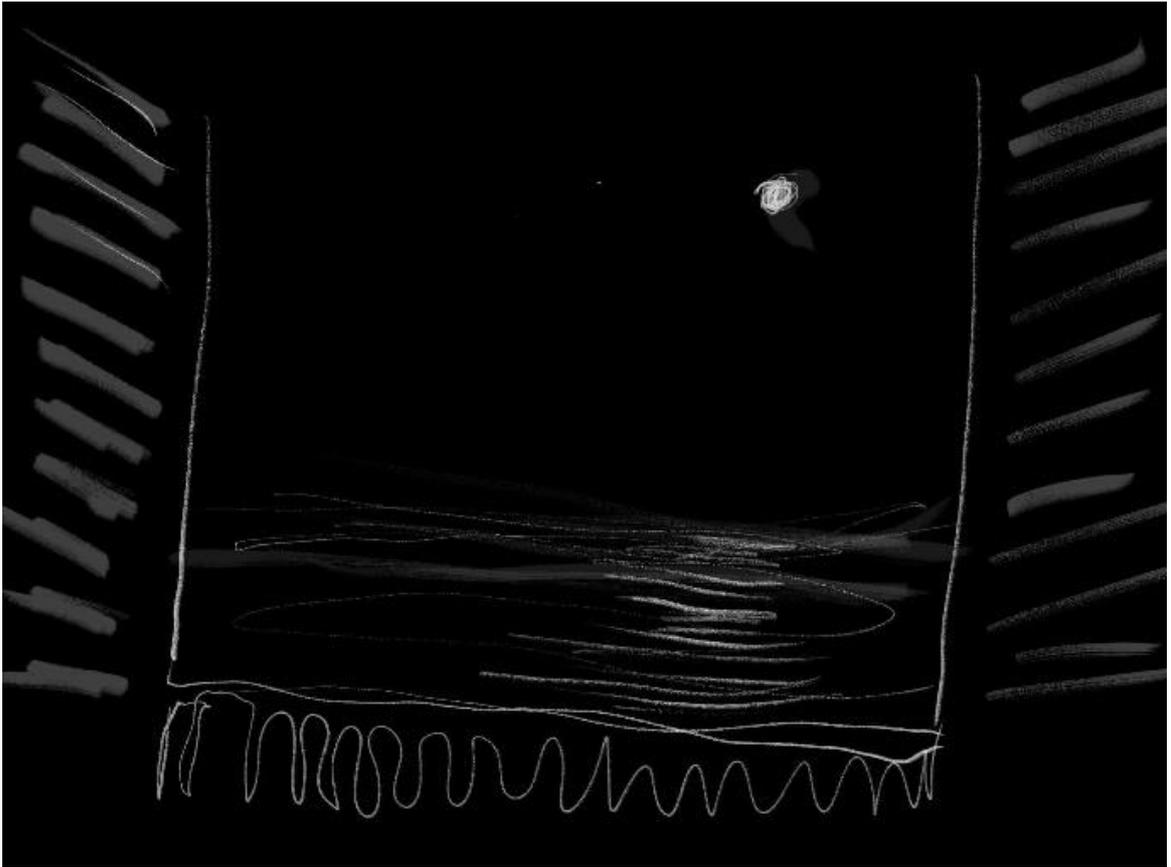
Claudia Nocentini



Scion scion © Claudia Nocentini 2020



Mmmm © Claudia Nocentini 2020



Lo stupore della notte spalancata sul mar © Claudia Nocentini 2020