

Cesare Fertonani

*Morricone, l'arte dell'intuizione e il gusto della sperimentazione*

**Laudatio di Ennio Morricone in occasione del conferimento della laurea honoris causa in Scienze della musica e dello spettacolo nell'Università degli Studi di Milano  
Milano, 26 gennaio 2017**

Magnifico Rettore, Chiarissimi Colleghi, Illustri Ospiti, Gentili Signore e Signori, è un grande onore e un piacere per me pronunciare la *laudatio* per il conferimento della laurea magistrale *honoris causa* in Scienze della musica e dello spettacolo al Maestro Ennio Morricone.

Qualcuno potrebbe chiedersi se ci sia ancora spazio per conferire un titolo accademico a una delle personalità musicali più importanti del mondo contemporaneo nonché tra le più universalmente celebrate. Il secondo Oscar del 2016 per la colonna sonora del film *The Hateful Eight* di Quentin Tarantino, dopo quello alla carriera del 2007 «per lo straordinario e variegato contributo all'arte della musica», è infatti il coronamento di un *cursus honorum* senza pari tra i compositori viventi e nel lunghissimo elenco di premi e riconoscimenti, italiani e internazionali, che gli sono stati via via attribuiti certo non mancano, accanto alle più prestigiose onorificenze i titoli del genere. Membro dell'Accademia di Santa Cecilia, Morricone ha già ricevuto del resto due lauree *honoris causa*: in Lingue e letterature straniere nel 2000 dall'Università di Cagliari e in Discipline della musica, delle arti e dello spettacolo nel 2002 dall'Università di Roma Tor Vergata. Permettetemi allora di sottolineare brevemente le ragioni per le quali il conferimento della nostra laurea magistrale in Scienze della musica e dello spettacolo, proposto dal Dipartimento di Beni culturali e ambientali, assume un significato particolare.

Dal 2008 il corso di laurea magistrale in Scienze della musica e dello spettacolo si fonda sulla collaborazione tra l'Università degli Studi e il Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano ed è a tutt'oggi in Italia l'unico corso di questo tipo ad avvalersi della cooperazione tra un ateneo e un conservatorio (cooperazione che, per inciso, dovrebbe indicare un modello a livello nazionale). Il valore aggiunto del corso di laurea consiste nel consentire ai nostri studenti di accedere a corsi del conservatorio di carattere molto tecnico, compositivo e analitico, che noi non potremmo attivare, mentre gli iscritti al corso accademico di secondo livello in Discipline storiche, critiche e analitiche della musica del conservatorio possono accedere ai nostri insegnamenti di musicologia, spettacolo e altre materie umanistiche. Tra le ambizioni del corso di laurea c'è l'obiettivo di studiare la musica come fenomeno vivo e pulsante, in una prospettiva che integri gli aspetti teorici con quelli pratici e valorizzi la musica in quanto arte performativa e nei suoi rapporti con il teatro e con il cinema.

Ora, in primo luogo Ennio Morricone è un compositore, certo, ma è anche un uomo di cultura, da sempre interessato alle altre arti, dal cinema e dal teatro – ben al di là delle ragioni strettamente professionali – alla pittura e alla letteratura. Se è molto legato com'è ovvio all'artigianato dello studio e della prassi della composizione, Morricone ha peraltro sviluppato una visione di ampio respiro in cui il fare musica si colloca in una multiforme dimensione sociale, etica e culturale oltre che propriamente estetica; una dimensione nella quale lo scrivere musica diventa un atto che richiama di continuo il compositore a riflettere e dunque a porsi domande sulla sua identità e funzione di autore, sui rapporti del proprio lavoro con altre forme d'espressione, sul confronto con il pubblico, sulla natura stessa della creatività artistica. Come si legge nella bellissima autobiografia realizzata in forma di conversazioni con Alessandro De Rosa, *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita* (edita nel 2016 da Mondadori e di prossima traduzione in inglese), egli ha accompagnato la sua attività con una costante riflessione critica – e autocritica – consapevole e rigorosa, talvolta sofferta, sempre lucidissima. In secondo luogo, Morricone è un compositore a tutto tondo, che in oltre mezzo secolo ha scritto – per usare le sue stesse definizioni – sia musica «assoluta» (cioè concepita come libero e incondizionato atto creativo) sia musica «applicata» (ossia al servizio di un'altra arte: cinema, teatro, televisione). In terzo luogo, bisogna rilevare il magistero di Morricone nell'ambito didattico e musicologico, concretizzatosi nell'insegnamento, condiviso con il compianto Sergio Miceli, all'Accademia Musicale Chigiana di Siena (1991-1996), all'Akademie der Musik di Basilea (1992) e al Centro di Sperimentazione per la Didattica Musicale di Fiesole (1999), e quindi nel fondamentale volume – firmato insieme allo stesso Miceli – *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film* (2001). Tale volume, non a caso tradotto anche in inglese nel 2013, è un contributo fondamentale nella bibliografia sulla composizione di colonne sonore e sugli studi audiovisivi in generale.

Non mette conto ripercorrere la biografia del Maestro sin dai suoi studi al Conservatorio di Santa Cecilia, a Roma, con i diplomi in Tromba e in Composizione (quest'ultimo conseguito sotto la guida di Goffredo Petrassi) e quindi dai suoi esordi come autore, orchestratore e arrangiatore alla fine degli anni Cinquanta. È invece necessario, credo, rilevare la particolare natura della sua attività di musicista, tanto più in un contesto storico e culturale che, almeno sino ad un certo momento, non era pronto ad apprezzarla sino in fondo in tutta la sua complessità di accezioni.

È ancora oggi un luogo comune critico piuttosto diffuso considerare separati i due versanti dell'attività compositiva di Morricone. Da una parte, l'ampia produzione di musica «assoluta», ascrivibile all'universo delle neoavanguardie e a esperienze come quella nel Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (del quale entrò a far parte nel 1965), che ha sempre mantenuto una forte tensione modernista; dall'altra, l'ancor più ingente lavoro nel campo della

musica «applicata», segnato dalle collaborazioni celeberrime con i più importanti registi italiani e internazionali, da Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini ai fratelli Paolo e Vittorio Taviani, da Brian De Palma a Quentin Tarantino, da Roman Polanski a Pedro Almodóvar, e in particolare dai sodalizi con Sergio Leone, Gillo Pontecorvo e Giuseppe Tornatore (ma sono moltissimi i registi di spicco con i quali Morricone ha collaborato e che qui non è possibile menzionare). Occorre invece sottolineare quanto il percorso di sperimentazione, compiuto nell'ambito della musica d'avanguardia, si riverberi costantemente nel lavoro «applicato», le cui invenzioni timbriche, soluzioni formali, strategie compositive e commistioni stilistiche hanno fatto epoca nella storia del cinema. E per converso occorre rilevare quanto l'esperienza del lavoro «applicato» si sia riversata o quanto meno rispecchiata nella produzione «assoluta».

A ben guardare, infatti, proprio nell'organicità e nell'unicità di stampo di musica «assoluta» e musica «applicata» risiede non soltanto la sigla più profonda ma anche la qualità più specifica dell'arte di Morricone, che da questo punto di vista può essere considerata senza uguali nel panorama compositivo degli ultimi cinquant'anni. Musica «assoluta» e musica «applicata» non sono in realtà in Morricone due versanti irrelati ma piuttosto due ambiti che, pur nelle rispettive identità, distinzioni e prerogative, si alimentano e si illuminano reciprocamente. E non è un caso se, già dagli anni Ottanta, si è assistito a fenomeni di graduale convergenza, anche se non di sovrapposizione, tra i due ambiti; una partitura importante come *Voci dal silenzio* per voce recitante, voci registrate, coro e orchestra (2002), ispirata dalla tragedia dell'Undici Settembre «in ricordo di tutte le stragi della storia umana», contiene l'autocitazione del tema *Falls* dalle musiche per *The mission* (1986).

Più della distinzione, allora, importa qui cogliere l'intensità e la fecondità dei rapporti – e degli scambi – tra i due ambiti, la cui integrazione è assicurata da aspetti tra loro indissolubilmente intrecciati: la saldissima tensione morale dell'atto compositivo; l'impulso costante alla sperimentazione linguistica; l'unitarietà delle tecniche di scrittura; la fiducia nelle potenzialità non soltanto espressive, emozionali e comunicative ma anche utopiche della musica; e, certo non ultima, un'idea di contemporaneità antidogmatica e antiideologica e dunque quanto mai inclusiva e flessibile. Nella musica «assoluta» dopo il *Concerto per orchestra* (1957), che è una sorta di omaggio a Petrassi, e *Musica per undici violini* (1958), che segna invece un fugace accostamento al serialismo postweberniano, Morricone ha perseguito una propria via, originale e del tutto indipendente dalle neoavanguardie dominanti negli anni Sessanta e Settanta, definendo una propria poetica e un proprio stile già perfettamente riconoscibili in un pezzo decisivo come *Suoni per Dino* per viola e due magnetofoni (1969), dedicato all'amico e grande violista Dino Ascioffa. Qui s'incontrano infatti alcuni tratti tipici dell'arte compositiva di Morricone: l'estrema riduzione del

materiale sonoro e l'impiego di sistemi seriali (tutto il pezzo è basato su una successione di sole quattro note) nonché l'accento posto sulla varietà delle tecniche di combinazione, sovrapposizione e permutazione di tale materiale organizzato in unità modulari; il senso di sospensione di costrutti armonici dalle allusioni tonali o modali; l'immaginario ricorso all'elaborazione elettronica del suono; il ruolo generativo, anzi si direbbe primigenio, del timbro.

D'altro canto la cifra sperimentale del pensiero e della scrittura mirata alla ricerca di una propria voce compositiva, unita a una non comune sensibilità per l'assimilazione degli orizzonti storici e culturali più diversi (dalla tradizione colta alle musiche etniche, dal pop al jazz e al rock), ha consentito parallelamente a Morricone di articolare un'amplessissima gamma di relazioni semantiche e drammaturgiche tra la musica e la rappresentazione narrativa del cinema, contribuendo ad arricchire in misura determinante i nessi tra le due arti. Forte della convinzione che la musica sia un linguaggio significativo autonomo duttilissimo, in grado di esprimere infinite sfumature di senso nel suo incontro con le immagini e con la parola, Morricone ha sviluppato un'idea di colonna sonora che instaura un rapporto critico e interattivo, di vero e proprio commento, nei confronti della pellicola e non si limita affatto ad accompagnarla o, peggio, ad assecondarla per così dire all'unisono. Da questa posizione propositiva e di distanziamento critico sono derivati nei decenni, come non è difficile immaginare, sodalizi molto fruttuosi ma anche scontri con i registi. Ed è anche per questa ragione che Morricone, almeno da un certo momento in avanti, ha preferito limitare in linea di principio le proprie collaborazioni a una cerchia ristretta di registi con i quali si sente particolarmente in sintonia.

Il lavoro «applicato», svoltosi nel segno di quella che lo stesso Maestro ha definito «doppia estetica» (cioè la necessità di mediare tra le esigenze del compositore, le richieste della committenza e le aspettative del grande pubblico del cinema), ha implicato un'esperienza sfaccettata e ricchissima. Da una parte, l'obiettivo di raggiungere un ampio pubblico e di farsi capire senza rinunciare alla propria integrità etica ed estetica ha comportato ricadute di non poco conto anche sulla produzione «assoluta», ridimensionando per esempio la tentazione, spesso in agguato per il compositore d'avanguardia, di richiudersi in una torre d'avorio; per rendersene conto basta considerare la forza dell'eloquenza e l'impatto emozionale della *Cantata per l'Europa* per soprano, due voci recitanti, coro e orchestra (1988) o della *Missa Papae Francisci* per doppio coro e orchestra (2013). D'altra parte, il lavoro per il cinema ha concorso ad approfondire e articolare la riflessione di Morricone sulle potenzialità espressive, evocative e drammaturgiche della musica e, in breve, sulla sua capacità di incidere in modo particolarmente profondo e diretto dal punto di vista culturale, politico e sociale. In fondo la storia musicale dal 1945 a oggi dovrebbe averci insegnato, ora che possiamo approfittare di un minimo di profondità e prospettiva storica, quanto sia spesso

artificioso – oltre che controproducente – tracciare confini netti, erigere steccati e barriere tra generi, ambiti e culture. Molta della musica degli ultimi decenni si sottrae a classificazioni anche di comodo e sembra offrirsi invece a quella chiave interpretativa, certo più problematica e dunque assai meno rassicurante, che Jean Molino chiama la dialettica tra il «puro» e l'«impuro»; una dialettica che rimanda all'essenza intrinsecamente materica e alla sostanza altrettanto intrinsecamente antropologica della musica: in altre parole, la dialettica tra alto e basso, tra suono (o silenzio) e rumore, tra autonomia estetica e condizionamenti di mercato, tra natura assoluta e dimensione funzionale, tra controllo e casualità, tra conoscenze razionali e affetti...

In ogni caso, l'eccezionale capacità di Morricone di acquisire nuovi territori espressivi nel suo lavoro per il cinema è da decenni sotto gli occhi e ancor più sotto le orecchie di tutti. Si pensi all'immaginario sonoro del western letteralmente inventato per i film di Sergio Leone negli anni Sessanta dove, come ha scritto Sergio Miceli, Morricone ricorre a un'articolazione di tre stili diversi (un primo «arcaico» e «popolare», un secondo «rock» e «urbano» e un terzo «sinfonico»); oppure allo straordinario virtuosismo compositivo e drammaturgico delle musiche per *The mission* (1986), certo tra i suoi massimi capolavori, con le sovrapposizioni simultanee di temi dall'immediata e folgorante connotazione simbolica; o ancora si pensi alla vividissima intensità del gioco tra i molteplici registri (epico, lirico, elegiaco, comico e così via) della musiche per *C'era una volta in America* (1984). D'altro canto pezzi di musica «assoluta» come *Suoni per Dino* (1969), il *Secondo Concerto* per flauto, violoncello e orchestra (1985), *Riflessi* per violoncello (1989-1990), *Ut* per tromba in do, archi e percussioni (1991), *Vidi acquam. Id est Benacum* (1993) per soprano e piccola orchestra sino appunto a *Voci dal silenzio* (2002) e alla *Missa Papae Francisci* (2013) appartengono alla storia della musica senza aggettivi e senza qualifiche degli ultimi decenni.

Come si vede, parlando di Morricone, si continua a passare dall'«assoluto» all'«applicato» e viceversa in un incessante doppio movimento che coinvolge le tecniche compositive così come le dimensioni espressive. Come pochissimi altri compositori del nostro tempo Morricone ha avuto e ha la capacità dei grandi artisti di raggiungere un pubblico internazionale e, cosa ancora più difficile, transgenerazionale e mi piace sottolineare anche quanto egli sia amato dai musicisti delle più diverse culture ed estrazioni.

C'è un passo della sua autobiografia che vorrei citare a tale proposito: «L'ideale di unire ciò che è apparentemente è inconciliabile ha informato in pratica tutta la mia attività, ma non lo intendo come “traguardo” da raggiungere, come atto di volontà, bensì come qualcosa in cui mi immergo» (*Inseguendo quel suono*, p. 349). L'utopico slancio di unire le diversità, di integrare ciò che è – magari soltanto all'apparenza – inconciliabile è qualcosa che va molto al di là della necessità di misurarsi con una «doppia estetica»: in fondo è la grande lezione di onestà, tolleranza e democrazia

di una musica che si apre al mondo, alla società e alle sue complesse esigenze di significazione e comunicazione, di una musica che non teme di confrontarsi con l'alterità, con il trascorrere del tempo e con le profonde trasformazioni tecnologiche e culturali ma sempre salvaguardando la proprie ragioni di poetica e la propria libertà di espressione.

La storia dell'attività di Morricone ci racconta innanzi tutto il genio, l'arte dell'intuizione e il gusto della sperimentazione di un grande compositore; ma ci racconta anche la curiosità intellettuale, la l'amore, la passione, la dedizione e il tanto, tanto, tanto lavoro di un artista di cui tra l'altro, come italiani, ci sentiamo molto orgogliosi per quanto è stimato e ammirato in tutto il mondo.

Caro Maestro, la ringraziamo per la sua musica, per tutto ciò che essa ci ha dato e continuerà a darci. E la ringraziamo anche per la qualità e lo spessore del suo insegnamento compositivo. La laurea magistrale in Scienze della musica e dello spettacolo, che oggi così volentieri applaudiamo, è certo un modo per riconoscere il suo straordinario contributo all'ampliamento dei confini del pensiero musicale e all'arricchimento dei rapporti tra mondi e linguaggi espressivi diversi nel segno di una ricerca continua e animata da una forte tensione etica e sociale. Ma ci sembra, più semplicemente, anche un modo per dirle grazie, di cuore, per tutto ciò che lei ha fatto e ancora farà. Il pezzo inedito che lei ha voluto scrivere proprio per questa occasione e che tra poco ascolteremo, *Variante per Ballista Antonio Canino* *di Bruno* per due pianoforti e orchestra d'archi, è per tutti noi un grandissimo regalo della sua creatività.