



di Giuseppe Rausa

Interni rapporti di complicità tra western e melodramma in Sergio Leone

Non si vuole in questa sede riesaminare l'importanza del western di Leone all'interno della storia del genere, né ribadire le ovvie novità rispetto al western americano, argomenti sui quali molto è già stato scritto. Si tratta invece di studiare il particolare rapporto che in essi si viene a stabilire tra suono e immagine, o meglio tra colonne sonore e strutture filmiche nonché di illuminare i rapporti sotterranei che legano la concezione globale dei film di Leone con la tradizione del melodramma, con le sue note convenzioni, con il suo particolare ritmo narrativo. Dunque una rilettura di quel cinema interpretato come uno dei più interessanti tentativi di riformulazione di alcuni stilemi del teatro musicale ottocentesco volto a dar vita ad una originale estetica cinematografica.

Tralasciando la poco personale opera d'esordio, *Il colosso di Rodi* ('60), è a cominciare con *Per un pugno di dollari* ('64) che si manifestano quei caratteri che più importano, ed è in quel film che inizia la collaborazione fondamentale con Morricone che continuerà nelle quattro pellicole seguenti: *Per qualche dollaro in più* ('65), *Il buono, il brutto e il cattivo* ('66), *C'era una volta il West* ('68), *Giù la testa* ('71). Il musicista compone partiture di incisiva efficacia, volutamente esagerate, alla costante ricerca dell'effetto plateale sia nel registro drammatico, sia in quello lirico, sia infine in quello beffardo, e perciò perfettamente in linea con l'opera dell'autore, con il suo intento spietatamente perseguito di portare ogni elemento del gioco scenico ad una totale essenzialità, ad una astratta stilizzazione; così avviene nel disegno dei protagonisti, come nelle "composizioni" e nello studiato accostamento degli episodi della narrazione. La tendenza all'iperbole è perciò un primo elemento che accomuna il lavoro di regista e compositore e che già indica il possibile legame con l'altro universo segnico che ha fatto dell'iperbole il suo centro, appunto, quello del melodramma.

Protagonisti assoluti:

sono caratteri a tutto tondo, dominatori in contrasti della scena ciascuno delineante un preciso e stabile atteggiamento; sono tipi fissi che con lievi differenze vengono riproposti da film a film e continuamente restaurano il consueto conflitto tra bene e male, pur con diverse sfumature nella prima maniera (trilogia del dollaro) rispetto alla seconda (i due film corali). Il buono, ovvero la sicurezza, il coraggio, l'intelligenza, l'infallibilità della mira, la compostezza dei movimenti, l'imperturbabilità degli sguardi; il buono, il brutto, ovvero l'ironia, la cialtroneria, la limitata perspicacia, la poca affidabilità, la sguaiatezza degli atteggiamenti, la vitalità furbesca degli sguardi; il cattivo, ovvero l'avidità, la brama di potere, il sadismo, il convulso disordine nei movimenti, gli occhi freddi e svuotati. Questi stereotipi, non sempre presenti al completo in ogni pellicola, (la figura del brutto è spesso assente e la componente ironica dissolta in figure dello sfon-

do), attraversano ogni vicenda senza mai mutare la propria fisionomia, emblemi monolitici e artificiosi che concentrano qualità che nella realtà sono disperse nel molteplice, al fine di creare uno spettacolo, anche se le figure della seconda maniera hanno tratti più realistici, in linea con il mutato sfondo, e addirittura qualche evoluzione psicologica (la presa di coscienza rivoluzionaria di Miranda in *Giù la testa*). Comunque un simbolismo che soprattutto nel primo stile volge l'insieme ad uno sfrontato, palese gioco, condotto con cadenze ieratiche ed in cui la prevedibilità degli sviluppi (analoga all'estrema prevedibilità degli intrecci operistici) nulla toglie alla godibilità del lavoro.

Questa staticità e convenzionalità dei personaggi, unita al loro protagonismo totale, al loro giganteggiare, riaffermano gli usi del melodramma italiano, la centralità di tre o quattro personaggi che impersonano, esasperati, dei caratteri-tipo (il tenore virtuoso e innamorato della soprano, e ostacolato da un baritono o basso malvagio; G.B. Shaw scriveva sarcasticamente "la maggior parte delle opere è la storia di un soprano e di un tenore che vogliono andare a letto insieme e di un baritono che glielo impedisce"). Poco importa se al centro del teatro musicale erano per lo più storie d'amore, anziché storie di dollari e di violenza; pur modificandosi l'oggetto dell'interesse vengono riproposti però i moduli stilistici di quella tradizione.

Gli scenari, in cui i personaggi si muovono sono allora puri sfondi appena tratteggiati, palcoscenici poco credibili delle gesta degli eroi, cornici di scarso interesse la cui qualità e importanza va comunque aumentando dal primo al quinto film, manifestando la tendenza a passare da western individuali astratti a drammi corali maggiormente realistici. Se in *Per un pugno di dollari* i fondali sono estremamente miseri e nella loro ingenuità ancor più direttamente rimandano ai generici scenari d'opera, via via essi si ingrandiscono e acquistano maggiori ambizioni di credibilità storica per diventare elementi non più trascurabili in *C'era una volta il West* e *Giù la testa*, in un percorso rovesciato rispetto alla lieve mutazione notata nel trattamento dei personaggi.

Altro aspetto del teatro musicale è l'entrata in scena dei personaggi che avviene scandita in episodi differenti e successivi; ogni protagonista ha il suo capitolito iniziale che ne evidenzia subito quel carattere fisso di cui si è detto (è il corrispondente dell'aria di apertura o di presentazione di ciascun cantante nel melodramma). In *C'era una volta il West*, per molti aspetti il film somma di Leone, la colonna sonora delinea per ogni figura un motivo breve ed incisivo che sempre ne accompagnerà l'apparizione secondo una tecnica tipica del melodramma; senza stare a scomodare i leitmotive di Wagner che presuppongono continue varianti di quelle brevi cellule motiviche che divengono allora base di un intricato e complesso discorso musicale, il riferimento più opportuno sono invece i semplici temi di "riconoscimento" verdiani come compaiono ad esempio nell'*Aida* motivi sempre identici che richiamano alla mente questa o quella figura del dramma. Così infatti Morricone compone per Armonica un motivo sofferto e denso di potenzialità poi sviluppate nel flash-back risolutivo; per Cheyenne un temino beffardo e per la signora McBay un tema lirico più esteso e impegnativo con cui si celebra anche la componente corale del film che ne esce infatti vincitrice.

Costruzione narrativa:

le strutture con cui si organizzano le storie e il loro ritmo sono ad un tempo estremamente musicali e teatrali, componendosi di una serie di blocchi di sequenze perfettamente autonomi di durata differente, ciascuno dotato di un proprio equilibrio interno magistralmente orchestrato; potremmo dire una serie di quadri. Ogni volta Leone parte da situazioni rilassate di apparente tranquillità, e lentamente elabora momenti di crescente tensione per approdare ad un vero e proprio climax (quasi sempre un duello) risolutore. Si tratta di una tecnica formale che ripropone da un lato la natura stessa del discorso musicale tonale, costante alternanza di zone di tensione e distensione, dall'altro la strutturazione intensa dei singoli quadri nella librettistica del melodramma ottocentesco. Gli stessi episodi musicali di presentazione dei personaggi, già notati, costituiscono ottimi esempi; seguono poi altre sezioni in cui le varie figure si combinano variamente in "duelli" e "terzetti", sempre secondo l'andamento suddetto. Esempari sono poi tutti i quadri finali, laddove la conflittualità tra i personaggi viene finalmente alla conclusione in duelli magniloquenti e rituali: la colonna sonora barocca e aggressiva funge, come in tanti altri climax lungamente preparati, da elemento cementante i vari piani dell'immagine che si susseguono allora liberi e inattesi, in un delirio visivo stranante che avvicina campi lunghi e primissimi piani; è un momento di sospensione del decorso temporale in un "concentrato" visivo musicale ove il sostrato sonoro, trascinate e avvolgente permette la più completa

creatività nella "composizione" di sequenze contrassegnate dall'attesa dell'evento cartarico, ovvero una sintassi affrancata dai problemi della narratività, dalle esigenze di ritrarre dei gesti in un determinato ordine significativo. (In particolare va ricordato lo splendido brano del carillon che conclude **Per qualche dollaro in più**. L'arresto del decorso temporale è ottenuto attraverso un singolare motivo dall'ipnotica fissità che si aggira ossessivo su poche note.

Come nel melodramma queste conclusioni dei quadri attenuano una sospensione-dilatazione dell'azione, sostanzziata di continue proroghe dello scioglimento; le parti più prosaiche, meramente narrative, vengono svolte all'inizio dei singoli quadri (i recitativi che mandano avanti l'azione nel melodramma) così da permettere poi l'esistenza di sezioni puramente "liriche" e slegate (le arie o concertati d'insieme), in cui la ritualità dei gesti si fa lenta ed esasperata, cesellata in ogni dettaglio. Il cinema di Leone perciò riprende la separazione qualitativa esistente di regola nell'opera italiana convenzionale distinguendo pagine di notevole interesse visivo e pagine pedestri ma necessarie, le quali attentamente coordinate le une alle altre danno vita al tipico ritmo visivo musicale di questi western-melodramma.

Estremamente originale è inoltre l'uso dei dialoghi: lapidari, sono spesso fondati su frasi a sorpresa e ad effetto che tornano diversamente modificate in più occasioni, fonte di "variazioni su un tema" (verbali) che stendono un tessuto connettivo tra i vari eventi e assumono una centralità emblematica, similmente a quanto accade nel melodramma ove spesso alcune frasi chiave, iterate in diversi punti, funzionano quasi da manifesto

dell'intero lavoro (si pensi ad *Ernani*, *Otello* e *Falstaff* di Verdi, ma anche a *Lohengrin* di Wagner). I dialoghi dunque sono parte integrante di una colonna sonora volta ad accentuare gli aspetti grandiosamente irreali e stilizzati di quell'universo filmico, elementi fondamentali nell'instaurare o accrescere tensione all'interno di veri e propri duelli verbali o più semplicemente nell'andamento assolutamente musicale di tanti "duetti".

Dalla dimensione individuale a quella corale:

come già accennato gli scenari divengono via via più importanti; Leone passa dalla trilogia del dollaro impostata nettamente sulla sagoma del protagonista (ma già *Il buono, il brutto e il cattivo* mostra un nuovo interesse per la dimensione corale raffigurata nello spettacolo di distruzione della Guerra di Secessione; la fusione tra azioni individuali e cornice storica però è ancora irrisolta in una forzata sovrapposizione di piani differenti) ai due grandi film corali, ossia in *C'era una volta il West*, ove l'incontro delle due sfere sfocia in una fusione pressoché perfetta, e in *Giù la testa* ove invece i personaggi paiono essere parzialmente assorbiti dall'attenzione per il grande affresco della rivoluzione messicana, cui Leone sembra mirare; il magico equilibrio del film precedente si sfalda. Dal gioco cinico su fondali fittizi ad un realismo denso di allusioni politiche.

Entrambi i modelli trovano il loro analogo nella tradizione del teatro musicale e mentre il primo nella sua natura maggiormente irridente e giocosa richiama soprattutto certo teatro comico rossiniano, il secondo si collega certamente alla grande tradizione del

melodramma popolare verdiano (non è un caso che al soggetto di *C'era una volta il West* abbia collaborato Bertolucci il cui vincolo d'amore con Verdi è cosa arcinota).

Le colonne sonore di Morricone di pari passo vanno modificandosi: beffarde quelle dei primi western, basate su un impasto di strumenti tradizionali e particolari effetti sonori (fischi, spari, scacciapensieri, borbottii, carillon, campane), ossia una musica concreta che ha fatto epoca (è curioso notare che uno dei rari esempi di musica concreta nel melodramma ottocentesco è proprio in Rossini, nell'ouverture di *Il signor Bruschi-no*); liriche e accorate le seconde, in cui vengono quasi del tutto tralasciati quegli effetti, nonché la componente ironica, ora appena adombrata, e si fa ricorso invece a lunghe melodie di sapore epico intonate da voci femminili ad evocare un clima di struggente dolore e auspicata pacificazione. In particolare con *C'era una volta il West* la fusione dei due piani narrativi avviene anche a livello musicale, nell'intrecciarsi sapiente dei già ricordati motivi individuali di riconoscimento con i motivi corali; il tema di Armonica oltre che solitario risuona allora anche all'interno dell'enfatico motivo che accompagna i momenti di più palese melodrammaticità, quali la strage iniziale dei McBay con cui si presenta il "cattivo" (H. Fonda), indicando così una lacerazione personale che si rispecchia nel dramma collettivo; nel finale il tema di Cheyenne scompare con la sua simbolica morte per lasciare che la m.d.p., come la musica, si volga a ritrarre l'operoso quadro d'insieme; su queste immagini il film finisce: una nuova era ricca di speranze ha inizio.

Giuseppe Rausa

Il 1° settembre uscirà il numero doppio di **SEGNOCINEMA** con lo **SPECIAL** dedicato a tutti i film dell'anno, riedizioni comprese.

In ordine alfabetico saranno presentati gli oltre 300 film usciti in Italia dal 1° agosto 1983 al 31 luglio 1984.

Ogni scheda conterrà il cast tecnico-artistico essenziale e un'accurata sintesi critica a cura dell'équipe di **SEGNOCINEMA**.

Come l'anno scorso, più dell'anno scorso: il cast sarà più completo e la sintesi critica più esauriente, ci sarà insomma tutto quello che serve a "identificare" un film, per la memoria futura del cinefilo agguerrito.

Il numero **14** di **SEGNOCINEMA** sarà un numero ricco:

di pagine (oltre 100)
di dati (migliaia e migliaia)
di foto (più di cento)
di praticità (indice dei titoli originali e dei registi)
di curiosità (classifiche e notizie comparate)

Il numero inoltre conterrà i consueti articoli e rubriche.

UN NUMERO QUINDI DA NON PERDERE ASSOLUTAMENTE

100 pagine Lire 8.000 - Lire 5.000 per chi lo prenota entro il 10 agosto 1984

È ancora disponibile il N. 9 di **SEGNOCINEMA** con tutti i film usciti in Italia nel 1982/83

112 pagine Lire 6.000

Prezzo cumulativo

Tutti i film 1982/83 più

Tutti i film 1983/84

Lire 10.000 entro il 10 agosto 1984

oppure **ABBONATEVI** con Lire 15.000: riceverete **SEGNOCINEMA** per un anno intero (5 numeri fra cui il numerissimo di settembre)

Abbonamenti e richieste su c.c.p. intestato a:
SEGNOCINEMA, Via G. Prati, 34 - 36100 VICENZA