

le cose e la vita, diveniva malgrado tutto, proprio quella « intenzione » di martirio, a parole respinta.

Anouilh entra di riflesso dentro il personaggio e ne tocca proprio la corda più riposta, scoprendo prima la sua sostanziale indifferenza, poi l'entusiasmo « Je ne crois pas que Vous soyez un Dieu triste. Ma joie de me dépouiller doit faire partie des vos desseins. Voila. Adieu Becket. Seigneur vous êtes sûr que vous ne me tentez pas? Cela me parait trop simple ». In poche battute Anouilh traduce uno stato d'animo, una religiosità che si scopre vocazione, rivelando il volto più riposto di una natura fragile, ma ferma nelle convinzioni.

Il personaggio di Becket si stacca così dal resto e va oltre le intenzioni di una commedia che resta dall'ordito debole e sostanzialmente caricaturale. Enrico, attraverso i cui ricordi rivivono tutte le azioni che all'inizio sono già accadute, non riesce infatti a trovare una sua consistenza; tutto il dramma scorre via superficiale senza dargli un carattere e una dimensione. I fatti si accavallano come in una giostra elegante, un carosello di festa del quale conserva, scenicamente, anche gli aspetti e bene ha fatto il regista Mario Ferrero

ad insistervi. Commedia rosa, dunque, nel senso del facile scandire dei sentimenti; delle scherzose situazioni che vorrebbero bruciare un carattere (l'inveire di Enrico contro la sua famiglia) o delineare un atteggiamento irriverente (il dialogo tra il Papa e il Cardinale) e che in sostanza non riescono a rappresentare una realtà storica ma solo a incidere il segno solitario di un personaggio visto in controluce. Visto in quella particolare prospettiva, in fondo romantica, in cui sono avvolti i personaggi delle favole di Anouilh, fragili in apparenza ma costretti dal Destino ad andare, anche contro la loro stessa volontà, verso la vita. Anche Becket — la sua religiosità, la sua Vocazione — non sono che aspetti di questo « andare verso la vita » con il segno di una fragilità che si scopre carattere nell'amarezza di un rimpianto. « Seigneur... ah! que vous rendez tout difficile et que votre honneur est lourde! ».

Massimo Girotti si è avvicinato con una schiva malinconia al personaggio di Becket rendendo il senso delle sue inquietudini. Gino Cervi è stato un re Enrico vigoroso, chiuso nel disegno di un uomo che scopre, privato dell'amicizia, la disperazione della solitudine.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

### «Intolleranza» di Luigi Nono al Festival di Venezia

Da molti anni non accadeva che le passioni si scatenassero intorno a un'opera musicale con la violenza che ha dato a certe serate la qualifica di « storiche ». Le passioni di parte, articolate da una regia pacchiana, hanno opposto ad un'opera ricca, le miserie delle bombe puzzolenti e delle frasi squallide che rivelavano, nei disturbatori, mancanza di spirito e di gusto, nonché la mentalità di studenti faticosi e sprovveduti per i quali il superamento stentato e prolungato della licenza

liceale, costituisce l'unico atto intellettuale. L'opera *Intolleranza* di Luigi Nono ne è uscita trionfalmente grazie alla reazione della gran parte del pubblico ed al successo della seconda recita svolta nella calma necessaria e propizia. A qualche settimana di distanza l'opera di Nono, che la critica di mezzo mondo ha recensito e giudicato attraverso tutte le gradazioni correnti tra la esaltazione e la denigrazione, appare più che mai degna dei dibattiti e delle discussioni, dell'interesse, in sostanza, che ha suscitato e suscita ancora. Tanto è vero che molti teatri stranieri ed anche italiani, radio europee e americane, festivals di

importanza mondiale stanno assicurandosene l'esecuzione.

Perché? Prima di tutto perché, così almeno a noi sembra, l'opera di Nono è assolutamente estranea alle formule d'obbligo attraverso le quali la musica si è andata uniformando in questi ultimi anni; in un mondo sonoro dove assai spesso una grattatina sulle corde del pianoforte tenta assumere funzioni di primo piano e il giuoco dei triangoli, tamburelli, xilofoni, piattini, ecc. non arriva sempre a costituire architettura o a diventare linguaggio musicale, *Intolleranza* è entrata colla decisione degli avvenimenti necessari: sembra che dica «basta con le parole, passiamo ai fatti». Ed è proprio opera non di parole, ma di fatti musicali.

Andiamo predicando da tempo che è giunta l'ora di qualificare non già *la musica di oggi*, ma *le musiche di oggi*, di finirla con i giudizi generali e generici siano essi di denigrazione o di esaltazione, di passare a una casistica che valga a cogliere tra le differenze e le somiglianze, e a distinguere finalmente quali i buoni e quali i cattivi tra i musicisti che la comunità del linguaggio inesorabilmente avvicina. Perché si arrivi finalmente a liberare l'atmosfera dal mondo dei dispersi e degli incapaci che si attaccano a tutti i movimenti nuovi tentando di carpire un giudizio favorevole seppure generico dal quale finalmente trarre consolazione. Cotesta operazione benemerita è stata compiuta proprio da Nono e dalla sua *Intolleranza* dove la tendenza ad esprimersi con un linguaggio diverso da quello degli altri è affermata con evidenza e dimostrata con ampiezza. E certamente anche il pubblico che non è troppo informato e che tende a semplificare anziché a distinguere, è stato colpito dalla realtà di un linguaggio che suggestione e avvince.

*Intolleranza*, opera in due parti (tratta da un'idea di Ripellino) procede sopra uno schema drammatico essenziale ed evidente. Un emigrante che lavora nella miniera di un paese straniero vuol tornare in patria. Questo suo atto di volontà e di liberazione urta da prima contro l'ambiente dove l'emigrante lavora: i compagni tentano distoglierlo da quella che essi giudicano un'avventura; la donna che vive con lui lo trattiene

quasi con la forza, sicché il protagonista, già solo per allontanarsi, deve superare l'ostacolo del conformismo creato dall'abitudine. Riesce a partire; il viaggio è avventuroso e, nel passaggio attraverso una città in rivolta il protagonista viene catturato e sottoposto a torture perché riveli qualche cosa che serva alla polizia per estendere e approfondire l'azione repressiva. Ma egli non sa nulla, e andrebbe certo incontro alla morte, dopo le torture cui è sottoposto, se non riuscisse a fuggire dal campo di concentramento. Contro di lui si parano adesso altri ostacoli: la burocrazia con i documenti, gli uscieri, i capi-ufficio; la meccanicità della vita che toglie, con la libertà, la gioia del movimento. Supera anche questi ostacoli e raggiunge infine il suo paese. Ma qui una grande sciagura si è abbattuta; una inondazione paurosa ha travolto uomini e case; egli si adopera per la salvezza degli altri, viene inghiottito dalle acque del fiume e muore. Nel viaggio aveva trovato la compagna che avrebbe arriso ai suoi giorni; gli uomini e le cose non hanno permesso l'unione desiderata.

Dalla impossibilità di vivere liberi, di dare ai nostri atti l'indirizzo che pensiamo saggio, di realizzare il desiderio più alto, nasce il clima dell'angoscia che l'opera interpreta con coerenza inesorabile. In fondo ad essa è una speranza, ma poca luce la esalta sicché la sentiamo ripiegare nel grigio della rassegnazione, piuttosto che alzarsi nella misericordia della fede.

Quando un'opera nasce con un carattere che la distingue e qualifica, c'è chi si dà la pena di cercarne gli antenati e chi, facendo sfoggio di esperienza e di vita vissuta, si affretta ad elencarne i precedenti morali ed estetici nonché i tentativi teorici e pratici che l'hanno preceduta. Cosa saggia, senza dubbio, e che, a nostro avviso, nulla toglie alla originalità dell'opera che infiniti sono i modi attraverso i quali l'angoscia può esprimersi, così come infiniti sono i modi attraverso i quali uno spettacolo riesce a creare le atmosfere adatte a incorniciare le situazioni e gli stati d'animo del dramma. Si è parlato di «espressionismo» a proposito dell'opera, e delle esperienze di Piscator, a proposito dello spettacolo; e sta bene; ciò non

toglie tuttavia che l'«espressionismo» di Nono non abbia nulla a che fare con quello fiorito immediatamente prima e dopo la prima guerra mondiale, e che la messinscena attraverso la quale l'opera è stata realizzata impieghi soltanto un principio tecnico di Piscator mantenendosi per il resto esattamente all'opposto dei criteri fondamentalmente veristici di quel grande regista.

Nono ha certamente vissuto le esperienze degli ultimi quaranta anni, ha sentito e sente i problemi morali che sono riflessi nelle opere di Berg, di Schönberg, di Webern, ma la capacità di dare a cotesti problemi evidenza plastica, già chiaro nei suoi lavori precedenti, e specialmente nel *Canto sospeso*, è in lui sviluppato come in pochi tra gli autori che l'hanno preceduto. Nono è sempre un autore di teatro anche quando non fa teatro, mentre molti restano al «racconto» ed alla «lirica» anche quando fanno teatro.

È necessario spiegare in che cosa consista questa teatralità. Tutti sanno che il teatro lirico è nato con un problema che è stato risolto attraverso soluzioni, diciamo così, casistiche; ed è il problema dei rapporti tra la parola e la musica, ovvero tra la espressione drammatica e la musica, ovvero tra lo spettacolo e la musica. E con queste tre specificazioni abbiamo indicato grosso modo i termini attraverso i quali il problema è stato volta a volta risolto. O una musica che accresce il potere di espressione e di chiarificazione della parola, o una musica che crea l'atmosfera che le parole richiedono, o, infine, una musica che rende evidente, sviluppandolo, il senso drammatico che è in una azione nata dalle parole, ma già liberata dal bisogno che esse vengano comprese perché risulti chiara. È questo ultimo, il caso di Nono: *Intolleranza* risulta evidente nella sua narrazione drammatica perché le parole sono state completamente assorbite dalla musica, perché hanno già assolto il loro compito nel momento che la musica ne ha interpretato il significato e soddisfatte le esigenze narrative e descrittive. L'azione realizzata sul palcoscenico è il completamento della composizione teatrale il cui senso, ripetiamo, è stato già espresso dalla musica.

Gli elementi principali della musica di *Intolle-*

*ranza* sono, nell'ordine, il coro, l'orchestra, i personaggi. Nono ha usato il coro con una sensibilità ed un amore che fanno pensare essere il punto di partenza della sua arte, nelle opere polifoniche della scuola veneziana; è una polifonia nuova la sua, dove gli elementi contrappuntistici non sono più soltanto nel contemporaneo prorompere delle melodie disposte nell'architettura del «canone», ma anche nella «imitazione» delle dinamiche, nei «forti» contrapposti ai «pianissimi», nei contrasti di colore, negli improvvisi silenzi dopo i «pieni» clamorosi. L'orchestra contribuisce a qualificare l'azione, a definirla e a darle evidenza. È un'orchestra che suona con indipendenza e distacco dalle voci pur appoggiandole uniformandosi al loro carattere e a loro accento. I personaggi cantano il loro dramma dando forza agli atti che compiono; le voci alzano il tono del loro lirismo allorché esprimono un desiderio struggente, o il rimpianto, o il bisogno di amore e di speranza, come è nel canto della donna, una pagina di alta poesia che ha avvinto anche quanti volevano sentirsi estranei a quella musica.

A tutto questo vanno aggiunti l'impiego di una colonna elettronica intesa a rafforzare e ad arricchire le sonorità, nonché a farsi strada tra gli elementi musicali per dominare, sola, durante alcuni istanti, e la distribuzione stereofonica del suono nella sala del teatro che ha creato effetti *di provenienza* davvero suggestivi.

Qualche parola sullo spettacolo va detta perché malgrado i richiami a certi precedenti si è trattato di spettacolo fondamentalmente nuovo. Le figurazioni di Emilio Vedova proiettate sugli schermi e rese stereoscopiche dalla collocazione di esse a profondità diverse, hanno dato al palcoscenico una ricchezza insolita: l'astrattismo si è concretizzato nella verità drammatica che ha saputo creare: ed è anche questo risultato nuovo: il regista Kaslik ha dato ai movimenti vigore e correttezza plastica.

Merito grande della riuscita dello spettacolo va a Bruno Maderna che ha diretto con tranquillità attraverso i tumulti inattesi; all'orchestra della B.B.C., ai cori di Milano mirabilmente diretti da

Bertola ed ai cantanti Petre Munteanu, Caterina Gayer, un soprano di qualità eccezionali, Carla Henius, Heinz Rehfus ed Italo Taio.

Della serata si è detto. Arriderà ad essa l'aggettivo di storica? Non siamo profeti e la cosa d'al-

tronde ci interessa poco. Ché a noi ha dato grande gioia il constatare che una voce diversa si è levata da un mondo che sembrava condannato a procedere, come un esercito, nella monotonia della uniformità e del grigiore inesorabile.

MARIO LABROCA

## CINEMA

### Letterati nel cinema e cineasti romanzieri

Molto si è parlato e scherzato, in questi ultimi tempi, sul modo come i registi cinematografici vanno introducendo nei loro prodotti i problemi e le figure degli uomini di lettere: l'argomento ha offerto spunti preziosi e spassosi ai commentatori più brillanti di quotidiani e settimanali. Tutti hanno citato l'esempio del salotto letterario ne *La dolce vita* e molti il primo — assai più arrogante — episodio de *La notte*: dove gli ottimi, peraltro, registi fanno un po' l'effetto del proverbiale orso danzante fra calici di cristallo. Vien fatto di sospettare che la letteratura porti male agli uomini del cinema: e lo aveva dimostrato « ad abundantiam », un paio di anni fa, Roger Vadim, quando pretese di trasferire nel ventesimo secolo i casi de *Les liaisons dangereuses*. Basterèbbe rammentare la dettatura al telefono del celebre messaggio (« on s'ennuie de tout, mon ange, c'est une loi de la nature ») per rifiutare al cinema ogni diritto di transito nella repubblica delle lettere. D'accordo, questo è un caso marchiano. Però, però...

Quanto si è premesso non avrebbe che un futile rilievo se il vento dell'inflazione più o meno scandalistica che soffia sulle nostre giornate non avesse portato violentemente alla ribalta, in veste di opere squisitamente letterarie, e d'avanguardia per giunta, alcuni films dell'ultima stagione come, appunto, *L'avventura* e *La notte* di

Antonioni. Per quali doti narrative e quali novità di mezzi un simile giudizio si giustifichi, confessiamo di non avere inteso. Che *La notte* s'inizi con l'episodio dianzi ricordato, dove uno scrittore vivo e verde e un critico moribondo « fanno salotto » discorrendo dell'« Europa letteraria », di un saggio su Adorno e di un concerto di Backhaus, non è il motivo — davvero troppo facile — per cui abbiamo trovato il film inabile, impacciato, di un grigio tedio senza riscatto. Sono state, invece, proprio le sequenze che, evidentemente, sembrano ai fanatici de *La notte* prove di impegno e di bravura estrema, a lasciarci delusi. E la prima delusione l'abbiamo patita nel « pezzo », così largamente lodato, del vagabondaggio in periferia milanese della protagonista. Si tratta della moglie dello scrittore Pontano, scrittore in crisi, sebbene proprio la mattina della sua visita all'amico « in extremis » il suo libro sia vistosamente presentato dall'editore, come oggi si usa. Anche questa moglie è in crisi, naturalmente: tanto vero che invece di rincasare per la colazione, la vediamo far dietro fronte e incamminarsi verso i « terrains vagues » che si diceva. Jeanne Moreau è una brava attrice: ma ci è parso che al posto del regista le avremmo consigliato di camminare con un passo un po' diverso da quello della « mannequin » in una sfilata di alta moda. E tiriamo via. È chiaro che la signora Pontano è scontenta, ma la sua faccia è più dispettosa che triste. Perché? Ce lo dovrebbero dire — secondo i metodi dell'« école du regard » — gli oggetti e le persone che incontra,