

(che già in alcuni paesi si rifiutano di studiare i nuovi alfabeti), della durata delle prove e conseguentemente, come abbiamo già detto, dell'alto costo delle esecuzioni. Un costo pauroso che mette gli organizzatori di fronte a responsabilità sempre più gravi perché non è facile far comprendere ai consigli di amministrazione, ai comitati, ecc. la necessità che tutte le espressioni della musica contemporanea vengano divulgate: anche quelle la cui lettura non fa prevedere quali impegni di tempo e di danaro richiederanno.

Da alcuni sondaggi, discorsi, riflessioni colti qua e là a noi sembra che per i musicisti più dotati il problema grafico stia risolvendosi nel vecchio pentagramma: è vero, i quarti di tono, e le frazioni più ridotte di esso non hanno posto nelle righe e negli spazi: ma ecco che a questo punto può intervenire la macchina. Non più i *vibratori* incontrollabili che davano a qualsiasi tecnico l'illusione di essere passato senza esame alla licenza di composizione, ma le alterazioni apportate dallo stesso autore alle musiche da lui create. Sono queste alterazioni che sanno ammorbidire lo scatto dei semitoni, portarci nel mondo dell'ultracromatismo, creare le atmosfere che tanti cercano casualmente percorrendo a tentoni strade faticose e buie.

Siamo ora alle opere che più hanno impressionato perché capaci di suscitare la sensazione di qualche cosa di nuovo che sta muovendosi nella coscienza dei musicisti.

Parlavamo poc'anzi delle macchine che si pensava fossero un mezzo indispensabile per produrre determinate atmosfere: ebbene alcuni musicisti stanno realizzando con i soli mezzi musicali, strumenti e voci, notazioni pentagrammatiche, ritmi definiti, composizioni dove il discorso è chiaro ed il risultato sorprendente. Diremo del compositore Ligety (un ungherese che vive in Germania) e del compositore polacco Gorecki, che sono riusciti a darci composizioni che pur essendo nuovissime e fresche nei risultati appaiono evidenti alla semplice lettura. Se la composizione di Gorecki è in certo senso astratta, quella di Ligety, affidata ad un gruppo di strumenti ed a tre voci cantanti, recitanti, tossenti, ridenti, ecc., è risultata uno scherzo divertente, di piacevole ascolto che

ha dato la misura di quanto cammino si possa percorrere attraverso l'utilizzazione di tutte le possibilità vocali e dello sfruttamento integrale delle tecniche degli strumenti.

Nel campo della musica spettacolistica le due opere più importanti sono state «Hiperion» di Bruno Maderna e «Fabbrica illuminata» di Luigi Nono. La prima che impiega registrazioni elettroniche, orchestra, il flauto solista, una voce di soprano e, sul palcoscenico, una macchina fantasiata ed un gruppo di mimi, espone ancora una volta il conflitto tra la libertà e l'oppressione, tra l'uomo che ama esprimersi liberamente e gli ostacoli che lo arrestano con impedimenti inesorabili. Tema non nuovo, certamente, ma che qui è svolto con mezzi diversi dai soliti, con un impianto di rapporti sonori e scenici inattesi, e che è risolto ottimisticamente nel canto del soprano; canto elevato e commosso, articolato negli intervalli usuali del linguaggio seriale, di una musicalità preziosa; le parole di Hölderlin sulle quali il canto è articolato hanno incontrato una musica che loro si addice perfettamente anche se esse sono apparse, come tutti sanno, circa centotrent'anni or sono.

L'opera di Luigi Nono che riproduce l'atmosfera sonora e con essa l'angoscia stagnante nelle acciaierie tra i rumori assordanti e le luci accecanti, è in parte costituita dalla registrazione realistica dei suoni della officina e dalla interpolazione tra essi delle voci del coro e di brani solistici affidati questi ultimi ad un mezzo soprano. In questa parte è un accenno nuovo, un modo inatteso di proporre il linguaggio vocale che, realizzato nella sua esattezza, l'autore ha poi frantumato e alterato attraverso le macchine di registrazione in funzione delle atmosfere che intendeva creare. Qui abbiamo visto realizzato l'allargamento delle possibilità foniche del coro e della voce, il loro insinuarsi nelle frazioni del tono fino a scendere nella omofonia del parlato. Né questo basta perché magica è risultata la sovrapposizione della voce viva su quella registrata: la stessa artista sulla colonna già incisa dalla sua voce articola, durante l'esecuzione, la sua voce viva. È un'architettura di risonanze di

echi che dà una profondità inattesa al discorso; è un modo nuovo di rispecchiare un suono nell'altro, di giocare con il corpo e la sua ombra, con la realtà e il ricordo. Una coesistenza tanto più preziosa perché assolutamente inattesa.

Di quanto ha costituito il solito e prevedibile

bagaglio di tutti i festivals non vale la pena parlare a lungo: anche nell'insieme monotono delle musiche oramai convenzionali è stato possibile cogliere qualche parola di speranza. Probabilmente stiamo avvicinandoci al porto misterioso cui doveva condurci l'agitato tormento di questo nostro secolo.

MARIO LABROCA

CINEMA

Antonioni e Pasolini

Esprimere, a questi lumi di luna, un parere disinteressato e schietto su quanto si viene esibendo nel campo della narrativa, sia letteraria che cinematografica, è un impegno gravoso. E tanto più quando si parli di opere che la maggioranza della critica, in buona o cattiva fede, ha ammirato ed applaudito. Rispettosi, come cerchiamo di mantenerci, di ogni seria competenza, finiamo per dubitare di noi stessi, in una sospensione d'animo molto sgradevole: sicché, pregiudizialmente, ci auguriamo di sbagliare, di non aver capito. Il riconoscere di aver torto è, in simili casi, una fortuna.

Il regista Antonioni, i cui esordi ci avevano ispirato le più solide speranze, ci aveva dato, fin qui, più di un dispiacere: ragione di più, ci siamo detti, per sperare che le sue deviazioni intellettualistiche conducessero finalmente a un risultato di alta e nuova qualità. In questa disposizione di spirito abbiamo affrontato, alquanto trepidanti, la visione di « Il deserto rosso », Leon d'oro 1964. Purtroppo, ne siamo usciti sconfitti.

Che non sia più lecito chiedere al regista ferrarese quello che, sino a qualche anno fa, si chiamava un « messaggio », cioè una qualunque proposta per sciogliere le perplessità e le vere angosce del mondo di oggi, è cosa risaputa e scontata. Ma constatare che un uomo d'ingegno si aggiri monotonamente in un vicolo cieco di compiaciuta disperazione, invischiato di morbide ricercatezze

stilistiche, è cosa sconcertante in ogni senso. Si può fare poesia, su questi temi, ma non si può sfruttarli con l'unico scopo di ostentare speciose bellurie. Ora, non c'è il minimo respiro poetico nel « Deserto rosso », ma soltanto la moderna equivalenza di ciò che un tempo si definiva, negativamente, decadentismo: il frammento fine a se stesso, la prosa d'arte, l'ozioso disimpegno. La vicenda, tetramente descritta, non si differenzia gran che dalla solita, cara ad Antonioni: una giovane borghese agiata, scontenta della vita, priva d'interessi umani, cede a uno stato nevrotico per eccesso di egocentrismo. Come Jeanne Moreau, ne « La notte », camminava sui suoi tacchetti per le strade di periferia milanese alla ricerca di un diversivo al proprio vacuo rodio, così la Giuliana — Monica Vitti — circola per i *terrains vagues* di una zona industriale adriatica, avida di un panino sboccoconcellato o di un incontro imprevisto. Va detto che questa volta si tratta di una autentica schizofrenica, appena uscita da un soggiorno in clinica, e che tenta d'inserirsi nella routine di una vita provinciale, casa, fabbrica, qualche povera evasione in compagnia di volgari industrialotti. Che Giuliana abbia un abulico marito, un figlioletto stranamente crudele (egli finge un attacco di poliomielite) e finalmente un irresponsabile amante, son fatti di scarsissima importanza, quel che preme al regista è addentrarsi impietosamente nel dedalo delle sue paure, dei suoi smarrimenti ed allucinazioni. Ma non è pazzo chi vuole e succede che i gesti, il volto, le visioni della protagonista siano

buon pretesto alle calligrafie informali e surreali che l'Antonioni prende a sciorinare per il proprio diletto. Si è parlato molto, a salvataggio del film, del «colore» del «Deserto rosso»: per la verità, a parte le soluzioni tecniche che solo a uno specialista del mestiere possono interessare, noi non ci abbiamo ravvisato che un'antologia di citazioni pittoriche all'ultima (anzi alla penultima) voga occidentale. Le nature morte di cartacce e detriti, nella prima sequenza della passeggiata di Giuliana richiamano note esperienze surreali e persino l'aggressività di certi violenti disegni guttusiani; i fondali iridescenti da cui emergono gli attori o che servono di raccordo fra un episodio e l'altro si appellano chiaramente alle piacevoli melme di Fautrier, quando non s'ispirino alle zone coloristiche di Rothko e affini. Così i giganteschi mostri dei complessi industriali, tubi, caldaie, bombole, delicate antenne radar, si configurano secondo il gusto dell'*industrial design* o i grovigli della scultura astratta. Non si può dire che l'Antonioni «pittore», come si è voluto definirlo, esorbiti dall'applicato eclettismo di un aggiornato frequentatore di mostre.

Da gran tempo siamo avvezzi a non esigere dal film molto di nuovo e soprattutto di eccitante: dinanzi all'ipotesi d'intrattenere e di arricchire poeticamente il pubblico il cinema «di qualità» arretra come di fronte a Satanasso. Ne consegue che esso finisce per esercitare sullo spettatore una azione intimidatoria a cui ben pochi resistono, pur sbadigliando nel cavo della mano: non è facile rifiutare apertamente certe provocazioni, quelle dell'estrema raffinatezza, del concetto astruso, dell'allusione capziosa. Né è facile, in tanta inflazione di preziosismi tediosi, rilevare certe incoerenze, certi errori marchiani, certe filiazioni evidenti: per fare qualche esempio, l'inserzione dell'orgetta d'osteria tipo «denunzia» neorealista; l'inutile sciccheria del volto di Giuliana ripreso attraverso il vetro della finestra, dove nessun personaggio può vederlo; la pretenziosa banalità del parlato: il faticoso amplesso dei due amanti, direttamente bergmaniano; e così via.

Di questo passo agli affezionati al rito del cinema

serale non resterà che rifugiarsi nei locali di sobborgo, fra le braccia di Sordi, di Totò, di Ciccio Ingrassia.

Raramente ci è accaduto di uscire da una sala di cinema così interdetti e perplessi come, pochi giorni fa, dopo avere assistito al «Vangelo secondo Matteo» di Pier Paolo Pasolini. Alla seconda settimana di proiezione, il locale era stracolmo: il pubblico era quello delle prime visioni, borghese-bene, del tipo che, in genere, è sollecitato da una curiosità scandalistica piuttosto che da vero interesse. Né, a spiegare tanta affluenza, valeva il nome dello scrittore, di solito sgradito a quella categoria di spettatori e, soprattutto, di spettatrici. Altrettanto insufficiente il motivo dell'argomento sacro e dei premi attribuiti al film: è noto il comportamento conformista e alquanto scettico di certi cattolici italiani. Ci chiedevamo dunque quali attrattive richiamassero una folla così fitta e, per di più, così silenziosa.

Il fatto è che questo Vangelo resta nella memoria come qualcosa d'imprevisto, di sconcertante: esso porta, forse più di qualunque opera pasoliniana il suggello del carattere del suo autore, una misteriosa mescolanza di semplicità temeraria e d'inconscia avvedutezza. E, innanzi tutto, esso non è un *film* né nell'accezione tradizionale né in quella di avanguardia o di *nouvelle vague* che dir si voglia. Una sola definizione gli si attaglia, quella che lo colloca fra le opere di rottura, che prescindono, senza distinzione di valore, da ogni tendenza o scuola. Preso, poeticamente, dal testo di Matteo, il Pasolini regista lo ha affrontato come se la tecnica cinematografica fosse ancora in una fase arcaica, il sonoro appena tentato, l'indagine dei caratteri ferma all'immagine in primo piano: non a caso certe sequenze insistite ricordano i vecchi modi della Santa Giovanna di Dreyer.

Il clima del film, o, per dir meglio, della Sacra Rappresentazione, si basa sulle ipotesi di una verisimiglianza storica ridotta all'osso. La predicazione del Cristo si svolge in un paese arido e incolto di poveri pescatori e braccianti, oppressi da una oligarchia sacerdotale orgogliosa e spietata