

bello rivelandola agli amici non appena fosse arrivato in Italia. Ma proprio in Italia si accorse di aver affaticato inutilmente la memoria, ch  quella canzone (si trattava della allora famosa *Lilly Marlain*) era da noi gi  popolare da tempo ed aveva anzi raggiunto e superato il limite della sopportabilit . Non   caso nuovo quello di Rossowski, ch  anche di un altro russo, Wronski, noi conoscemmo alcune musiche composte nella convinzione della loro assoluta originalit  e che invece altro non erano ormai che esercitazioni stanche e prive perci  di interesse. Del resto quanto diciamo vale anche a dimostrare che le forzature sperimentali sono spesso un gioco pi  o meno bello ma che, in ogni caso, dura poco; perch  quello che conta non   la moda apparente ma la sostanza dell'opera che intanto   nuova in quanto nuove e originali le idee, anche se calate nelle forme pi  rigorosamente tradizionali. Ricordiamo ad esempio che Mozart seppe creare opere nuove con la grammatica comune al suo tempo, perch  la fantasia estese all'infinito le possibilit  di quella grammatica fino a servire le idee musicali che man mano nascevano in lui; ricordiamo Bach, del quale non esiste una fuga che somigli schematicamente alle altre, ed infine Brahms, che rivel  nella seconda met  del secolo scorso la capacit  magica di fare tipicamente suoi i modi dai quali era venuta formandosi l'accademia del romanticismo.

Giorni or sono Strawinski ha confessato, con il candore che gli   proprio, di avere compreso la grandezza dei quartetti di Beethoven. Senza om-

bra di ironia, ne siamo felici perch  le conversioni allargano gli orizzonti dell'ammirazione, estendono la possibilit  di gustare cibi che fino ad ora, lungi dall'accendere desideri, avevano suscitato nausea e repugnanza. Strawinski, non dimentichiamolo, rilanci  molto opportunamente Ciaikowski e procedendo a ritroso nel tempo ha oggi incontrato felicemente i quartetti di Beethoven che costituiscono il gruppo pi  avvincente nell'opera del grande compositore. Rifacendoci al caso del compositore russo Silwestrow, vediamo che mentre questi tenta di raggiungere i musicisti occidentali che nella ricerca affannosa del nuovo vivono ogni giorno esperienze nuove, Strawinski, procedendo a ritroso, scopre opere nate da oltre un secolo. Il vecchio e glorioso musicista e il giovanissimo compatriotta ci auguriamo arrivino ad essere citati ad esempio perch  quanti si affacciano alla musica apprendano come instabili le vie della ricerca e come solide le vie delle espressioni libere, quelle dove la fantasia   all'origine di espressioni necessarie. Del resto lo stesso Strawinski rester  nel futuro proprio perch  ha seguito non gi  i capricci della moda ma le strade nuove che il talento gli ha di volta in volta imposto; le strade che portano alla verit ; l'incontro suo con i quartetti di Beethoven,   stato certamente apportatore di felicit  nella sua vecchiaia cos  fervida di opere, di curiosit  e di interessi.   il miracolo della vecchiaia giovane.

MARIO LABROCA

CINEMA

Un maestro e un'esordiente

Si direbbe che l'anno della contestazione globale non abbia portato fortuna al buon cinema, sperimentale o no: i fatti, non so se di ordine puramente commerciale, dimostrano che mai le platee sono state peggio servite, quasi registi, produttori e soprattutto censori considerassero il pub-

blico come un immenso pollaio da allevare con becchime surrogato a getto continuo, sotto il comando condizionante della luce artificiale. Dall'inizio dell'autunno, infatti, i films concessi alle sale di proiezione non si distinguono l'uno dall'altro, tutti accomunati da una scaltra confezione che li rende commestibili dalle masse ancora allenate al mito, del resto pericolante, dello svago

serale. Così si evitano le grane di una censura, peraltro stranamente indulgente agli ammicchi del sesso e alla risata grassa; e, bene o male, i più scuoranti spettacoli si avvicinano lentamente sugli schermi, conditi di piccole dosi di pornografia, violenza e trovate buffonesche. Chi non si contenta apra il televisore che ammette le pantofole e un sonno innocente.

Naturale che in una simile situazione, l'annuncio dell'opera di un maestro anticonformista susciti particolare attesa e fiducia. Spesso all'annuncio seguono mesi di silenzio e la gente pensa che, chissà, anche questa volta gli scrupoli di uno zelante funzionario abbiano bloccato il lavoro. Per fare un esempio: l'indugio è stato lunghissimo per *L'angelo sterminatore* di Buñuel, un film tutt'altro che recente giacché rimonta al 1962. Comunque, eccolo presentato nei cinema d'essai, quasi ad avvertire chi non ama le sorprese e i turbamenti delle speculazioni intellettuali troppo spinte.

Precauzioni inutili: se al titolo, così biblicamente solenne, qualcuno ha potuto legare il ricordo del troppo breve e folgorante *Simeone nel deserto* — una delle massime punte del cinema buñueliano — la sua delusione è stata rapida e amara. Non era dunque il caso di riesumare un vecchio film al cui confronto anche il brillante e freddo esercizio freudiano di *Belle de jour* è di una qualche soddisfazione.

Un attacco alla borghesia, lo hanno definito i rubricanti dei quotidiani: giudizio troppo facile, che lascia il tempo che trova, quando non infastidisce. Simili attacchi appartengono ormai a un'anziana routine: né occorre scomodare il remoto esempio di *La dolce vita* per rammentare che già nel '60 Fellini aveva aggredito e liquidato attraverso il mito della *café society*, quello della società del benessere, alias della borghesia irresponsabile. Non si dissacrà quel che è già tautologicamente dissacrato. Senza insinuare una dipendenza dell'*Angelo* da quel film fin troppo divulgato, è lecito osservare che oggi tanta profusione di bellurie fotografiche annoia e richiama una fatatura a metà strada fra il prodotto hollywoodiano e le pagine patinate di Harper's Bazar. Quanto all'obiezione prevedibile di una lettura delle imma-

gini in chiave surrealista, essa non regge perché l'allusione surreale gioca qui marginalmente, quasi come accessorio e sovrastruttura, mentre non investe il fatto fondamentale (la misteriosa forza immobilizzante) che rimane un dato letterario, non risolto in termini e sintassi figurativi.

Ma poiché chi rende conto di un film deve riassumerne il contenuto e le vicende, questa è la storia: in una città sudamericana, dominata da una élite corrotta e balorda, due ricchissimi coniugi invitano un gruppo di amici e di belle donne a una cena dopo teatro. Inesplicabilmente, poco prima del convito, i domestici della casa si licenziano senza curarsi di giustificare la loro fuga al maggiordomo irritato e sgomento. Servita malestrosamente la cena, i due ultimi camerieri si buttano il cappotto sulle spalle e scappano anch'essi, lasciando gli ospiti alle loro consuete dissipazioni mondane e ai loro intrighi erotici: questa *café society* conta tra gli altri un medico scettico, un direttore d'orchestra alla moda, una pianista nevrotica che si esibisce in un brano di musica classica. La notte scorre senza che gli invitati si decidano a congedarsi, finché sulle prime ore del mattino una strana inerzia cala su di loro inducendoli a stendersi dove si trovano, chi su poltrone e divani, chi sul pavimento. Al risveglio, bevuto l'ultimo caffè, addentato l'ultimo sandwich, qualcuno accenna ad andarsene ma non ci riesce, bloccato da una impossibilità astratta: decreto dall'alto o esaurimento della facoltà di volere. Il fenomeno è collettivo e insuperabile, il decreto non ha forma né voce. Da questo momento una torbida rassegnazione stagna sulla sala che prende l'aspetto di un accampamento di sequestrati. Durante la notte un ospite è morto d'infarto e per liberarsene non c'è altro mezzo che nascondere in un ripostiglio, la convivenza diventa insopportabile. Scoppiano accessi isterici, si scatenano istinti bestiali. Una parete è demolita furiosamente alla ricerca delle condutture dell'acqua che viene contesa selvaggiamente, le donne sono aggredite, insultate, il fetore del morto ammorbida l'aria, due amanti si uccidono dopo l'ultimo amplesso. Infine un simbolico gregge di pecore penetra nella casa e gli eleganti viveurs si trasformano in un'orda

primitiva che sgozza arrostitisce e divora. Intanto la città assiste passiva al sortilegio, neppure parenti, amici, poliziotti riescono e varcare il cancello della villa, tutti accettano la situazione come inevitabile, nessuno se ne chiede la ragione. All'improvviso, dopo un tempo senza misura, una luce trapela da una finestra e i luridi prigionieri escono ad uno ad uno: l'incanto è rotto per merito di una delle ospiti che ha suggerito di richiamare il momento in cui esso ha avuto inizio, quando la pianista suonava, inascoltata.

Ma il castigo è solo sospeso, l'angelo non è placato, l'ipocrisia di un rito religioso suggella l'ultima condanna. Compunti e decorativi i maledetti assistono nella cattedrale a un Te deum celebrato da ignobili preti. Non si esce da quella chiesa, non si uscirà in eterno. Il simbolico gregge ricompare mentre l'organo tuona minacciosamente e di fuori le piazze sono invase dalle folle terrorizzate: la collera divina si è valsa del braccio della rivoluzione sociale.

Clima, dunque, a sfondo apocalittico dove potrebbero benissimo situarsi le terribilità icastiche del cattolicesimo spagnolo e innestarsi le maledizioni del fiammingo Ghelderode. Richiami più sottili che realizzati: lo schermo non ne riceve che un debole riflesso, sotto l'impresa letteraria, data per scontata, del Libro di Samuele. Scansando il rischio d'inventare e affrontare figurativamente una esplicita presenza demoniaca, Buñuel ha preferito puntare sull'ambiguo, sull'enigmatico, disseminando invece il tessuto narrativo di fioriture surreali e oniriche di ovvio consumo. Quella manina amputata che per effetto della droga una delle dame vede correre sul pavimento come un candido inafferrabile scarafaggio, è un lugubre scherzetto al confronto dell'apparizione luciferina che assaliva sotto il sole del deserto lo stilista Simeone; e i pannelli dorati che si schiudono cigolando sul buio di ignoti recessi nella casa stregata non si distaccano dal comune repertorio dei films dell'orrore. Non è degno di Buñuel evocare Satana esorcizzando due zampe di gallo. In una parola *L'angelo sterminatore* manca di autorità, le trovate

raccapriccianti si afflosciano, le sequenze stagnano in ripetizioni monotone. Si direbbe che il furore antiborghese del regista lo accechi, che una rabbia troppo compressa lo ipnotizzi su immagini tanto odiate da impedirgli il gesto di distruzione liberatrice.

* * *

Non rientra certo nel numero dei films di evasione e d'intrattenimento il *Galileo* della esordiente Lilliana Cavani, appena nota per un *San Francesco* bene accolto dal pubblico della televisione. Il precedente dell'omonimo dramma di Brecht, d'altronde, non l'ha condizionata e intimidita giacché l'originalità del suo lavoro sta nella sua struttura didascalica e onestamente popolare. Adatto a fruitori non sofisticati ma neppure grossolani, il racconto biografico si svolge per episodi significativi che fanno quadro, abbastanza rispettosi della fedeltà storica e alieni dalla tentazione pittoresca. Nelle fasi di questa vita non romanzata la privacy del filosofomatematico è appena sfiorata: quello che importava alla regista era seguire il corso e le vicende del pensiero galileiano, dimostrando come dalle certezze della scienza il protagonista fosse portato ad assumere una involontaria posizione ereticale, simile a quella che aveva condotto al rogo Giordano Bruno. Forse le sequenze che illustrano il processo e il supplizio del frate sono più lunghe del necessario, ma il merito del film sta nel tocco sobrio ed elegante con cui son presentati i caratteri, gli splendori della Curia romana, gli ambienti, resi con un colore delicato, fuso con la severità dominante del nero, del grigio, del bianco. L'autenticità dei luoghi — cappelle e sale vaticane — non è mai citazione pedante e si lega discretamente con le ricostruzioni di studio anche quando l'artificio della camera le fotografa dall'alto, con una solennità laica che, a voler essere maliziosi, ricorda un poco i consessi del Palazzo delle Nazioni Unite. Con intelligenza scrupolosa la Cavani ha curato la distribuzione dei ruoli; da quello di Galileo, fisicamente fedelissimo al più noto ritratto

dello scienziato, a quello di Maffeo Barberini, poi Urbano VIII, disegnato con felice penetrazione psicologica. Un piccolo errore è, semmai, l'aver affidato al troppo modernamente sensibile Lou Castel la voce e i gesti di Lorenzo Bernini nel colloquio da artista a committente con il pontefice: ma bisogna riconoscere che non si poteva meglio ricostruire il modello mastodontico del famoso sepolcro dove il supporto ligneo della futura maschera di Urbano è come un memento sinistro. Accorato senza lacrime e misericordioso

senza sbavature sentimentali, l'assunto della giovane Cavani è deplorare più che giudicare: l'episodio del cardinal Bellarmino, prostrato alla ricerca di una verità che non contrasti con la tradizione è un tratto di grande bravura.

Nei tempi di crisi che viviamo l'incontro con questo *Galileo*, egualmente lontano dalla retorica del film storico di cassetta e dalle intimidazioni sperimentali è un buon acquisto per la serietà della nostra cinematografia di consumo.

ANNA BANTI