

MAURIZIO CORBELLA

SPERIMENTAZIONE ELETTROACUSTICA E CINEMA D'AUTORE
IN ITALIA NEGLI ANNI SESSANTA
Due casi di studio*

1. ASPETTI DI UNA MEDIAZIONE

Durante una conversazione datata 1963, Gillo Pontecorvo riesce nello spazio di un capoverso a riassumere con straordinaria lucidità il profondo mutamento culturale che ha investito la sua generazione nel decennio del *boom* economico. La sua descrizione funziona meglio di ogni perifrasi come bilancio di un momento storico in cui categorie culturali fino ad allora solidamente riferite a discipline indipendenti conflaiono per dar vita a nuovi sincretismi:

Si lanciano uomini nel cosmo, si scopre la struttura della ADN, la molecola che sovrintende all'ereditarietà e quindi ci si avvicina alla possibilità di trasformare la specie umana, gli animali e le piante; la cibernetica sta per affrontare macchine che penseranno come l'uomo: ed ecco che la scienza trasportata dal suo stesso slancio comincia a trovarsi in zone che avevano polarizzato fino ad ora lo studio e la passione dei maghi, dei mistici, degli alchimisti e naturalmente anche dei filosofi¹.

Non è eccessivo affermare che il cinema d'autore italiano degli anni Sessanta avverta l'urgenza di raccontare proprio quelle «zone» della riflessione intellettuale soggette alla convergenza di pensieri più diversi, che sembrano finalmente trovare nuove vie d'interpretazione del reale. Quello del cinema non è solo un desiderio di racconto, bensì anche di trasformazione: prodotto tecnologico della contemporaneità, esso accetta per così dire di essere ridefinito dalle nuove forze in gioco. In quest'ottica è da considerarsi privilegiato il rapporto instaurato con lo sperimentalismo musicale che trova manifestazioni in Italia nell'ambito dell'avanguardia, ma che in Europa e negli Stati Uniti inizia a conoscere anche declinazioni in ambito jazz e *popular*. Concordemente alla tradizione che poneva la musica nel *quadrivium* del sapere, accanto ad aritmetica, geometria e astronomia, cineasti come Antonioni, Ferreri, Fellini, Petri, trovano nella musica sperimentale la manifestazione artistica che mantiene i legami più diretti con la speculazione scientifica, e in questa veste la interrogano, in un difficile quanto fertile confronto con le rispettive poetiche.

In questo saggio cercherò di mettere in luce come il cinema d'autore italiano attinga a musica dell'avanguardia coeva per andare dritto al cuore di alcune questioni

* Questo saggio offre una sintesi di argomenti sviluppati nel IV capitolo della mia tesi di Dottorato di ricerca, alla quale rimando fin d'ora per approfondimenti: M. CORBELLA, *Musica elettroacustica e cinema in Italia negli anni Sessanta*, Ph.D., Università degli Studi di Milano, 2010.

¹ G. PONTECORVO, *Il fantastico nel reale*, «Fimcritica», 14 (1963), 135-136, p. 367.

particolarmente centrali nella riflessione intellettuale del tempo. I casi che presenterò sono accomunati dalla caratteristica di ricorrere a musica elettroacustica pre-esistente, fatto che rende più evidente la relazione con poetiche compositive sviluppatesi in ambito sperimentale. La scelta di concentrarmi sul cinema cosiddetto 'd'autore' necessita di una precisazione, dal momento che si sarebbero potute scegliere altre categorie cinematografiche altrettanto interessanti, come per esempio la cosiddetta 'avanguardia cinematografica' fiorita nella seconda metà degli anni Sessanta in stretto scambio con la sperimentazione musicale: significative e assai poco studiate le collaborazioni di Romano Scavolini con Egisto Macchi e Vittorio Gelmetti, di quest'ultimo con Carmelo Bene, di Giulio Questi con Bruno Maderna. La scelta del cinema d'autore ha tuttavia il pregio di illuminare la questione da una prospettiva socioculturale: diversamente dall'avanguardia, l'approccio del cinema d'autore alla creazione estetica è generalmente caratterizzato dalla doppia e contraddittoria necessità di preservare la propria integrità poetica pur nel confronto dialettico con i compromessi dell'industria, nell'aperta finalità di raggiungere la più ampia porzione di pubblico possibile. In questi termini esso assomma su di sé quei caratteri di *medietas* che già furono di certo romanzo e di certo melodramma ottocenteschi, ponendosi pertanto su un diverso 'registro' comunicativo o, per utilizzare un concetto discusso proprio in quegli anni da Umberto Eco, su un diverso *livello* di cultura, precisamente il livello 'medio' rispetto a quello 'alto' dell'avanguardia². Una delle principali ragioni strutturali della *medietas* del cinema d'autore consiste nel non abdicare mai del tutto al paradigma narrativo, per quanto in una posizione di costante problematizzazione e messa in crisi. Esso tende a non approdare mai alla totale assenza di narrazione, sia essa 'astrazione' o 'documentazione', oscillando invece, per usare un concetto di Francesco Casetti e Federico Di Chio, tra un regime di narrazione debole e l'antinarrazione³ ma pur sempre tenendo vivo quel filo che lo connette alla possibilità di comprensione di un pubblico non specialistico.

Nell'analisi dell'impiego di musica sperimentale da parte del cinema di narrazione si assiste in genere a una doppia mediazione, che coinvolge sia il piano morfologico sia quello semantico: *a)* la tras migrazione di stili da un livello di cultura a un altro; *b)* il passaggio di *medium* da aurale ad audiovisivo, consueto in qualsiasi rapporto tra musica e cinema. Nel primo caso si assiste al passaggio da una dimensione speculativa, tipica dell'avanguardia musicale, a una narrativa: la musica sperimentale preesistente, tendenzialmente composta con la volontà di superare i principi di causalità e linearità temporale propri della tradizione occidentale tonale, viene re-immessa nelle linee di forza del tessuto narrativo cinematografico, finendo suo malgrado per svolgere spesso funzioni drammaturgiche convenzionalmente attribuite alla dissonanza (accumulo di tensione drammatica, attesa ecc.). Sul piano del passaggio di *medium*, d'altra parte, si crea una corrispondenza problematica tra conformazione degli eventi sonori e immagini: le sonorità derivate da procedimenti sperimentali, in particolar modo elettroacustici, nel cinema si connotano visivamente in una direzione fortemente codificata a partire dagli anni Venti e frequentemente declassata a cliché (mimesi delle alterazioni psico-percettive, dell'alieno o dell'onirico)⁴. Entrambe le tendenze generano naturalmente problemi di

² U. ECO, *Cultura di massa e 'livelli' di cultura*, in Id., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (1964), Bompiani, Milano 2005, pp. 29-64. Giova qui ricordare che l'autore, in special modo nella *Critica dei livelli* (pp. 51-54), cerca di emendare il concetto di 'livello culturale' da gerarchie di priorità estetica o storico-critica.

³ F. CASETTI - F. DI CHIO, *Analisi del film* (1990), Bompiani, Milano 2007, pp. 206-213.

⁴ Tratto estensivamente il rapporto tra suono elettronico e cliché cinematografico in: M. CORBELLÀ,

travisamento che hanno dato luogo a innumerevoli stigmatizzazioni da parte dei compositori dell'avanguardia nei confronti dell'impiego cinematografico di musica sperimentale. Gli studi sulla comunicazione multimediale hanno in realtà da tempo messo in luce come proprio l'irriducibilità tra le dimensioni sonoro-musicale e visivo-cinematografica sia alla base della possibilità del testo audiovisivo di produrre nuovi significati⁵.

In questa luce è possibile chiarire il modo distintivo in cui il cinema d'autore italiano si comporta rispetto ad altre categorie di narrazione cinematografica. Tentando una generalizzazione che sarà articolata in relazione ai due casi monografici in esame nei prossimi paragrafi, è possibile affermare che esso tenda a evitare consapevolmente la ricerca di *iconismo*, in nome della messa in rilievo della componente *differenziale* tra le dimensioni sonora e visiva; ciò favorisce il formarsi del principio *metaforico* che, secondo Nicholas Cook, permette l'*emergenza* di significato⁶. L'elemento sonoro sembra procedere con una certa indipendenza rispetto all'immagine, evitando accuratamente di assecondare forti parallelismi con l'evolversi drammatico delle situazioni. Esso funge senz'altro da segnale di stati d'inquietudine, in questo conformandosi alla funzione tensiva tradizionale della musica elettronica nel cinema narrativo, ma non sottolinea con evidenza l'azione né tanto meno lo stato d'animo dei personaggi. Da un punto di vista dei rapporti classici tra cinema narrativo e musica, questi film sembrano mancare, in sostanza, di coesione audiovisiva. D'altra parte è proprio la frizione così generata a permettere l'emergenza della natura peculiare della musica impiegata; il suo imporsi all'attenzione scavalcando le consuete griglie interpretative del cinema di narrazione, apre la via a un'indagine di tipo ermeneutico, volta a interpretare le necessità profonde che inducono i cineasti a 'forzare' nel medium filmico materiali in partenza profondamente disomogenei.

2. IL DESERTO ELETRONICO DI ANTONIONI. MUSICA ELETTRONICA E SGUARDO SPERIMENTALE

Volendo individuare nel panorama intellettuale italiano degli anni Sessanta figure che rappresentano fondamentali 'sinapsi' culturali attraverso cui si snodano gli scambi tra le varie acquisizioni del sapere, dovremmo sicuramente citare Silvio Ceccato (1914-1997). Scienziato, filosofo, linguista, diplomatico in composizione, alle spalle un passato di critico musicale, egli è il principale responsabile dell'introduzione della cibernetica in Italia. Nella sua sterminata produzione scritta, Ceccato negli anni Sessanta si occupa di cinema, di arte, di musica con grande competenza unita a una rara capacità divulgativa. Impegnato fin dagli anni Cinquanta nella costruzione di automi e attivo in quel gruppo internazionale di scienziati finanziati dagli Stati Uniti in piena guerra fredda per lo sviluppo di modelli di traduzione simultanea dal russo all'inglese, influenza senza dubbio le sorti della rappresentazione della tecnologia nelle discipline artistiche italiane⁷. Così

Suono elettroacustico e generi cinematografici: da cliché a elemento strutturale, in I. MEANDRI - A. VALLE (a cura di), *Suono/immagine/genere*, Kaplan, Torino 2011, pp. 29-48.

⁵ N. COOK, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford 1998.

⁶ Cook discute i principi di iconismo (*iconicity*), differenza, metafora ed emergenza nel secondo capitolo di *Analysing Musical Multimedia*, pp. 57-97.

⁷ In anni più recenti Ceccato si è concentrato sulle relazioni tra la 'terza cibernetica' (o logonica) da lui fondata, e le dinamiche della creazione e della ricezione estetica, in particolare musicale; cfr. S. CECCATO - G. ZOTTO, *La logonica*, in G. ZOTTO (a cura di), *Dalla cibernetica all'arte musicale*, Zanibon, Milano 1980, pp. 4-5.

come *Il grande ritratto* dell'amico Dino Buzzati (1960) è 'originato' dalla conoscenza del 'cronista meccanico', un progetto mai portato a termine di automa in grado di formulare descrizioni verbali di realtà fisiche elementari⁸, a una simile miscela di stupore e fascino, avvenuta in un incontro analogo, si deve fare risalire la scintilla che infiamma la genesi de *Il deserto rosso*, come testimonia lo stesso Michelangelo Antonioni⁹.

Ciò che colpisce il cineasta è la velocità con cui la ricerca scientifica ha superato ogni capacità immaginativa della sua generazione, causando al contempo una traumatica frattura con la generazione figlia del *boom* economico: «chi sin da bambino ha sempre giocato con i robot potrà capire molto bene, e se gli viene voglia non avrà problemi a partire per lo spazio a bordo di un razzo»¹⁰. Il rapporto uomo-macchina è diventato centrale nella società degli anni Sessanta, ma diversamente da quanto auspicava il padre della cibernetica Norbert Wiener¹¹, la protagonista de *Il deserto rosso* non è in grado di comprendere né di gestire i messaggi complessi che le giungono dalla realtà automatizzata che la circonda, senza tuttavia potere ignorarli, «portata a pensare che le cose intorno a lei, quando non le guarda, non esistono. Si sente quindi moralmente costretta, per quanto le è possibile, a fissare le cose poiché si ritiene larvamente colpevole della loro eventuale perdita di realtà»¹². Nel film di Antonioni si esplica così quella condizione nevrotica costitutiva della società dei consumi che sarà illustrata qualche anno dopo da Jean Baudrillard ne *Il sistema degli oggetti*¹³.

All'interno di questa concezione è possibile comprendere l'apporto delle musiche elettroniche di Vittorio Gelmetti sotto il profilo poetico. I brani utilizzati come fonti di partenza per il lavoro di adattamento al film, durato circa un mese e operato in stretta collaborazione tra cineasta e compositore¹⁴, sono tutti riconducibili alla prima fase della produzione di Gelmetti¹⁵, che tenta di mutuare procedimenti formali direttamente dalla ricerca scientifica, ed è per questo riconducibile a contemporanee esperienze di arte programmata. Gelmetti si riferisce a questa fase della sua ricerca come a un tentativo di emancipare la musica elettronica dalla «mimesi della musica strumentale precedente» fondata in gran parte sull'«emulazione del gesto dell'esecutore», attraverso il ricorso a principi formali derivati dalla metodologia scientifica¹⁶. L'aspetto volutamente asettico, sperimentale, perseguito nel trattamento del materiale elettronico è ciò che può ricondurre il sentire del film al nucleo generativo identificato da Antonioni nelle esperienze con Ceccato. Il suono elettronico non svolge qui funzioni puramente drammaturgiche,

⁸ Si fa qui riferimento al ricordo diretto di Giulio Nascimbeni, riportato in Id., *Una macchina fantastica per Ceccato e Buzzati*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1997, ora in «Working Papers - Metodologia», 91, <http://www.methodologia.it/wp0.htm> (consultato dicembre 2009).

⁹ J.L. GODARD, *Intervista a Michelangelo Antonioni*, novembre 1964, ora in G. MARTINI (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Falsopiano, Bologna 2007, pp. 166-179.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Nell'introduzione all'opera fondativa della cibernetica, si auspica l'avvento di una società basata su uno scambio costante e costruttivo di messaggi tra uomo e macchine; N. WIENER, *Introduzione alla cibernetica. L'uso umano degli esseri umani* (1950), tr. it. di D. Persiani, Bollati Boringhieri, Milano 2008, pp. 23-24.

¹² M. ANTONIONI, 1963. Ravenna. *Durante le riprese de "Il deserto rosso"*, in Id., *Comincio a capire*, Il Girasole, Catania 1999, p. 45.

¹³ J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti* (1968), tr. it. di S. Esposito, Bompiani, Milano 2004.

¹⁴ E. COMUZZO, *Vittorio Gelmetti, avanguardia ma non dietro alle mode*, «Cineforum», 28 (1988), 12, pp. 11-14.

¹⁵ Le composizioni coinvolte nella rielaborazione sono: *Misure I* (1959), *Tensioni* (1961), *Treni d'onda a modulazione d'intensità* (1963) e *Modulazioni per Michelangelo I* (1964); cfr. C. DI CARLO (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Il deserto rosso*, Cappelli, Bologna 1964.

¹⁶ Le citazioni sono tratte dall'intervento di Gelmetti riportato in P. PORTOGHESI ET AL. (a cura di), *Scienza ed Arte. La metodologia della ricerca scientifica nelle tecniche artistiche* (antologia del dibattito), «Marcatré», 1964, 6-7, p. 18.

ma si costituisce oggetto d'osservazione di per sé, manifestazione sonora di una condizione automatizzata dell'esistenza. Antonioni non ha bisogno di situazioni musicali che funzionino empaticamente o anempaticamente rispetto al personaggio principale, bensì di manifestazioni acustiche che suonino 'oggettive', che appaiano prolungamenti sonori dello stato psicologico della protagonista. Di qui la stasi senza possibilità che si manifesta in molti degli episodi punteggiati dalla musica di Gelmetti. La sintassi musicale 'tradizionale' è in questo film negata al punto da trasformare l'evento acustico in un fenomeno da osservare, tanto da parte del pubblico quanto della stessa Giuliana, che in più di un'occasione sembra accorgersi di questi suoni; la differenza tra la percezione dello spettatore e quella del personaggio consiste nel fatto che quest'ultimo è vittima, addirittura 'cavia', del mondo in cui è immerso, mentre lo spettatore è un osservatore non già distaccato, ma nemmeno empatico; la sua è semmai un'immedesimazione razionale che diventa critica nel momento in cui è in grado di cogliere i fattori in gioco (il ruolo dell'industrializzazione massiccia sull'ambiente, i sintomi della malattia della donna, il limite dei rapporti familiari e affettivi in un simile contesto ecc.).

Solo in seconda battuta, dunque, la funzione drammaturgica delle sonorità elettroniche entra in gioco a confermare gli assunti appena esposti, connettendo, come altri hanno notato¹⁷, la sfera industriale con la sfera psicologica. Si considerino a tal proposito tre sequenze:

1. Nella stanza di Valerio, figlio di Giuliana, c'è un robot giocattolo. La sequenza in cui per la prima volta la protagonista manifesta comportamenti nevrotici (0:14:22-0:18:51) si apre con un rumore fuori campo, che causa nella donna un brusco risveglio nel mezzo della notte. L'apparenza sinistra del rumore viene presto smentita dalla sua associazione visiva con il piccolo robot dimenticato acceso, e per questo vagante tra il letto del bambino e la parete. Giuliana lo spegne facendo cessare il rumore meccanico e spegne la luce della stanza. L'oscurità improvvisa è turbata dai due occhi del giocattolo, che rimangono accesi come fari nel buio, quasi a presagire che l'inquietudine non sia cessata. Tant'è vero che nell'inquadratura successiva si avverte un suono elettronico, che s'interromperà solo con la comparsa di Ugo, il marito di Giuliana. È in assoluto il primo momento nel film in cui si ha a che fare con un simile accadimento acustico. È chiaro che si tratta di un segnale, ma lo spettatore non sa ancora a cosa associarlo. Secondo le griglie interpretative della narrazione classica, il comportamento di Giuliana, che sembra spaventata da qualcosa che ha visto oltre la rampa delle scale fuori campo, potrebbe persino preludere a un episodio *thrilling*, con relativo sviluppo musicale della risonanza sinistra. Ma è solo un attimo, perché ben presto è chiaro che quella presenza sonora è destinata a rimanere intermittente, ostinata e 'incontrollata' lungo tutta la sequenza¹⁸. L'elemento sonoro è come bloccato, e ciò che l'orecchio avverte come un 'vicolo cieco', è associato dall'occhio alla situazione esistenziale della protagonista.

2. (1:05:26-1:08:16) Da un primo piano sul robot giocattolo, la macchina da presa

¹⁷ Cfr. in particolare R. CALABRETTO, *Giovanni Fusco: musicista per il cinema di Antonioni* e A. BOSCHI, «La musica che meglio si adatta alle immagini»; suoni e rumori nel cinema di Antonioni, entrambi in A. ACHILLI - A. BOSCHI - G. CASADIO (a cura di), *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, Longo, Ravenna 1999, pp. 73-75, 90-95; cfr. anche M. ALUNNO, Vittorio Gelmetti. *Sperimentazione e cinema*, in S. MICELI (a cura di), *La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca*, «Civiltà musicale», numero speciale, 2004, 19, p. 193.

¹⁸ In questo viene rielaborato il brano *Modulazione per Michelangelo*, concepito originariamente come musica ambientale per l'allestimento delle fortificazioni fiorentine durante la Mostra di Michelangelo ideata da Paolo Portoghesi (Roma, Palazzo dell'Esposizione, 1964). È evidente la frammentazione del *continuum* sonoro originale in singoli episodi brevi, che torneranno nel corso della pellicola in situazioni analoghe.

si sposta sulla mano di Ugo che rimette una provetta al suo posto, per poi rivelare padre e figlio intenti in un'osservazione al microscopio giocattolo di Valerio. La stanza del figlio è un vero e proprio laboratorio in miniatura, tra le cui attrezzature il bambino si muove con padronanza. Valerio non ha il problema di integrare il robot e gli altri oggetti nel suo mondo, essi ne fanno parte fin dal principio, e per questo sono il simbolo dello scarto generazionale incolmabile e lacerante che la madre manifesta in forma nevrotica. Valerio utilizza il suo 'laboratorio' per svolgere operazioni di conoscenza, e ne dà dimostrazione alla madre mettendo in atto un procedimento di *confutatio* basato su osservazioni empiriche: «quanto fa 1+1?» domanda retoricamente alla madre. «Che domande, 2», risponde Giuliana stando al gioco; ed ecco che, con sicurezza, Valerio versa due gocce di liquido azzurro sul vetrino di un microscopio e, fiero, può domandare «quante sono queste?». Il padre sorride compiaciuto (è evidente che egli è il mentore-complice del figlio, configurando così un equilibrio sbilanciato nel triangolo familiare, in cui Giuliana è in minoranza). La madre minimizza e intenerita bacia sulla fronte Valerio. Ma, a questo punto, a sancire l'impossibilità del congiungimento affettivo, è di nuovo il segnale sonoro. Il bambino sta seguendo un *iter* formativo inesorabile, ha capito il valore logico dei suoi giochi, e vi aderisce sempre più cinicamente.

3. (1:20:29-1:26:41) Ecco che la favola che spezza in due il racconto del *Deserto rosso*, l'unica evasione che Giuliana si concede dalla realtà, diventa il contro-bilanciamento più puntuale della stanza/laboratorio del figlio, nella quale Giuliana ritrova spaventata tutti gli elementi che la terrorizzano al di fuori delle mura domestiche. Tuttavia, tale evasione è solo apparente, poiché è in realtà il frutto dell'ultimo esperimento partorito dalla logica del bambino: tutt'altro che innocentemente, Valerio finge di aver perso l'uso delle gambe. Si tratta del suo esperimento più terribile, in cui prefigura per sé la condizione estrema dell'integrazione dell'automatismo: la protesi corporea. A questo spettro, che per Giuliana è puro terrore, mentre per il bambino pura conseguenza logica, rimandano le riviste aperte sul tavolo, raffiguranti arti artificiali. Non si può dire che il bambino goda nel mettere in atto questa crudeltà nei confronti della madre, semmai che egli abbia trasceso il valore della scoperta fino a trovare il nesso di potere che in essa risiede: è Giuliana ora a diventare oggetto della sua osservazione 'scientifica', dal 'trono' del suo letto egli può impartire ordini, studiarne le reazioni, come si fa con le caviglie da laboratorio. La favola altro non è che il frutto di uno di questi comandi impartiti dal figlio. Interessante è che il profilo sonoro sia giocato complessivamente sulla sottrazione di elementi: «nulla faceva rumore», specifica Giuliana nel racconto; la sonorizzazione ambientale è completamente polarizzata secondo la prospettiva d'ascolto della narratrice, che ci fa sentire soltanto quello che ritiene importante: il mare è uno sciacquio più simile a quello di una vasca, privo del tipico rumore di fondo, i versi degli uccelli sono in primo piano, tutto il resto è immerso in un silenzio cosmico. Si capisce che il *rumore* da cui fugge Giuliana è quello delle fabbriche, ma è soprattutto la trasfigurazione che di esso avviene nella sua psiche, e che lo spettatore percepisce attraverso le sonorizzazioni elettroniche. Non è un caso che la controparte di queste, nel mondo narrato da Giuliana, sia rappresentata dal puro canto: la voce sola¹⁹ come unica possibilità della musica di dispiegarsi, come canto della natura incontaminata della spiaggia, delle rocce che sembrano «di carne».

¹⁹ Si tratta di *Favola* di Giovanni Fusco, la cui unica altra occorrenza è nei titoli di testa, ma stavolta sovrapposta a mo' di 'ouverture' ai rumori industriali e a elaborazioni elettroniche gelmettiane; per una discussione della musica nei titoli di testa, si veda R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 218-220.

3. IL SUONO DELL'UOMO. FERRERI, TEITELBAUM E IL 'BIOFEEDBACK'

In una delle sequenze centrali de *Il seme dell'uomo* (1964), Cino e Dora, i due giovani fidanzati scampati all'apocalisse nucleare, seguono una delle ultime trasmissioni televisive che documenta la distruzione del mondo (0:21:20-0:26:06). Sulle note del *Va 'pensiero* verdiano si susseguono immagini desolanti mentre la voce del conduttore afferma: «Rivolgiamo a tutti un appello alla calma e alla fiducia: oggi le scelte e l'ultima parola spettano ai cervelli elettronici, che non hanno i dubbi e le esitazioni di un uomo». L'invocazione del popolo ebreo del *Nabucco*, sofferente eppure unito in un estremo moto d'orgoglio, lascerà presto lo spazio alla desolazione completa di un paesaggio postatomico, in cui Cino e Dora conducono un'esistenza di novelli Adamo ed Eva senza Dio né Eden; la loro vicenda è turbata dall'arrivo di eventi esterni, come lo spiaggiamento di un cadavere di cetaceo, esplicitamente soprannominato da Cino 'Moby Dick'²⁰, o come la misteriosa donna che mette in crisi l'equilibrio della coppia fin quando Dora non la uccide per poi darla in pasto a Cino, all'insaputa di quest'ultimo. Scampata la pestilenza causata dalla putrefazione della gigantesca carcassa, Cino è sempre più convinto nel desiderare un discendente, e per far ciò prende con l'inganno la donna, fecondandola dopo averla addormentata con un intruglio d'erbe; ai primi sintomi di gravidanza di Dora, Cino esulta fuori di sé girando intorno alla donna a terra disperata, e scandendo come un ritornello la frase: «Ti ho fecondata, il seme dell'uomo ha germogliato». Ma nel suo girare esaltato Cino scava un solco sulla spiaggia, dissotterrando probabilmente una mina che esplode estinguendo anche i due fidanzati.

Fatta eccezione per gli sparuti interventi musicali originali composti da Teo Uselli e per il coro verdiano, la presenza sonora predominante nel film è costituita da *In Tune*, una composizione di Richard Teitelbaum (1967). Membro del gruppo d'improvvisazione Musica Elettronica Viva (MEV) e residente per lungo tempo a Roma nella seconda parte degli anni Sessanta, il compositore americano è colui che introduce in Italia il concetto di *biofeedback*, di cui *In Tune* rappresenta una delle prime realizzazioni. Il *biofeedback* studia i meccanismi di produzione di segnali di ritorno generati da attrezzature elettroniche in risposta a stimoli provenienti da stati psicofisici di un essere vivente. Per usare le parole di uno dei suoi principali teorizzatori, il pianista e compositore David Rosenboom, il *biofeedback* è «un sistema [...] per la produzione di musica e di fenomeni visuali per mezzo di precise informazioni elettriche estratte da soggetti che hanno imparato ad attuare un controllo conscio di stati psicofisici associati»²¹. Le composizioni appartenenti a questo filone di ricerca operano essenzialmente una conversione di segnali provenienti dall'organismo (onde cerebrali, pulsazione cardiaca, respiro) in segnali udibili o visibili che il compositore può controllare tramite l'ausilio di sintetizzatori a controllo di tensione e il mixaggio. L'essere umano da cui provengono i segnali di partenza è addestrato a governarli in vari modi, mediante lo sfruttamento di alcune funzioni psico-motorie (per esempio chiusura-apertura delle palpebre), e associazioni mentali legate al modo in cui il soggetto percepisce la resa sonora e visiva dei propri segnali, o ad altri tipi di stimoli concordati con il compositore. Grazie a tali sperimentazioni Teitelbaum trova un importante varco per connettersi a istanze etico-sociali proprie del Sessantotto, in ragione del fatto che l'evento musicale diventa una performance che

²⁰ È come se anche ciò che nella società estinta era il simbolo della dimensione ultima della conoscenza, al di là del bene e del male – la balena bianca – si sia consegnato alla catastrofe.

²¹ D. ROSENBOOM, *Homuncular Homophony* (1971), in Id. (ed.), *Biofeedback and the Arts. Results of Early Experiments*, Aesthetic Research Centre of Canada, Vancouver 1976, p. 1; traduzione mia.

coinvolge tutti gli astanti, un *happening* che punta a sovrapporre simbolicamente l'individuo alla collettività. Il 'suono interiore', *materialmente* trasmesso a volumi altissimi a investire il pubblico convenuto, che a sua volta agisce influenzando il performer con il proprio *feedback*, sembra diventare espressione 'oggettiva' dei concetti di armonia interiore, di tempo e di ritmo sviluppati dalla speculazione teorica musicale sotto l'influsso di filosofie orientali²².

Nella prima performance romana di *In Tune* (S. Paolo entro le Mura, 4 dicembre 1968) la 'sorgente sonora' è personificata dall'attrice Barbara Mayfield alla quale vengono applicati microfoni a contatto (cuore e gola) e un elettroencefalogramma accoppiato a un amplificatore differenziale con il compito di captare e amplificare i segnali in bassa frequenza delle sue onde alfa. I segnali cardiaci e respiratori giungono, pre-amplificati, direttamente al mixaggio stereofonico, mentre i segnali cerebrali passano attraverso il sistema di controllo di tensione del Moog, che a sua volta viene utilizzato come fonte sonora. Al termine di questa complessa catena c'è il compositore-performer. In una seconda performance, all'Accademia Americana, viene presentata una versione 'espansa' con l'aggiunta di una seconda attrice e due nastri magnetici contenenti suoni orgasmici e musica vocale tibetana: il manifestarsi, sotto forma di suono e luce, dell'inconscio, capace di generare eventi sonori spaventosi eppure fortemente relazionati con stati emozionali noti al pubblico, sembra quasi una risposta 'deterministica' alle costruzioni finzionali del cinema. Marco Ferreri, amico di Teitelbaum e futuro responsabile dell'incontro di quest'ultimo con Antonioni (che avrebbe poi dato vita alla collaborazione di MEV a *Zabriskie Point*), sembra cogliere proprio questo aspetto quando decide di utilizzare la registrazione di una delle due performance per il film a cui sta lavorando²³.

Le occorrenze di *In Tune* ne *Il seme dell'uomo* sono cinque, in corrispondenza di sequenze particolarmente lunghe (0.00.00-0.02.27 [titoli di testa]; 0.08.49-0.21.12; 0.52.00-0.56.59; 1.33.53-1.35.16; 1.38.14-1.44.35). Le caratteristiche sonore e il suo comparire e scomparire privo di evidenti ragioni narrative ne fanno una componente di difficile decifrazione, integrata nel paesaggio sonoro naturale al punto da sembrarne una sorta di escrescenza acustica. Ma il dato più impressionante è la capacità del film di cogliere in pieno il portato semantico del brano, per rovesciarne tuttavia diametralmente la natura 'ecumenica'. In una civiltà post-atmica desertificata, quei suoni si trasformano in echi inquietanti di una presenza umana ormai estinta, l'onda lunga di un secondo *big bang* apocalittico che affiora talora come lamento, talora come minaccia, pandemia acustica che si placherà solo con l'esplosione che estingue i due protagonisti, lasciando spazio al brusio indistinto del mare. La celebre invocazione con cui si apre *Va' pensiero* trova così un'agghiacciante antitesi simbolica in *In Tune*, la cui sostanza sonora è sì 'pensiero che vola', ma che si propaga *sull'ali* di un'onda contaminata, rivelazione della vocazione auto-distruttiva della specie umana, che non conosce possibilità di riscatto.

²² La formulazione del principio concettuale che sottosta a tali opere si deve a un periodo di ricerca di Teitelbaum presso il Dipartimento di Psicologia del Queens College di New York, speso in collaborazione con Lloyd Gilden, scienziato dalla formazione eclettica, che consta anche di peregrinazioni nel campo della filosofia Zen; R. TEITELBAUM, *"In Tune": Some Early Experiments in Biofeedback Music (1966-1974)*, in ROSENBOOM, *Biofeedback and the Arts*, p. 36.

²³ Diversamente da *Il deserto rosso*, in questo caso non c'è un preventivo coinvolgimento del compositore per l'adattamento del brano all'uso filmico; a Teitelbaum viene semplicemente chiesta l'autorizzazione per l'utilizzo (TEITELBAUM, comunicazione personale, 29 ottobre 2008); allo stato delle conoscenze non è attestabile se il regista abbia operato interventi di manipolazione sulla registrazione impiegata.

RIASSUNTO

Questo articolo studia il rapporto tra sperimentazione musicale e cinema d'autore, così come si configura in un numero significativo di pellicole italiane prodotte negli anni Sessanta. Esso si struttura in tre parti, la prima di carattere metodologico e teorico, le restanti di carattere monografico, dedicate a *Il deserto rosso* di Michelangelo Antonioni (1964) e *Il seme dell'uomo* di Marco Ferreri (1969), che vedono impiegate rispettivamente composizioni preesistenti di Vittorio Gelmetti e Richard Teitelbaum. Mettono in luce le peculiarità del rapporto tra cinema d'autore e musica sperimentale, rispetto alle codificate modalità d'impiego della musica post-tonale nel cinema narrativo di ascendenza hollywoodiana, e propongono un modello analitico in cui i linguaggi e le poetiche della sperimentazione musicale diventano strumento d'indagine ermeneutica dell'estetica dei cineasti che le accolgono nei propri film.

SUMMARY

This article studies the relationship between musical experimentation and auteur cinema, as it is configured in a remarkable number of Italian films of the 1960s. It is structured in three parts: the first part concentrates on theoretical and methodological issues, the remaining parts focus on *The Red Desert* by Michelangelo Antonioni (1964) and *The Seed of Man* by Marco Ferreri (1969), using pre-existing compositions respectively by Vittorio Gelmetti and Richard Teitelbaum. I outline the peculiarity of the relationship between auteur cinema and experimental music, with respect of the codified modalities of the use of post-tonal music in the Hollywood narrative cinema. I propose a model of analysis according to which languages and poetics of experimental music become tools for a hermeneutic insight of the filmmakers' aesthetics.