

IL FILM COME LETTERATURA

di Marcello Camilucci

Dopo « la letteratura per film » e « la letteratura da film » comincia a profilarsi vagamente sull'orizzonte « il film come letteratura ». La cinematografia, ultima assunta all'Olimpo delle arti, via via che si fa adulta, dilata le proprie ambizioni: la parola, la pittura, la musica, le aveva già trangugiate, messe al suo servizio, seppure non sempre il processo di assimilazione si sia risolto a suo profitto, ora punta più in alto: convertire l'immagine in verbo letterario (non più cioè parola strumentale), la sequenza in psicologia, il montaggio in atmosfera... S'intende che questo, in nuce, è sempre stato latente nel film ma ora prende coscienza di sé e, mentre per l'innanzi il cinema era dominato dall'esigenza di creare un

proprio linguaggio nettamente diversificato da quello proprio alle altre arti, ora sembra tentato di dimostrare che questo linguaggio lo possiede al punto da poterne fare uso non più per esprimere quelli che convenzionalmente erano considerati i suoi « contenuti » bensì quelli che parevano riservati esclusivamente all'espressione letteraria.

E' troppo presto per giudicare i profitti e le perdite del tentativo ma sin da ora si può tentare una diagnosi e certificare un errore. Non è stata tanto la letteratura in sé a innamorare il cinema sì da fargli apparire possibile una propria conversione ad essa bensì una certa letteratura a convincerlo che forse l'immagine era mezzo più idoneo ad esprimerla di quanto non lo fossero gli strumenti tradizionalmente propri alla letteratura.

Il cinema si è innamorato proprio della letteratura che sembra agli antipodi di quelli che sono sempre stati ritenuti i pascoli a lui più confacenti: una letteratura di stati d'animo che raramente arrivano a tradursi in azione, di condizioni psichiche di un estremo crepuscolarismo, vale a dire rassegnate a vegetare e a imputridire in se stesse piuttosto che ad acquisire una chiara coscienza di sé, di un'umanità la quale più che vivere si lascia vivere senza pretendere di dominare il flusso del tempo. I sentimenti quindi che vi dominano sono dell'ordine della negatività: la noia, la solitudine, la stanchezza, il disgusto... Blocchi di « dolce vita » accostati o accumulati che non riescono ad edificare un destino umano; un'estrema disponibilità dei soggetti in causa che non nasce però da ricchezza ed elasticità interiore bensì, viceversa, da una condizione di ozio che, associando a sé la ricchezza ed un facile intellettualismo, le permette di mimetizzarsi in eleganza e sorridente cinismo. E' tutta gente che, prima di far male agli altri, ferisce se stessa a cominciare col persuadersi di essere inetta a mutare il corso della propria sorte: fiori di palude stagnante che hanno il difetto se

non altro di seguire a tanti altri consimili eroi della letteratura così detta esistenzialistica che se ha per prototipo *Lo straniero* di Camus, ha finito per degenerare in quelle caricature tediose che sono i personaggi da alcova e da boîte di una Sagan...

Cosa di nuovo comporta l'assunzione filmica? Da un lato, se vogliamo, una maggiore evidenza formale e l'interesse di vedere l'obiettivo occupato in un mestiere finora non riconosciuto suo, quello di sonda psicologica, dall'altro una, minore persuasività interiore. L'immagine, infatti, non riesce a surrogare la parola via via che scendiamo nell'uomo e, ad un certo momento, essa, fatalmente, congela quanto nell'interiorità, alle radici dell'uomo, seguita a fluire, a giustificarsi, a scegliere una forma... Questa la ragione per cui codesti film risultano più brutali della letteratura cui si ispirano: quanto più la calligrafia dell'immagine è elegante, raffinata, preziosa, tanto più la brutalità del suo valore agghiaccia. L'interesse, fin morboso, della « nouvelle vague » risiede quasi per intero in questa diade: l'estrema raffinatezza della superficie, l'estrema crudeltà del fondo. Se dovessimo tradurre in un'immagine questo mondo, ce lo raffigureremmo kalfianamente come una serie di donne in eleganti abiti da sera e di uomini in frak che, da soli o a coppia, scavano con le loro unghie laccate un pozzo senza che dalla sabbia grattata implacabilmente stilli una sola goccia d'acqua.

Per aver chiaro il fenomeno, basta guardare ad Antonioni in quanto il regista italiano è giunto all'esperienza singolarmente maturo (a differenza di tanti suoi colleghi francesi) di modo che il fenomeno stesso è coglibile in tutta la sua ampiezza: un'estrema perfezione tecnica posta al servizio di un mondo stramato, consunto, deliquescente.

« Il film come letteratura » si annuncia, ahimè, come una delle tante correnti di decadentismo che venano la cultura contemporanea.

Subentrando *La notte* nella scia delle polemiche non ancora sopite di *L'avventura*, ci sembra occasione quanto mai opportuna per abbozzare le grandi linee del caso Antonioni. Chè di ciò si tratta, essendo questo nome divenuto argomento di contrasto acceso nell'opinione critica e, persino, nei diversi schieramenti ideologici. La patria della « nouvelles vague » non poteva non riconoscere di Antonioni una delle anime più congeniali per i suoi vistosi sedimenti letterari, per la preziosità calligrafica delle sue immagini, per la costante tentazione a risolvere il contenuto in una catena di sensazioni accidentali non coagulate attorno a un significato etico o spirituale preciso: l'equivalente, quindi, di una certa letteratura esistenzialistica che ha trasferito il suo proprio valore documentario dalla raccolta e dall'analisi dei significati del vivere a quella dei non sensi, degli assurdi dall'« essere a questo mondo ». In Italia invece dove Antonioni con *Cronaca di un amore* s'era rivelato, circa dieci anni fa, come colui che, raccogliendo l'eredità della esaustra formula neorealista, tentava di trasferire dagli ambienti popolari a quelli borghesi la vivisezione disincantata delle forze e dei personaggi indicativi, senza preconcetta polemica ideologica ma con implacabilezza psicologica, la valorizzazione di Antonioni è stata assai più contrastata. Si coglieva, infatti, nelle opere succedute — con eccezione di quella in cui il regista ha toccato la maturità, *Il Grido* — l'insidia dell'aridità morale, una sfiducia dell'uomo che, prima di essere la proiezione dei personaggi proposti era una confessione autobiografica, per cui la disamina spietata degli ambienti e dei protagonisti non riusciva ad esprimere la luce che l'aveva guidata, finendo per qualificarsi come cinismo intellettuale.

I temi assunti, sia nell'*Avventura* che nella *Notte*, sono indubbiamente tipici del nostro tempo, colgono i punti dolenti delle crisi dei rapporti umani, dall'amicizia all'amore, scendono nelle viscere di quella situazione che è la conseguenza tragica di detta crisi, la solitudine, ma questi temi perdono gran parte della loro validità emozionale non entrando in una dialettica degli opposti. Emergendo come fatalità ineluttabili nell'atmosfera crepuscolare d'eroi viziosi d'impotenza etica, questi temi non assurgono ad una reale drammaticità: restano diagnosi brillanti che non si integrano in alcuna terapia valida. I personaggi sono o compiaciuti o rassegnati a se stessi, al di qua o al di là del dramma: qualunque evento ci sia rappresentato, anche il più doloroso, se ne ricava un'impressione di frigidità. In un mondo siffatto è inevitabile che l'emozione ossessivamente perseguita come la sola che possa far vibrare periodicamente la creatura è quella sessuale: ma è un'emozione che non arricchisce o traumatizza il personaggio, si limita a farlo sentire vivo biologicamente.

Le grandi qualità di Antonioni restano quelle di far vivere la natura come un personaggio (le stupende folie della prima parte dell'*Avventura*, la tentacolarità di cemento e nebbia della Milano di *La Notte*...) e la resa delle atmosfere ambientali (la sottile tramatura paveseiana di *Le amiche*) ma sono pur sempre qualità che non possono vivere egoisticamente, debbono met-

tersi al servizio di un contenuto, pena il decadere a vano sloggio calligrafico.

Il che non avviene perchè se, come giustamente osserva P. Gadda Conti, l'ambizione di Antonioni è appunto quella di competere con lo scrittore mettendo la macchina da presa al servizio delle latebre della coscienza, invece che di un'azione spiegata, si ritrova poi, in realtà, alle prese con coscienze senza reale profondità che non offrono all'obbiettivo se non polvere e stoppa, come bambole sventrate.

Anche a Cecov fu rimproverato dagli accademici di scrivere commedie dove « non succedeva mai nulla » ma il necessario è — impieghiamo i termini precisi di un critico marxista, E. Muzzi — « che tutto lo spazio orizzontale sottratto al meccanismo romanzesco, si trasformi in spazio verticale per l'approfondimento della dimensione storico-psicologica dei personaggi. Antonioni, invece, resta in superficie, anche quando indugia nella zona interiore dei suoi personaggi, la cui entità morale è, alla fine, indicata da elementi esterni, o da dati puramente anagrafici. « Non si poteva meglio definire il limite contro cui Antonioni è chiamato a lottare: la sua maturità stilistica deve imporsi un approfondimento reale e non meramente illusorio della vita ».

Pur ammettendo che il film sia maturo per mutuare le proprie convenzioni e la propria retorica con quella della letteratura, occorrerà sempre che la cinematografia acquisisca lucida coscienza della latitudine e della profondità dell'impegno letterario e non si limiti a coltivarne un'immagine ristretta e contraffatta, per comodità di miseri.

Marcello Camilucci

“RASHOMON” DAL CINEMA

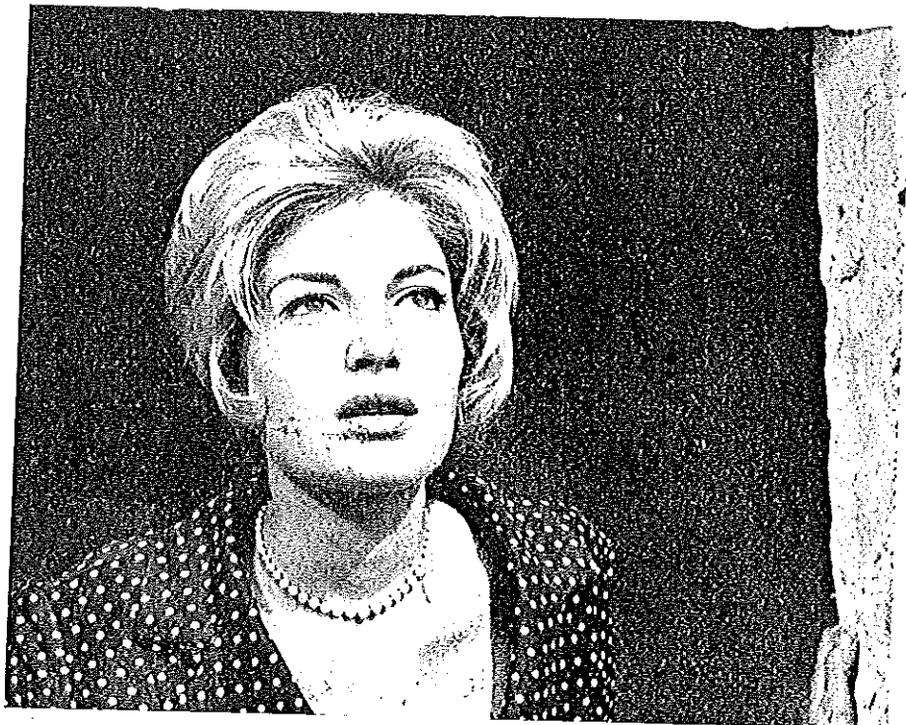
di Licio

La versione teatrale del film *Rashomon* presente stagione dalla compagnia di l'impossibilità di tradurre un determinato raggiunto compiuto forma artistica, in

Ci si troverà, allora, di fronte ad una cosa che essa sia stata originata da un'autore fatto di piatta natura imitativa. E' questo che americani di cinema e di televisione cercato, senza però riuscireci, di surrogare nel film di Kurosawa, dalla perfetta

ritmo. Un così compiuto incontro di elementi superava il formalismo per acquistare echi di profonda portata umana, carichi di potente vitalità.

Il « sottoprodotto » teatrale dà l'idea, invece, di quelle esercitazioni di copiatura tanto diligenti quanto fredde e inutili. Come un'architettura che nel tentare di ripetere le linee del passato, senza possedere di quelle la necessità ideale, lascia nell'animo dell'osservatore un senso di vuoto e di fastidio, al quale si accompagna una struggente nostalgia per l'originale.



Monica Vitti, sensibile interprete di « L'avventura » e « La notte ».