

CINEMA DELLA CRISI

di Francesco Dorigo

Offre motivi di crisi il tempo in cui stiamo vivendo. Per un duplice ordine di valori: primo perchè la società contemporanea si è trovata ad agire, quasi improvvisamente, in modo diverso dalla tradizione economica dell'anteguerra, poi perchè non si è voluto tener conto di taluni fattori fondamentali condizionanti l'umano vivere. Anche il cinema, nella sua fluttuazione di tendenze, occupa un posto determinante per lo studio di una civiltà « in crisi », inteso questo sostantivo nella sua significazione semantica, dal greco *krisis* (giudizio). E' motivo di grande meditazione questo fatto: e cioè che oggi il mondo tenti di giudicare se stesso, attraverso la concomitanza di alcune situazioni, che — per essere basate sulla pura contingenza — si sogliono definire esistenziali. Di un'esistenza, cioè, *hic et nunc* senza problematiche future, senza la spinta ad un avvenire di ordine spirituale, secondo il quale vanno giudicate le azioni dei singoli individui. Ed in ciò consiste la maggiore perplessità degli uomini di oggi, i quali tentano di giudicare, che cosa? Il solo comportamento esteriore, oppure la prospettiva di un mondo interiore riferibile appunto ad ogni singolo comportamento?

Il dilemma sta tutto qui. Ed è dilemma caratterizzato da una serie di film, appunto della crisi, nei quali si vuole rompere lo schema tradizionale, e si cerca di portare l'indagine ad un mondo apparentemente svuotato da ogni contenuto etico ed umano. Sostanzialmente, riferendo alcuni casi limite, mutuati dalla cronaca e spesso dalla letteratura, il cinema si pone in una posizione di giudizio sugli uomini e sui fatti, in maniera piuttosto speciosa, quando non è addirittura artificiosa o di puro pretesto.

Perchè allora noi ci riferiamo a questi film? Proprio ed esclusivamente per porci in una posizione di critica, nella quale rinvenire le debolezze strutturali ed etiche di quel « cinema della crisi » ormai troppo frequente sui nostri schermi.

Intanto vediamo di conoscere da vicino, quali criteri informino per lo più i registi di questa tendenza. Grosso modo può sussistere una classificazione — di puro comodo, intendiamoci — non pregiudicante tuttavia la obiettività di giudizio. Partendo da una posizione esistenziale quasi autonoma — o almeno svincolata da qualsiasi soggezione d'ordine trascendentale — sotto il pretesto di far lavoro di moralista, tanto lo scrittore di oggi, quanto il regista, che molto spesso condivide con lo scrittore il concetto, si assumono totalmente la responsabilità di penetrare nelle an-

gosciose e problematiche regioni dell'essere contemporaneo.

Ma come? Semplicemente raccontando il fenomeno senza andar al di là di esso. In termini filosofici si potrebbe dire che essi guardano al « fenomeno » e non al « noumeno ». Questa posizione, dunque, vizia un po' il concetto fondamentale. E si vedrà poi, come. Intanto, per uscir dall'indeterminato, prenderemo in esame alcuni film che fanno al caso nostro. Di tendenze e di costruzione sintattica diverse, senza dubbio; e l'accostamento anche qui avrà un semplice valore di indicazione, al fine di dimostrare come sia vera la nostra presa di posizione nei riguardi di certe opere il cui artificio tecnico maschera un sottofondo materialistico e antireligioso.



Thomas Milian, uno degli interpreti del film « I delfini » di Francesco Maselli.

Partendo dalle prime postulazioni della *nouvelle vague*, nelle quali possiamo senz'altro scoprire interessanti riferimenti con la carenza di spiritualità del mondo moderno, con l'assurdità di certi vizi e di taluni atteggiamenti, con la non autenticità degli atti puramente meccanici, si può subito dichiarare senza ombra di dubbio che tale tendenza è il frutto di una giovane generazione, in crisi con se stessa. In una crisi — cioè — determinante lo stato di precarietà morale entro il quale agisce una gioventù che voglia romperla con gli schemi e con le remore del passato, per raggiungere una sua autonomia, un suo preciso modo di intendere il mondo e la società, in una parola che voglia rivoluzionare i rapporti intercorrenti fra uomo e

uomo. Per questo motivo, allora, l'atto « esistenziale » diviene atto gratuito, non scaturito da una intima conoscenza e da una normale sofferenza interna, ma causata da un non senso della vita, da un bisogno inafferrabile di conoscere il perché di tante situazioni umane spesso discordanti. Sotto questo aspetto i personaggi di Truffaut e di Chabrol agiscono come esperimenti in vitro di una certa tipologia descrivibile solo sul piano del pretesto assurdo e della incongruenza normativa. Chabrol dei *Cugini*, ad esempio, giunge all'assurdità più completa, alla situazione più esasperata che, per salvare un po' la faccia, viene studiata da una voce « fuori campo » quella della madre. Ma il gioco è molto smalzato. Solo però se lo spettatore non avverte sensibilmente la portata del film proprio per quello che, attraverso l'azione dei personaggi, vuole dimostrare. E cioè che la attuale società non sa più dove trovare il suo appoggio, non conosce più i termini di una dialettica sostanziale tra il bene ed il male.

Dopo la *nouvelle vague*, si potrebbe dire parafrasando una celebre frase storica: il diluvio di film nei quali ormai l'afflato spirituale, quella molla che ancora fa scattare il mondo, quel punto sul quale l'uomo può poggiare, manca del tutto. E qui sta il vero dramma della crisi. E qui sta la nostra pretesa a voler, ad un certo momento, stabilire nella sua giusta misura, il valore autentico dell'esistenza umana. Ma sotto tale profilo, purtroppo, la nostra povera voce diviene flebile, rispetto al vociare di certa critica qualificata sul piano politico e la quale ha tutto l'interesse a dimostrare che la nostra società è marcia fino al midollo, perché è una società basata sul capitalismo.

In questo indirizzo polemico e critico, quindi, si è avviata anche la nostra cinematografia, quella — per intenderci — di Visconti, di Lattuada e di Antonioni, con sfumature assai diverse (e del resto dovute alla diversità delle singole personalità artistiche degli autori citati), ma con un unico denominatore comune: dimostrare subito che la crisi delle nostre coscienze è causata dai difetti strutturali della società contemporanea.

Basterà dire, fra l'altro, che il viscontiano *Rocco e i suoi fratelli*, si attarda a descrivere una situazione chiave di tipo letterario, senza caratterizzare i vari momenti del film con una prospettiva umana ove al mito del successo e del danaro fossero sostituiti altri e ben più importanti valori dello spirito. La moralità dell'opera — se di moralità si può parlare — sta tutta nel proporre in linea generale e reale una serie di situazioni, e nel mettere in risalto non già l'aspetto meno caduco dell'uomo, ma quello, per il Visconti, più frequente della materialità e degli appetiti. Come si può, allora, parlare di crisi, o di giudizio, quando l'osservazione del fenomeno viene impostata su un solo aspetto di esso? Pare di assistere allora all'esperimento di uno scienziato o di un sociologo, il quale esamina i fatti dall'esterno e li generalizza fino a scrivere un trattato scientifico.

Viceversa per i film di Michelangelo Antonioni (*L'avventura* e *La notte*) la prospettiva appare, almeno in linea di mas-

sima, diversa. Qui si tratta evidentemente di una presa di coscienza del problema (unico e ripetibile in tutte le sue opere) partendo dal dato fenomenico e con un procedimento che ha senz'altro il merito di essere puntuale e preciso. Ma in questi due film non si va al di là della situazione, non si cercano soluzioni, non si propongono spiegazioni. I personaggi di Antonioni « si lasciano vivere » e nient'altro, senza costruirsi un vero senso della vita. Caratterizza la loro esistenza, una stanchezza fisica più che intima, alla quale si aggiunge quel contorno di situazioni aspre e polemiche che lasciano piuttosto perplessi sull'autenticità dei manichini predisposti in un clima rarefatto e sostanzialmente incerto. Ma Antonioni, si dice, è l'unico regista italiano che abbia dato un valore sostanziale « alla esistenza »; il travaso delle sue idee nella pellicola impressionata, è di pura derivazione filosofico-letteraria. Nella nausea di Sartre, e nella noia di Moravia, Antonioni inserisce quel tono di sofferenza

determinato dagli echi del *Mito di Sisifo* di Camus. Ed in ciò riscontriamo le fondamentali ragioni della crisi; in un atteggiamento, cioè, non umano, perché impostato sul solo elemento fenomenico, e sulla possibilità quindi di esaurire i propri atti nel puro e semplice aspetto dell'istinto.

Ora se crisi di valori esiste, essa va rinvenuta e studiata allo scopo di emucuarne la parte negativa, per poi ricostruire, su basi civili ed etiche. Noi conosciamo il mezzo valido per raggiungere tale scopo, ma Antonioni e gli altri no. Per questo motivo parlare di cinema della crisi significa oltretutto fornire una piattaforma di lancio per un esame meno superficiale del problema, e per ritrovare assieme quei punti di incontro insostituibili, e capaci di farci superare tale momento. Sarà quindi necessario, ancora una volta, riesaminare da vicino altri apporti etici ed umani alla problematica della crisi, ma questo è un discorso che riprenderemo.

Francesco Dorigo

FILM CECOSLOVACCHI PROIETTATI A ROMA

di Paolo Valmarana

Per una città che si ritiene, a torto o a ragione, con Hollywood, la capitale del cinema mondiale, le iniziative culturali prese nel settore, sono decisamente pochine. Così la « Settimana del cinema cecoslovacco », che avrebbe dovuto inserirsi in una lunga serie di iniziative destinate alla conoscenza delle altre cinematografie, e in particolare di quelle che, per un motivo o per l'altro, non giungono continuamente sugli schermi delle sale di proiezione normali, diventa un fatto del tutto eccezionale o addirittura singolare.

Alla realtà di questo tipo di iniziative corrisponde, progressivamente, una certa sordità del pubblico. Giusto, dunque, organizzare la settimana,

in un cinema dignitoso, confortevole, centrale, ma non troppo grande in modo da non offrire ai colleghi e agli autori cecoslovacchi lo squallido e offensivo spettacolo di una sala mezza vuota. Ed è da elogiare, del pari, con la scelta della sala, tutta l'organizzazione, curata con misura e intelligenza da Unitalia e dalla Cecoslovacchia.

Quest'ultimo è l'organismo unico e solo che realizza film a lungo e a cortometraggio in Cecoslovacchia. Anche qui, come del resto in tutte le repubbliche comuni-

ste dell'Europa orientale, il cinema è soggetto a un monopolio statale che lo indirizza a fini prevalentemente politici e ideologici. Ecco, dunque, una prima caratteristica del cinema cecoslovacco: quella di essere un cinema ideologicamente impegnato. Talvolta in direzione marxista, tal'altra, e più felicemente, in una direzione solo resistenziale e antinazista. Una seconda componente di questo cinema è data dalle influenze della cultura del mitteleuropa cui la Cecoslovacchia non restò mai indifferente. Ecco, dunque, un secondo fi-