

CINEMA DELLA CRISI

L'ATTO GRATUITO

di Francesco Dorigo



La morte casuale ed inutile conclude il film di Chabrol « Les cousins ».

La fenomenologia dell'atto gratuito, è problema che interessa molto da vicino il « cinema della crisi ». E ciò — del resto — trova giustificazione nel fatto che si offrono all'atteggiamento esterno, ovvero al comportamento che dall'atto gratuito nasce, parecchi spunti per un esame accurato dei fenomeni in tutti i loro aspetti. L'esistenza di tali fenomeni, comportanti alcuni moduli esplicativi, mediante i quali l'uomo trova motivi di normazione in alcuni tipici atteggiamenti del mondo moderno, per essere ingiustificati e gratuiti, non hanno alcun nesso con l'ordine di una morale semplicemente naturale. Tuttavia ciò fa supporre l'esistenza di una corrente di pensiero ben definibile secondo una linea di giudizio di mediazione fra l'atto e il mondo interiore. In una sintesi di criteri normativi, l'atto gratuito è quello che « qualifica » l'uomo nella sua realtà esistenziale.

Bisognerà subito sgomberare il terreno da qualsiasi equivoco, al fine di scoprire la vera « inautenticità » umana ed esistenziale dell'atto gratuito. Giacchè ci si

rivolge, per analizzarne l'entità, al problema della pura fenomenologia, alla conoscenza cioè del fenomeno *hic et nunc*, senza l'inevitabile supporto della coscienza. Si tratta di un tipo di fenomenologia diversa da quella husserliana mediante la quale ogni atto coinvolge la nostra responsabilità e diviene pertanto coscienza di... Qui, no; in questo caso, il dato fenomenico è a sè stante, e quindi non viene giudicato nei suoi rapporti con il passato od il futuro, ma diviene puro presente.

Si intuisce di prim'acchito, allora, come la partenza da tale base ideologica, sia quella della pura immanenza, trasferita dalla filosofia all'arte, ed alla scienza, con tutte le sfumature possibili, capaci di determinare appunto quella crisi della civiltà contemporanea i cui esiti tutti siamo in grado di scoprire.

E infatti, considerando « l'atto gratuito » inevitabilmente teso al superamento della esistenza immediata, e senza alcun riferimento remoto o futuro, esso produce quella « crisi » di valori, che vanno posti in

discussione costante. Naturalmente tale atteggiamento ha origini molto lontane e riferibili ad un indirizzo assai preciso della scienza e della filosofia dell'ottocento, quando — per svincolarsi da una presunta soggezione al pensiero cristiano — si tentò di enunciare alcune idee, ove l'uomo veniva rescato da ogni rapporto con la Trascendenza. E si è giunti, poco alla volta, a testimoniare con le opere di qualunque tendenza estetica, questa presunta conquista della libertà dell'uomo da ogni vincolo, per scoprire finalmente un'autosufficienza così chiara da condurlo a manifestazioni esterne prive di qualsiasi nesso cosciente e mediato.

E questo è l'atto gratuito. Che non è « cosciente » nel senso d'anzì riferito poiché la coscienza è « intesa nel suo significato morale, come applicazione della norma etica al caso particolare e concreto, ossia come giudizio morale pratico che precede (coscienza antecedente), accompagna (coscienza concomitante) e segue (coscienza conseguente) l'attività umana » (1).

Disdegnando perciò la conoscenza di un ordine morale oggettivo (la morale naturale), alcuni film tendono ad abbracciare con effusione il dato fenomenico della realtà, appagandosi di annottarlo e di proporlo come autentico e capace di qualificare l'individuo e la società. E così si viene a dimostrare la fallacia dei nostri giudizi sul mondo, e si ripropongono aspetti apparentemente audaci ed anticonformistici, proprio per dimostrare che la tradizione fin qui sostenuta con valide argomentazioni, sia sul piano dell'arte, sia su quello del pensiero, da parte del Cristianesimo, oggi non ha più ragione di esistere. E ci si lascia convincere, talvolta per l'abilità con la quale alcuni registi ci propinano le loro idee.

Esiste nel fondo di tutto questo, un motivo molto chiaro: il passaggio inevitabile — dovuto alla spinta eccezionale impressa all'uomo dal progresso scientifico e tecnico — da un tipo di « civiltà » ad un altro tipo, e nel quale la tensione maggiore è quella di dimostrare oramai la nostra assoluta completezza di uomini nelle loro manifestazioni fisiche ed intellettuali, svincolate queste da ogni remora ed estrinsecate con la conoscenza che abbiamo del mondo e delle sue straordinarie forze imprigionate dal genio umano.

Ma tale indirizzo ideologico — che riferiamo al cinema — non è soltanto riscontrabile nei film; esso abbraccia le altre attività dello spirito, e si può dire che al cinema sia giunto in un secondo tempo, quando già la letteratura, l'arte e la scienza avevano ampiamente trattato l'argomento. Dal dopoguerra ad oggi, infatti, il pensiero moderno si è articolato sulla conoscenza dell'esistenzialismo di Sartre, e sull'ateismo congenito di certi artisti. I quali non hanno fatto altro che lavorare per scardinare e per minare quei supporti ideologici che hanno creato la civiltà cristiana. Perché lo esistenzialismo, quantunque ormai oggi abbia perso molto del suo interesse d'un tempo, si è depositato, insieme col materialismo dialettico, nell'animo di una larga porzione degli intellettuali europei, al punto da ignorare quasi completamente ogni motivo di subordinazione umana alla Trascendenza. E

se noi pensiamo a quanto è avvenuto nei romanzi, nell'arte figurativa, nella musica, in questi ultimi anni, possiamo aver ragione di ritenere che un vasto processo di dissolvimento si è iniziato, mentre si è imposto il gusto di corrompere non solo il mondo ideale e poetico tradizionale, ma anche la tradizione linguistica e lessicale delle arti. La pittura « informale », la musica « sperimentale » e alcuni romanzi e commedie, sono proprio il risultato di questo processo, iniziato già fin dall'altro dopoguerra con l'espressione, e — per quanto si riferisce alla letteratura — portato alle sue estreme conseguenze dall'*Ulisse* di James Joyce. Questo nichilismo della forma, cui corrisponde il dissolvimento del mondo interiore, che viene visto con l'occhio di chi ormai non sa quale sia il « vero » destino dell'uomo, maschera, a nostro giudizio, la vera incapacità a comprendere il vero succo della vita. Tant'è vero che, sui paleoscenici di tutto il mondo, hanno grande successo le assurdità espressive di Eugene Ionesco, e le tremende di-

struzioni di Beckett.

Ma, ripetiamo, la radice di tutto ciò va riscontrata anche nel secolo precedente: con una notevole differenza, però. Che allora la scienza non aveva ancora conquistato gli spazi interplanetari e che la tecnica non aveva raggiunto le ampie possibilità odierne. E se per qualcuno, forse, il nichilismo suggeriva non già la distruzione totale, ma la ricostruzione degli antichi valori partendo proprio dall'abbattimento di un certo mondo ancorato a visioni sorpassate della vita (il Bazarov di *Padri e figli*, per esempio è questo strumento), per altri, come il Dostoevskij si trattava di una « crisi » siderica e quindi di un processo del tutto positivo dei personaggi da lui creati.

Ora vediamo, invece, dopo questa premessa, che cosa ci dicono certi film francesi e italiani di questi ultimi anni. E vediamo pure come tali film costruiscano una loro fenomenologia dell'atto gratuito, proprio in riferimento alle idee fin qui espresse.

I FILM FRANCESI

Non si può certo riconoscere non abile, da parte dei registi della « nouvelle vague » la loro presentazione di un mondo e di una società. Quasi sempre questi registi — giovani o non più giovani — riconoscono di aver ricevuto dalla società ciò che offrono. E in questo, almeno, sono coerenti.

Vediamo, infatti, François Truffaut. Di lui, al suo primo apparire, abbiamo conosciuto il passato ed il presente; abbiamo saputo quali amare esperienze egli abbia sopportato prima di trovare la sua strada. E sappiamo perciò che il suo film: *I quattrocento colpi*, ha valore autobiografico. Appunto per questo lo esaminiamo, e lo discutiamo.

Questo film si presta proprio alla nostra tesi, alla nostra indagine sull'atto gratuito. Infatti il protagonista — che è ancora un ragazzo — assume, nel suo comportamento, alcune categorie simboliche ben definite. La sua azione ed il suo vivere, si nota subito, non sono certamente impostati su un'educazione esemplare, né si manifestano inavvertitamente, ma sono appunto il risultato inevitabile di un modo di pensare e di intendere il significato della vita. Mai incontriamo questo ragazzo, alle prese con la sua coscienza, e l'assoluta assenza di un certo motivo di spiritualità (magari un abbozzo di idea sulla esistenza di un Essere superiore) condiziona l'atto inconsulto nato appunto dal disinteresse d'ogni problematica di qualsiasi ordine morale e spirituale. La stessa sua predisposizione a identificare in Balzac, una specie di archetipo ideale sul quale conformare la sua esistenza, è semplicemente un palliativo, quando il ragazzo dimostra di non aver alcun seme, nel cuore, di quella conoscenza di Dio, o di quella educazione che i genitori dovrebbero, fin dalla più tenera età, imporre ai loro figlioli. Il ragazzo « non crede » in Dio — è evidente — e quindi non sa rendersi conto delle ingiustizie e delle sperequazioni che esistono nel mondo. E che non creda in Dio, anzi che

in lui sia stato inoculato il veleno dello scetticismo, o addirittura della perversione, si ha in un episodio marginale del film, là dove il ragazzo, in fuga con un altro suo compagno, incontrando un sacerdote lo saluta dicendogli: « Buon giorno signora ». Ne consegue perciò che negando l'esistenza di Dio, qualsiasi atto può essere commesso, senza implicare la benchè minima responsabilità da parte dell'individuo.

Ma esaminando ancor più da vicino il problema, passiamo in rassegna un po' i vari film della *nouvelle*, o presunta tale, *vague*. Quali caratteristiche tematiche puntualizzano l'esistenza dei singoli personaggi di tanti drammi? Non certo, almeno, il « dubbio » sulla esistenza di Dio; questo è un dato ormai superato. Non si può aver dubbio di ciò che non esiste, e quindi si ignora completamente qualsiasi dialettica atta a dimostrarne la non esistenza. Mentre, invece, si ha estrema fiducia nella vita, accettandola così come un dono talvolta, come una sciagura tal'altra, ma sempre tenendo conto che siamo noi uomini, con i nostri atti, a « crearci » quello che siamo.

Così, ad esempio, potremmo pensare al film di Claude Chabrol *A' double tour* (per non parlare del suo secondo *La main chaude*, un cumulo di idiozie messe insieme per stupire). Ebbene quello che suggerisce il comportamento è appunto il gesto il fare, qualsiasi cosa, ma « fare ». E sotto questo aspetto può essere anche riferita l'esperienza di Jean Anouilh che in *Le ma lentendu* costruisce i suoi protagonisti in una visuale puramente fenomenologica, fino a identificare in essi l'azione (il delitto), con l'esistenza.

Così dunque nel film di Chabrol, la molta di spinta è il semplice piacere di agire per l'agire, non importa se a questa azione concorrano alcuni elementi che oltrepassino, non solo la morale naturale, ma financo il Codice Penale.

Fra i nomi dei registi francesi della nuo-

(1) Pietro Palazzini: La coscienza - Edizione ARES 1961 - Pag. 33.

va ondata, non va dimenticato neppure quello di Jean Luc Godard che con *Tripes au soleil* (Questione di pelle), provoca addirittura la nausea per il non senso degli atti, per la loro impostazione non soltanto erotica, ma addirittura per la loro sconnessa esistenza fra un fatto e l'altro, fra una sequenza e l'altra. Così, per esempio, notiamo tale squilibrio nella narrazione, fino a non capirci più niente, o almeno a capire una sola cosa: che il gusto perverso di mettere in relazione atti scandalosi ed inominabili, ha il solo scopo di dimostrare che l'uomo è una marionetta, e non partecipa coscientemente al suo atteggiamento esterno. Vediamo alcune sequenze sature di erotismo e di sensualità in funzione non già della descrizione di un mondo, sia pure negativo, ma solo in riferimento ad un dato fenomenico, senza alcun nesso, né linguistico, né tematico, con l'opera filmica.

Ma là dove l'azione deleteria del mondo oramai privo di quella carica spirituale condizionatrice dei nostri atti, si fa più evidente è in due film: uno di Clément ed uno di Chabrol. In *En plein soleil* il pretesto narrativo nasce da una tipologia ben definita, se vogliamo; essa va assunta nel quadro della creazione di una gioventù nella quale ogni spinta civile è assente. E' un tipo di gioventù la cui coscienza s'è

atrofizzata, e non riesce in alcun modo ad identificare i valori umani, con i propri atti. Vero è che, almeno in questo caso, c'è un barlume di coscienza, almeno nella scelta degli atti negativi, per cui il giovane che uccide l'amico, per impossessarsi del suo yacht e del suo conto in banca, parte da premesse materialistiche. Ma è nel susseguirsi delle varie vicende che notiamo la presunzione, da parte del regista, di inserire una certa critica ai fatti, peraltro non chiari nemmeno qui, o comunque non aderenti alla realtà della vita. Così che scopriamo che i giovani vivono pienamente la loro vita, senza chiedersi perché vivano, senza costruire interiormente, almeno, una loro ragione sia pur discutibile e non valida. Anche qui l'atto nasce da un gusto di agire, per un desiderio di « fare qualcosa ». Così come per *I cugini* di Claude Chabrol, l'inconsulto atto provoca addirittura la morte, e non già per premeditazione, come era avvenuto per il film di Clément, ma per una mania esibizionistica di parere oramai sottratti ad ogni vincolo di coscienza.

Ne consegue allora la verità sostanziale di questi film: essi cioè si rivolgono oramai ad un mondo ove nessuna azione condizionatrice (fede, costumi, coscienza, e via discorrendo), è substrato, o meglio qualità, dell'atto cosciente e libero.

I FILM ITALIANI

Passate le Alpi, il panorama non è molto più allettante.

Esistono gruppi di film ove il discorso sull'atto gratuito potrebbe raggiungere livelli molto alti, e costituire un grave problema per la sopravvivenza della nostra civiltà. Ma si resta molto perplessi nel constatare come in due Nazioni che sono state costruite fin qui su salde tradizioni civili cristiane, si sia potuto assorbire rapidamente il veleno di un indirizzo pagano ed edonistico della vita.

Infatti, a voler considerare quello che è stato il cinema di questi due ultimi anni, si può notare subito il livello artificialmente intellettualistico offerto dalle opere di un Antonioni, di un Visconti, di un Lattuada, di un Bolognini eccetera, tanto per citare i primi che ci vengono alla mente. Tale fenomeno è frutto certamente di un riferimento non soltanto espressivo, ma ideologico del nostro cinema, il quale, per dimostrare di essere all'altezza del suo compito, non si appaga solo di riferire la sua indagine ai problemi sociali, ma allarga la sua sfera di interessi, nel clima arroventato della polemica.

Tutto può costituire, per questi cineasti, motivo di « crisi »; dalla conoscenza specifica del rapporto erotico-sessuale, alla ampia visiva di un sottobosco vivente ai margini delle grandi città, alla visione di una ricca borghesia corrotta e corrompitrice. Ma questo è discorso che altri hanno tenuto. A noi interessa esaminare ancora quali atteggiamenti assumano certi personaggi nei riflessi di una coscienza addormentata o inesistente; a noi preoccupa soprattutto guardare al di là dei semplici film, per rinvenire quelle punte di crisi sul mondo e sulla civiltà di oggi.

E partendo da Mauro Bolognini (*La notte brava*, *La giornata balorda*) riscopriamo quegli elementi che avevano caratterizzato i film della *nouvelle vague* francese. Anche nei film di Bolognini si assiste al comportamento inautenticamente umano di alcuni giovani, oramai chiusi nella cerchia stretta di una fenomenologia pura, in cui, appunto, azione e comportamento hanno la sola pretesa di « qualificare e puntualizzare » lo individuo nei suoi contatti con il mondo. Non importa se, a pretesto, si mettono alcuni motivi di sottofondo (la triste condizione economica in cui si trova certo sottoproletariato), importa invece riconoscere nelle creature pasoliniane che il Bolognini ha trasferito sullo schermo, quella possibilità di agire semplicemente come se qualsiasi atto fosse indipendente dalla coscienza, come se qualunque comportamento fosse il necessario coronamento di una forza innata nell'individuo, ed immanente alla sua stessa natura di essere vivo e sano.

Così allora è giustificabile, per il regista, rubare e disperdere in una sola notte il danaro, buttandolo per un'avventura che finirà col mattino; così ogni riferimento polemico alla situazione economico-sociale di certi prodotti della periferia urbana, viene salvato dal disprezzo per tutto ciò che il mondo di oggi ritiene essere l'unico ed insostituibile veicolo per raggiungere la felicità: il danaro. Oh, certamente si troverà qualcuno disposto a dire che *La notte brava* è un film positivo, perché mette il dito su una piaga purtroppo frequente nella società di oggi; ma a costoro noi possiamo contestare che la semplice presentazione di tanti e singoli fenomeni, senza quell'apporto della critica e della coscienza ai fenomeni stessi, non è né veritiera, né rispecchia in tutto

la realtà del momento. E quando, poi, come Alberto Lattuada con *I dolci inganni*, ci si propone di trattare un argomento che i soliti furbi definiscono « tabù » per la censura, mostrandoci un'adolescente alle prese con le sue pruriginose ed istintive sensazioni, allora si deve senz'altro dire anche qui che il gioco non vale la candela. Che cosa di nuovo ha scoperto Lattuada?

Dall'inizio del mondo ad oggi il problema del « sesso » ha occupato le menti degli uomini, ma non tanto da ossessionare, come ci vuol dire il regista, ogni ragazzo o ragazza. Si capisce che siamo tutti, più o meno responsabili dell'indirizzo educativo dato ai nostri figliuoli, ma siamo anche impegnati a dare al fenomeno la sua giusta dimensione. Ora, il semplice motivo erotico non ha la sua determinazione nel comportamento di una ragazza, a meno che non si voglia ritenerla un'assidua lettrice del Marchese de Sade, e quindi non si può accettare il semplice « gusto gratuito » a sé stante, senza i suoi precisi scopi, senza cioè la funzione che esso ha, ai fini della procreazione, vista secondo i principii definiti dalla Chiesa.

Il maggiore connubio però, fra esistenza ed atto, viene offerto dai due film di Antonioni: *L'avventura* e *La notte*. Nel secondo però, più che nel primo, vediamo peraltro una presa di posizione decisiva nei riguardi del problema dell'abitudine a certi gesti ed a certi atteggiamenti. I due sposi dell'*Avventura* hanno l'aria stanca di chi è nauseato di ripetere giorno per giorno, ora per ora le stesse cose, tant'è vero che ad un certo momento la loro stanchezza si manifesta e produce la crisi. Una crisi, questa volta, che si rende veramente cosciente e che tenta di spiegarsi, per mezzo di alcuni sillogismi magari un po' troppo freddi ed intellettualistici. E qui il problema raggiunge il suo apice: dove va l'uomo quando s'accorge che tutto quanto egli ha fatto e fa, risponde soltanto ad un'abitudine? Qual è il suo destino, quando si rende conto d'aver assuefatto il suo comportamento a certi atti, ed a certi gesti? Diviene un semplice automa, una creatura rarefatta, che si aggira senza un perché in un mondo che non capisce, in un mondo che crede di aver trovato facilmente la soluzione al problema della felicità nel benessere, nel danaro, nel divertimento. E il finale del film, con la lettura della lettera scritta anni prima dal protagonista, fa intendere assai chiaramente che Antonioni, al pari delle sue creature, si trova ad un bivio: o accettare supinamente la realtà esistenziale, o cercare la vera ragione di esistere partendo da alcuni presupposti non soltanto ideali, ma pratici.

Ecco allora l'arco entro cui agisce questo primo « cinema della crisi »; ecco come si articola la ricerca della verità in quei film nei quali, mancando per il momento quel substrato spirituale e quella forza cosciente di libera scelta da parte dell'individuo nei suoi atteggiamenti, si potrà forse raggiungere, in senso autenticamente umano, la conoscenza del mondo moderno, e le ragioni di esso mondo, in riferimento alla nuova civiltà instaurata dal progresso e dalla macchina.

Francesco Dorigo