

Fermenti anticonformistici

nei film italiani e inglesi

E così, Francesco Rosi con *Le mani sulla città* si è portato via il "Leone d'oro" della XXIV Mostra di Venezia. La decisione della giuria non è stata accolta senza proteste e sconcerti: ma lasciando da parte le prime, con tutta evidenza organizzate, e subito raccolte ed ampliate da certa stampa, per fini o soltanto polemici o soltanto politici (e più politici che polemici), mette conto di soffermarsi un po' sui dissensi motivati da alcuni espressi. E' ormai troppo noto l'argomento del film di Rosi perché sia necessario riassumerlo. Entrerò subito nel vivo della questione prospettandone gli aspetti estremi che, salvo errore e dandone per pacifica la schematizzazione del resto inevitabile a causa del poco spazio disponibile, credo di poter indicare nella contrapposta valutazione degli elementi che concorrono alla riuscita artistica di un'opera. Naturalmente, si è tutti d'accordo nell'affermare che l'opera d'arte è il risultato di una felice fusione del contenuto e della forma, di una inscindibile ed irripetibile unità: l'analisi critica, tuttavia, quando questo elevatissimo e rarissimo stato non è raggiunto, rivela differenze di tendenza alle quali, appunto, mi sembra siano da collegarsi i discordi giudiziari dati sul film di Rosi.

Ad esempio: se si sostiene che l'efficacia di un film (di un romanzo, di un dipinto, ecc.) non esiste se non nella sua raggiunta artisticità, se ne disconoscono automaticamente e totalmente anche gli eventuali valori in-

diretti (civili, morali, culturali) che si trasformano in non-valori. Se si accetta la tesi contraria, per amore di polemica se non altro, e di corrente, si corre il rischio di attribuire allo stesso film valori che non possiede. Ora, ancorché l'atteggiamento rigorosamente estetico sia corretto e l'opposto non lo sia, credo che la rigidità del primo non si convenga fino in fondo all'attività critica (della critica militante), la quale, come diceva Bjelinski, non consiste soltanto nel redigere il certificato di nascita di un'opera d'arte ma anche nell'individuare ed appoggiare quanto sia culturalmente valido e possa contribuire ad indirizzare gli artisti sulla via che si vorrebbe ch'essi imboccassero e percorressero e al termine della quale attende l'opera d'arte auspicata. Che tale non sia *Le mani sulla città* mi sembra indubbio: il suo linguaggio non è certo quello dell'arte ed anche senza accettare il paragone, da qualcuno tracciato, con un meditato articolo di fondo, mi pare che lo stimolo del regista sia stato più la passione civile e morale che il "sacro fuoco" della creazione. Da questo punto di vista, la distanza che separa *Le mani sulla città* da *Salvatore Giuliano* è notevole.

I personaggi del film, anche e proprio in quanto non-personaggi nella comune accezione del termine ma, per dirla con Rosi, « esponenti di correnti di opinione, di mentalità generalizzate » sono, ad eccezione di alcuni (Salvo Randone, ad esempio) delineati

geometricamente, mancano di quella duttilità indispensabile proprio per esprimere compiutamente, dialetticamente, in tutte le possibili, reali sfumature la categoria sociale di cui sono il simbolo. La scena in cui Rod Steiger si dibatte cogitabondo nella ricerca di una via d'uscita dalla situazione in cui è venuto a trovarsi mi sembra indicativa a questo proposito. Lo sguardo, gli atteggiamenti, i movimenti di Steiger rendono il lavoro incessante del suo cervello solo esteriormente: dell'esito delle sue elucubrazioni mentali veniamo a conoscenza nelle scene successive, ma soltanto come risultato, senza che esso ci sia spiegato nella sua possibilità, nelle ragioni che lo consentono. Non per niente, l'intera scena ha per supporto un commento musicale in funzione chiaramente surrogante: qui il regista, sintomaticamente, ha fatto ricorso al più tradizionale e convenzionale mezzo di suggestione per riempire un vuoto che le immagini non colmavano. Voglio dire, insomma, e mi sembra che l'esempio sia calzante, che spesso Rosi ha deviato da quella linea razionale, di dibattito ideale, che ha dichiarato di aver voluto seguire: i conseguenti scompensi minano fortemente l'unità stilistica del film, ne rendono piuttosto difficile l'accettazione sul piano dell'arte. Ciò non vuol dire però che il film non abbia una sua precisa e, a mio parere, non trascurabile importanza, che risiede, soprattutto, in due sue innegabili qualità: la scelta del tema e l'intenzionale ripudio dei canoni dello spettacolo, del ricatto dei sensi senza parsimonia chiamati in causa quando, come di solito, anziché chiarirle si vogliono confondere le idee dello spettatore. Non tenere conto di elementi di questo genere ed annullarli con una dichiarazione di non artisticità, mi sembra che equivalga a contraddire le istanze che la critica più consapevole avanza da tempo nei riguardi degli artisti e ad impedire quell'arricchimento del terreno culturale indispensabile per la semina e la crescita di un'arte nuova. « Pare certo — scriveva Gramsci — che l'attività critica debba sempre avere un aspetto positivo, nel senso che debba mettere

in rilievo, nell'opera presa in esame, un valore positivo che, se non può essere artistico, può essere culturale e allora non tanto varrà il singolo libro, salvo casi eccezionali, quanto gruppi di lavori messi in serie per tendenza culturale ». Considererei *Le mani sulla città* una di queste eccezioni.

D'altra parte, se si eccettuano: l'infelice spettacolo offerto da un Castellani che in *Mare matto* alla consueta superficialità ha unito un, in lui incredibile, abbaglio di mestiere; il fallito esperimento del zavattiniano *I misteri di Roma*, sul quale la nostra rivista si è già ampiamente intrattenuta; la gracile e rimasticata operetta (*Storie sulla sabbia*) di Riccardo Fellini, tentennante tra il volo lirico e un bozzettismo di maniera (con qualche divertente e meno peregrina annotazione, però: come in qualche tratto della lunga descrizione del banchetto nuziale); e il tanto presuntuoso quanto inconsistente *Tentativo sentimentale* nel quale gli esordienti Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile hanno profuso gli echi dei film e dei registi della alienazione, dimenticando — inspiegabilmente? — l'abbiccì di quella professione di sceneggiatori di cui menavano un certo vanto nei trabocchetti del dialogo e della coniugazione delle immagini, ritrovandolo solo qua e là: come nella scena finale dell'incontro a tre, che sarebbe stata esemplare se i registi avessero saputo controllarla fino in fondo senza smarrirne il ritmo; eccezion fatta, dunque, per questi infortuni, esperimenti e tentativi claudicanti anzichenò, gli altri film italiani passati sullo schermo della XXIV veneziana, ben si inseriscono, mi pare, in una corrente culturalmente, se non ancora artisticamente, valida.

A cominciare dal film dell'esordiente Tinto Brass (*In capo al mondo*) che più degli altri, e spesso con soluzioni efficacissime, si avvale di un linguaggio antitradizionale che adeguatamente esprime un contenuto dagli attendibili riferimenti al pensiero filosofico contemporaneo (dove il gran dispetto del censore italiano numero uno), seguendo le riflessioni, le considerazioni, i ricordi di un giovane in at-

tesa dell'esame psicotecnico sostenuto per essere assunto presso una grossa azienda. La visione di Brass non può davvero dirsi ottimistica (si pensi alla conclusione della vicenda sentimentale, alla fine del ricordo partigiano), ma il suo pessimismo ha referenze irrefutabili nel passato e nel presente politico e sociale del nostro paese; e l'insoddisfazione, l'inquietudine, la ribellione del personaggio attraverso il quale egli manifesta le proprie idee sulla vita sono altrettanti stimoli alla ricerca di un modo di esistere che consenta all'individuo di dispiegarsi liberamente. *In capo al mondo* non è esente da pecche: le intuizioni non sempre sono approfondite come dovrebbero per convincere appieno e in questi casi anche il linguaggio di Brass, così attento a sfruttare con personale ed appropriata destrezza i mezzi specifici del cinema, banalizzandosi si appesantisce. Ma *In capo al mondo* è già qualcosa di più, molto di più, di un promettente esordio: se è dal mattino che si vede il buongiorno, Brass dovrebbe trovare assai presto la sua grande giornata.

Anche Gregoretti, con *Omicron*, autorizza un pronostico favorevole sulla sua futura attività: con questo film, mentre riafferma la piacevolezza della sua vena inventiva, rivela un impegno di scandagliare i fenomeni della realtà sensibile per cavarne i più veri significati. La critica è stata concorde nel distinguere, con diversa valutazione, le due parti in cui, grosso modo, *Omicron* può dividersi. Anche a me sembra che Gregoretti sia molto più persuasivo nella prima parte (per intenderci, quella che ha per protagonista Omicron-Salvatori non ancora umanizzato) che nella seconda: del resto la migliore riuscita è logica poiché all'impostazione narrativa a contrasto meglio si addice ovviamente un personaggio la cui sola presenza radicalizzi le continue contrapposizioni della vicenda, immaginata dallo stesso regista, autore anche del soggetto e della sceneggiatura. Le contraddizioni sulle quali si appunta l'asprigna ironia di Gregoretti, inventando allo scopo che l'emissario di un fantascientifico pianeta Ultra si appropri del

corpo di un comune operaio italiano deceduto e ne viva la vita, sono quelle della società italiana del cosiddetto "miracolo economico": e già nell'assunto c'è un'intenzione di agitare le paludose acque del quieto vivere cinematografico che è senza dubbio il merito precipuo di Gregoretti e di questo suo film, purtroppo artisticamente ancora troppo grezzo per poter aspirare ad un positivo giudizio estetico, ma di importanza niente affatto secondaria sia nei confronti del suo realizzatore, per le possibilità che lascia intravedere, sia nei riguardi della nostra cinematografia alla quale indica la strada dell'audacia nella sperimentazione e nella scelta dei temi.

Ancora un regista al primo film, Gianfranco De Bosio, si è cimentato, con *Il terrorista*, nel tentativo di affrontare il tema della resistenza al nazifascismo da un punto di vista nuovo, almeno per il cinema: l'analisi delle posizioni dei singoli partiti all'interno di un comitato provinciale del C.L.N., posto nella situazione di dover decidere, valutandone tutte le conseguenze, se consentire o no l'attività di un G.A.P. la cui prima azione ha dato luogo ad una feroce, indiscriminata rappresaglia. Nello stesso tempo il regista tenta l'indagine psicologica e morale del comandante di questo G.A.P. opponendone, non necessariamente in termini positivi, la risolutezza e l'idealità al giuoco delle preoccupazioni politiche, ma anche umane dei componenti del C.L.N. Una impostazione non priva di interesse, dunque, anche per il paese aggiornamento dei rapporti tra i rappresentanti dei partiti del C.L.N. alla luce del poi, del comportamento di quegli stessi partiti a liberazione avvenuta. Alla suggestività degli intendimenti fa però riscontro una realizzazione per vari aspetti manchevole: i difetti vanno dall'eccessiva schematizzazione dei personaggi alla leggerezza del linguaggio, ad appariscenti imprecisioni di sceneggiatura, ma si accentuano soprattutto nell'inesistenza di un effettivo conflitto drammatico che solo poteva lusingare in maniera convincente le figure ed i fatti descritti. Non c'è un vero e proprio dissidio tra il

"terrorista" ed i membri del C.L.N. non potendosi assumere come tale l'impossibilità di una presa di contatto (che, del resto, quando avviene elimina qualsiasi supposizione al riguardo eventualmente formulata) e questo fa sì che la personalità del gappista rimanga assolutamente nell'ombra, povera com'è di interni movimenti.

In *Il demonio* di Brunello Rondi c'è senz'altro una maggiore accuratezza formale, un più viace senso del cinema: del resto, Brunello Rondi è un esordiente per modo di dire e l'aver inserito questo suo film tra le "opere prime" fa un po' "pendant" con l'analoga classificazione attribuita a *Le jolies mai* di Chris Marker. Neppure senza interesse sono l'ambiente ed il problema che Rondi ha toccato, sulla scorta del noto libro dell'etnologo De Martino dei cui referti si è servito per imbastire una storia di suggestioni e di pregiudizi impastati di sesso e di violenza, che avrebbe potuto acquistare valori e significati non trascurabili, anche se nell'ambito sociologico piuttosto che in quello artistico, se l'esposizione avesse seguito una decisa linea critica, di indagine su un costume e sulla condizione sociale che alimenta certe forme di superstizione. L'atteggiamento del regista di fronte alla sua materia è invece alquanto incerto e non si comprende mai bene se e fino a qual punto si discosti o si identifichi con i suoi personaggi e le loro ossessioni: il che si tramuta, sul piano estetico, in disordine stilistico che inficia e comunque sottrae efficacia anche alle eventuali finalità di denuncia, non certo avallate in ogni modo dalla finale didascalia desunta dal "Galileo" di Brecht e che ha tutta l'aria di un tardivo richiamo a quella razionalità scarsamente presente nel film.



Se, come una volta, la giuria veneziana avesse avuto a disposizione un premio per la migliore selezione nazionale, esso sarebbe toccato di diritto alla rappresentativa inglese forte, quest'anno, di tre film dalle molte qualità e dai non pochi interessi: *Tom Jones*, *Billy Liar* e *The Servant*, ciascuno nell'ambito del "genere" al qua-

le per convenienza espositiva si possono ascrivere, hanno fornito, della cinematografia inglese del momento, un quadro che ne testimonia la vivacità delle ricerche e dei fermenti innovatori. Si ha l'impressione che gli scopi e le esperienze del "Free cinema" siano riusciti a penetrare nella produzione, in una parte almeno, rinnovandola e comunque elevandone lo "standard" che alla dignità di sempre ha aggiunto un più pronunciato e caratterizzato impegno.

La trasposizione cinematografica del "Tom Jones" di Felding ad opera di Tony Richardson ne è la dimostrazione più evidente. La provenienza dal "Free cinema" (*Momma don't Allow*), la prolungata collaborazione con l'arrabbiato Osborne (qui presente anche in veste di sceneggiatore) hanno senza dubbio dato al film una impronta che diversamente sarebbe stato assai improbabile inventarvi (anche dimenticando, del "Tom Jones", la versione televisiva italiana). Lo spirito del *Tom Jones* di Richardson, il suo tono particolare fatto non solo di invenzioni cinematografiche esemplari perché sostanziato dalla capacità di riproporre, con accenti attuali, la sostanza realistica dei sedici volumi scritti da Felding, sono in una dichiarazione del regista che mette conto di riportare: «Volevo stare lontano da quei terribili film in costume, nei quali non ci sono che scenografie lussuose ed attori statici. Volevo fare un film che piacesse, divertisse e pur si attenesse allo spirito di Felding che dopo tutto non era affatto riverente». E questo è *Tom Jones*: uno spettacolo piacevole, "godibile", scanzonato e fortemente caustico nella sua irriverenza, quasi dal principio alla fine. Certo, a confrontare *Tom Jones* con *Sapore di miele*, si potrebbe anche intravedere una certa involuzione in Tony Richardson. Ma in misura, comunque, che mentre non compromette la sua possibilità di fare altri passi in avanti contribuisce frattanto a nobilitare, con l'apporto di un gusto sicuro e di una fantasia provocatrice, lo spettacolo tradizionale.

Anche nei riguardi di John Schlesinger, regista di *Billy Liar*, ovvero

Billy il bugiardo, è di rigore tracciare un parallelo col suo precedente, primo film, apparso in Italia col titolo *Una maniera d'amare*, proprio questa estate. E mi sembra lecito affermare che il paragone in questo caso va a tutto vantaggio del nuovo film che dell'antecedente, anche se in chiave satirica anziché drammatica, riprende il tema di fondo (lo stato di disagio del ceto borghese anglosassone) con riferimenti di più vasta portata, ma soprattutto con maggiore coerenza: basti ricordare come in *Una maniera d'amare* ad una prima parte quasi temeraria se ne contrapponesse una seconda assolutamente convenzionale. In *Billy Liar*, la linea narrativa ha qualche cedimento, conseguente in primo luogo ad improvvisi vuoti di fantasia (sensibilissimi e determinanti in una vicenda che di fantasia ne richiedeva in gran copia e sempre genuina), ma perviene allo scopo senza diversioni, senza concessioni, direi impietosamente poiché Schlesinger non lascia scampo al protagonista, non lo ricompensa con una realtà finalmente affine ai suoi vaneggiamenti (la differenza con *Sogni proibiti*, di cui riprende lo spunto sta in questo ed è fondamentale). Schlesinger compendia nella figura di questo giovane bugiardo i complessi, le inibizioni, i pregiudizi e i timori di una ben individuata classe sociale: ce ne dà una rappresentazione non priva di efficacia ancorché non interamente convincente appunto perché non sorretta dalla continuità dell'invenzione figurativa. Ma anche così *Billy Liar* è un film di non trascurabile conto che invita a riflessioni non comuni e contribuisce, se non con un mattone, almeno con una pietruzza, all'affermazione di un cinema anticonformista.

Lo stesso si può dire del film di Joseph Losey, *The Servant*, la cui più evidente dote sta, a parere mio, nella perfetta resa cinematografica di un racconto tutto giocato sugli impercettibili movimenti psicologici di due personaggi (un dabben giovine ed il suo servitore) che trasformano gli iniziali, tradizionali rapporti tra padrone e servo, attraverso il progressivo abbruttimento del primo a seguito delle insi-

nuanti, equivoche sollecitazioni del secondo, fino a neutralizzarli, a mettere sullo stesso piano, di corruzione e decadimento fisico e morale, il signore ed il lacché. Due interessanti dichiarazioni di Losey possono egregiamente essere utilizzate a sostegno del giudizio critico. La prima: « Il mio interesse verso l'intreccio è diminuito, mentre è aumentato quello verso il tema, il personaggio, l'ambiente. Sono questi elementi che narrano, o dovrebbero narrare, la storia ». La seconda: « Tema di *The Servant* è l'affetto distruttivo di ogni tentativo di vivere secondo regole superate e false... oppure si può dire anche che ha per tema il violento scontro tra i vecchi ed i nuovi costumi, questi ultimi riconosciuti con la mente ma ignorati nella pratica e nell'etica... Se preferite, potete anche interpretare questo film come una storia alla Dorian Gray... ed ecco ora l'intreccio, se ancora desiderate conoscerlo: è la storia di Faust ».

In effetto, l'intreccio di *The Servant* è indicibile: a volerlo proprio, si può anche tirarne fuori la trama, ma essa non potrebbe mai, nemmeno lontanamente, dare il senso del film, del suo vero contenuto, del suo significato. Si pensi invece, per circoscrivere il raffronto all'opera di Losey, all'evidenza in sé delle trame di *Il ragazzo dai capelli verdi* o di *Linciaggio*. Qui la trama è tutt'uno coi particolari di un gesto, di un'espressione, di un batter di ciglia: Losey, specie nella prima parte del film, riesce veramente a far scaturire idee e sensazioni dalle immagini, ad utilizzare con magistrale perizia i mezzi precipui del cinema. Nella seconda parte, l'efficacia del suo linguaggio si attenua: sono ancora le immagini che parlano, ma ci si sente l'artificio formale. La causa è da ricercarsi forse nella eccessiva sinteticità di alcuni passaggi psicologici dei personaggi; ma soprattutto mi sembra da porre in relazione ad una certa dispersione tematica, a quella pluralità di possibili interpretazioni, ammesse dallo stesso regista, che dovrebbero ma non riescono a dilatare e approfondire le risonanze dell'assunto.

Lorenzo Quaglietti