

Tra realtà ed evasione i film fuori concorso

di GIACOMO GAMBETTI

Con una disposizione regolamentare del 5 agosto 1963 il Presidente della Biennale di Venezia, sentito il parere del Direttore della XXIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, oltre a aumentare da 28 a 32 il numero massimo dei film, stabilì che potevano concorrere al « Premio Opera Prima » anche le *opere prime* presentate fuori concorso. Tale disposizione, a quella data, era dettata dalla già concreta circostanza che sulle nove opere prime della Mostra (o sette e mezzo, sussistendo alcuni dubbi, come diremo, riguardo a *Le joli mai* e *Il demonio*) nessuna sarebbe apparsa « in concorso ».

Il Regolamento della XXIV Mostra di Venezia è l'evidente frutto di un compromesso che Luigi Chiarini, incaricato della Direzione a 1963 inoltrato, ha trovato già concluso, con la sola possibilità di cercare l'applicazione migliore di norme che, di per sé, non favorivano le opere e le iniziative più spregiudicate. Nella concorrenza tra film designati ufficialmente e film invitati in concorso, quelli sacrificati sono stati i film dei registi nuovi, su cui né gli organismi nazionali ufficiali né la Direzione della Mostra, evidentemente, hanno creduto opportuno — o potuto — contare in modo deciso, con una attenta ricerca. È successo, così, che quest'anno il settore delle opere prime è stato utilizzato soprattutto per accontentare il cinema italiano (ma tre almeno, delle cinque novità, potevano esserci risparmiate), mentre le *altre* cinematografie sono state solamente la francese, la svedese, l'americana (rispettivamente due film, uno, uno). Questi discorsi così terra terra e statistici sono forse noiosi, ma importanti sotto un aspetto più ampio, perché investono una situazione produttiva di cui i film sono espressione sintomatica.

Il cinema italiano del '63 attraversa un periodo di crisi produttiva e organizzativa non ancora superato, a cui alcuni registi si sono ribellati con la ricerca di nuovi impulsi e di accesi fermenti di idee. E per quanto riguarda la qualità delle opere, mentre alle spalle franano o sono franate molte strutture industriali e commerciali, e assai più di quel che pubblicamente si sia saputo, la situazione di oggi non è più seria del solito. È pur vero, d'altra parte, e non solo per il cinema italiano, che le incertezze e gli squilibri politici e sociali in cui viviamo influiscono vivamente sulle scelte e sulle decisioni degli autori, e che soltanto i più scrupolosi e i più chiari di idee e di principi possono essere in grado di non lasciarsi andare alle facili concessioni, ai prodotti di serie sull'antica mitologia o sulle esibizioni erotiche nelle varie città del mondo.

Chiariamo una delle riserve cui abbiamo fatto cenno più sopra: Brunello Rondi, regista de *Il demonio*, non è alla sua opera prima, non fosse altro perché ha diretto, in collaborazione con Paolo Heusch, un film (1962), *Una vita violenta*; ha inoltre una vasta esperienza di cinema, e fra l'altro è collaboratore alla sceneggiatura, come si sa, di molti film di Fellini. È chiaro, comunque, che de *Il demonio* si può e si deve parlare in sede critica, indipendentemente ... dall'anzianità del suo autore. Da Brunello Rondi, allora, diciamolo subito, ci attendevamo di più e di meglio. La sua è sempre, notoriamente, una problematica di carattere metafisico-spirituale che si manifesta dialetticamente, con lo scrivere e col rappresentare, con la filosofia e col dramma sacro. Gli obiettivi già raggiunti concorrono a far considerare Rondi uno studioso e un uomo di spettacolo serio e attento alle implicazioni meno ovvie e meno comuni: ma l'impressione più immediata e più duratura, a proposito del *Demonio*, è invece di opposta natura. Il film ha, almeno agli inizi, un carattere etnografico-sociologico, ma poi scade su toni di assai minore autorevolezza, in virtù di vari errori di misura e di interpretazione. Il fenomeno del tarantolismo, delle ossessioni erotiche e religiose di certe contrade del sud, è degno di essere non solo studiato dallo scienziato e dallo psicologo, ma anche conosciuto e discusso dal pubblico, nelle sue emozioni e nelle sue manifestazioni di ampio afflato spettacolare. Il cortometraggio di Gianfranco Mingozzi, *La taranta*, e un episodio dello stesso Mingozzi ne *Le italiane e l'amore* sono due esempi abbastanza seri di questo genere di film, limitati al documentario, e centrati sugli aspetti esterni, anche se drammatici, del tarantolismo. Anche il film di Rondi si basa — stando ad una didascalia iniziale —

Il demonio di B. Rondi (Italia).

sugli studi di Ernesto De Martino, ma De Martino è il primo a negare l'autenticità della trasposizione e la serietà dello studio d'ambiente. Egli infatti ha avuto occasione di dire a Francesco Bolzoni — autore di un succoso volumetto su « Le streghe in Italia » — che in sostanza il film tradisce lo spirito dei suoi studi, non parte da un *io* per arrivare a un *noi*; distrugge, anzi, alcuni dei valori basilari della nostra società, rimane un film di negazione senza contribuire a nessuna positiva consapevolezza.

In effetti, pur su una storia di fantasia, sarebbe stato interessante centrare il discorso sulle cause di tali comportamenti, sulle reazioni *degli altri*, sulle opinioni del prossimo. Ma, evidentemente, stiamo parlando troppo in via condizionale, di quello che il film *sarebbe stato e avrebbe dovuto essere*. Ma, in realtà, *Il demonio* non è che un romanzetto appena appena para-scientifico, con l'apparenza di una inchiesta, per certi lati, e i toni del fumetto per altri. Le tesi etnografico-sociologiche sono assai oscure e indirette. Una ragazza è vittima di invasamenti erotici che, in paesi dove superstizione e arretratezza ambientale si sovrappongono e si complicano a vicenda, sono interpretati quali manifestazioni di stregoneria e di diavoleria. La tesi è già nell'ipotesi, il ragionamento non ha, in questo senso, sviluppo alcuno. Il film, allora, non è che la dimostrazione di questo concetto iniziale, da un lato, ma una dimostrazione già conclusa. Per di più, il racconto a quadri, piuttosto slegato, e in un film di personaggi e di ambiente come questo, è indice di disordine e di limitazioni narrative notevoli. Ogni elemento, ogni momento del racconto è quasi una rappresentazione a sé, quasi un blocco da cui il film *vorrebbe* prendere sostanza, ma che non aggiunge nulla né all'introspezione del personaggio, alle sue ragioni, né alle indagini sull'ambiente, salvo forse nel brano del matrimonio e, con qualche riserva maggiore, in quello dell'esorcismo in chiesa. Le crisi notturne di Purif, la fattura col sangue dopo il matrimonio di Antonio, la scena di violenza del pastore con Purif, la scena dell'esorcismo di Purif da parte del guaritore, che ben presto degenera in una ulteriore occasione di violenza carnale, l'esorcismo di Antonio che rischia addirittura di apparire quanto mai equivoco, l'amplesso finale fra Antonio e Purif e quindi l'uccisione di lei, sono tutti momenti, non tipici e non rappresentativi, nel mondo di una umanità dolorosa quale quella dell'ambiente de *Il demonio*, che non si esaltano mai in una vera acutezza di indagini.

L'infatuazione della ragazza è data in maniera acritica, sul piano

di una crisi sessuale che addirittura, in virtù di una certa educazione cattolica chiusa e tradizionalistica, rischia di trapelare di forza, fra le righe, per diventare foriera di malsano e morboso compiacimento. È così che assistiamo alla esibizione delle nudità di Dahlia Lavi, che abbiamo un personaggio di comodo e di « spalla » come quello di Antonio, che non vive mai di vita propria, malgrado le premesse, e che è solamente una figura di riprova spettacolare. Alla lunga, e malgrado le ambizioni scientifiche, il personaggio di Purif somiglia un po' troppo a quello della protagonista di *Non c'è pace tra gli ulivi*, che correva qua e là fra gli alberelli della Ciociaria ad apparire e scomparire di fronte al proprio innamorato per sollecitarne le attenzioni; e infatti, ben quattordici anni prima di Brunello Rondi, il buon De Santis si illudeva di condurre un discorso *sociale* mettendo in primo piano le implicazioni amorose dei propri personaggi (o erotiche, ma a una fase di apprendistato, a confronto con le morbosità correnti nel cinema di oggi). In fondo — un altro confronto non *nobile*, ma assai concreto — quelle de *Il demonio* divengono, malgrado tutto, situazioni che ricordano la « Bersagliera » di *Pane, amore e fantasia*, con le differenze che corrono fra un personaggio sbrigliato e tutto sommato divertente come quello interpretato da Gina Lollobrigida (e di De Sica e Comencini) e uno cupo e complicato di oscuri sentori esistenziali-demoniaco-religiosi come quello di Purif. La figura di Purif vorrebbe infatti essere anche il simbolo di una sorta di celebrazione mistica che non recede di fronte a nessun ostacolo, a nessuna *audace* situazione. A questo proposito la sequenza dell'esorcismo da parte del sacerdote è di una chiarezza inequivocabile, e come si è detto si tratta di uno dei momenti cruciali del racconto di Rondi, quasi — *absit iniuria verbis*, ma se *iniuria* ci fosse sarebbe appunto nel film e nei suoi risultati — una sorta di impossibile *offerta*.

È, in sostanza tutta la costruzione del film che rimane quanto mai fredda e esterna, senza alcuna riprova nella sostanza e nei fatti. L'esordio registico di Brunello Rondi-solo non segna una affermazione — da molti per altro assai attesa —, ché in realtà egli necessita ancora di ampia chiarezza interna, di molto e qualificato approfondimento.

Tanto Brunello Rondi è presente da tempo nella vita del cinema, quanto ne è fuori — ne era — Gianfranco de Bosio, regista teatrale di fama, con una progressione di impegno e di risultati sempre più matura, ma del tutto nuovo, fino a questo 1963, al

Il terrorista di
G. de Bosio
(Italia).