

CINEMA

Che i parigini abbiano generalmente i nervi tesi e, nello stesso tempo, amino il quieto vivere, il vivere conforme, non è una novità. Questo stato d'animo è forse una forma di difesa contro i dubbi individuali e le responsabilità nocive al loro equilibrio di cittadini al cento per cento. Così si spiegano certi loro sorprendenti « fin de non recevoir » nei confronti di notizie, libri, spettacoli che il mondo non francese esprime e produce; e altrettanti entusiasmi poco ragionevoli per alcuni di questi fatti. Il fenomeno del resto va esteso agli abitanti di parecchi paesi, diciamo così, occidentali e potrebbe definirsi inflazione di giudizio. Il fanatismo, ad esempio, che a Parigi ha suscitato qualche film italiano, trascinato dalla voga del cinema neorealista del dopoguerra, ne è la conferma più persuasiva, e dimostra quale vaso ideale di cultura la metropoli francese rappresenti per certi bacilli intellettualistici di qua dalla cortina e oltre.

Sono di questo giugno 1959 quattro films già segnalati a Cannes e ora esposti nei locali di prima visione dei Champs Elysées. Se, come e quando li vedremo in Italia non è dato sapere: ma è cosa sicura che almeno due di essi ci giungeranno circondati da una tale aureola di plauso che difficilmente il nostro pubblico potrà sentirsi libero di giudicarli. Sta il fatto che a Parigi chi si provasse oggi a dissentire dall'acclamazione universale con cui sono accolti *Orpheu negro* e *Hiroshima mon amour*, si accorgerebbe che gli conviene ripiegare sulle posizioni più anodine (« non l'ho ancora visto » e simili) se non vuol mancare alle regole della buona educazione e della cordiale convivenza.

Orpheu negro, film in technicolor per la regia di Marcel Camus, è quanto di meglio si possa inventare come tipo di lavoro bastardo e può reggere il paragone con certi tetri incontri di civiltà quali, appunto, l'architettura secentesca spagnola e quella degli indios. Girato, senza molte scoperte, sul bagnasciuga della baia di Rio, è interpretato da bellissima gente: ragazze, giovanotti, bambini,

tutti simpatici e bravissimi tanto nell'azione come nella danza. Ma ecco che all'intellettuale regista europeo, colpito (e non raccapricciato, come sarebbe giusto) dall'ibridismo malefico che appesantisce ancora, per colpa del colonialismo, la spontaneità di questi nativi, vien in mente di trasferire in Brasile il più esoterico dei miti greci, quello di Orfeo. Per insaporire la vicenda e renderla ancor più greve, egli escogita di collocarla nel tempo del carnevale brasiliano, quando i negri si scatenano e sono più « negri » che in qualunque periodo dell'anno. Il gioco è fatto.

Lo scenario narra di un giovane tranviere di colore che si chiama proprio Orfeo e che è sul punto di impalmare una pepatissima fidanzata della sua stessa razza. Senonchè il suo nome fatidico gli fa incontrare una autentica Euridice, anche lei nera di pelle ma dall'animo candido, e il destino (« nomina sunt consequentia rerum ») ha via libera. Il Brasile abbonda di serpenti velenosissimi, tuttavia non sarà il mitico anguis a liquidare la sorte di Euridice, bensì un fantomatico personaggio cui la ragazza sta tentando di sfuggire e che, non si sa perchè, vuole ucciderla. Malgrado l'amore di Orfeo e il clima arroventato del carnevale negro, il personaggio ricompare e ci vuol poco a capire che non è altri che la morte, una morte in calzamaglia spettrale, con la chiusura lampo sul dorso. Terrorizzata, Euridice cerca la salvezza in una specie di Erebo che è poi qualcosa come una centrale elettrica carica di colori e tenebrori simbolici: e lì finisce, aggrappata a un filo d'alta tensione. Di qui sino al termine del film assistiamo a forzati recuperi del mito quali la funzione stregonesca-cattolica-pentecostale cui Orfeo assiste, il suo vagare dagli uffici dell'anagrafe a quelli degli ospedali e dell'obitorio. Colla spoglia dell'amata fra le braccia, egli precipiterà nel baratro che si apre sotto l'altopiano del suo villaggio, sfuggendo la vendetta della fidanzata tradita: ultima erede del mito greco, in figura, supponiamo, di modesta Menade. Così termina questa antica favola inutil-

mente profanata da documentari mediocri che potrebbero, onestamente, esaurirsi in venti minuti mentre si dilatano per due ore buone. Si esce dal cinema intontiti, stucchi di sarabande, e delusi nella speranza legittima di ascoltare, almeno, qualche bel ritmo sudamericano inedito. Anche le musiche, infatti, anche i canti dei poveri negri risultano qui tutt'altro che produttori e suggestivi.

Quanto a *Hiroshima mon amour*, regia di Alain Resnais, interpretazione di Emanuelle Riva, vistosamente applaudito da buongustai che dichiarano di non essersene saziati neppure alla seconda visione, confessiamo il nostro imbarazzo. Perché i casi sono due: o un certo genere di retorica si sopporta, anzi si accetta come sublimazione di vita, e allora tutto è possibile, anche il fanatismo; o non si sopporta, e ne consegue che, non due volte, ma neppure una lo spettatore ci resiste. Noi, per esempio, apparteniamo al numero di quelli (magari non specialisti né buongustai) che, non fosse stato per non perdere il documentario aspro e saporoso di Agnès Varda sulla Costa Azzurra, che completava il programma, avremmo deciso di uscire prima che il dramma fosse concluso.

Di un dramma si tratta, in effetti, il dramma di due amanti casuali che dall'avventura di una notte si ritrovano avvolti nella rete di una passione che trascende le loro persone per identificarsi con la tragedia umana dell'ultima guerra. La donna è una francese, maritata a Parigi, l'uomo un giapponese, lo sfondo è Hiroshima ricostruita, ma tuttora tremendamente memore del martirio atomico. Nelle pause fra l'uno e l'altro amplesso e durante le lunghissime soste davanti a un tavolo di caffè, la ragazza si lascia andare alla confessione del suo passato: un passato che finora ha custodito in sé, gelosamente e che ora soltanto si libera nel tumulto del presente. Da giovinetta essa ha amato un soldato tedesco, ucciso alla vigilia della liberazione, è stata rapata dai partigiani come collaborazionista, e, folle di dolore, ha passato lunghi mesi nascosta, dalla famiglia, in cantina. Il giapponese ascolta avidamente ed è chiaro che, nelle intenzioni del narratore, la tragedia sentimentale dell'amante e quella del suo paese sono, nell'animo suo, tutta una cosa. Ora, questa tesi, umana quanto

si vuole, non risce gradevole e neppure persuasiva sicché le sequenze assai belle dell'idillio clandestino della donna nella campagna di Nevers ne risultano deflorate e amare. Lo spettatore, infatti, che non abbia vent'anni e ricordi le atrocità naziste, non può sopportare il confronto fra le pene amorose di una piccola scervellata e il cataclisma mondiale: tanto più che associando queste pene alle immagini terrificanti degli straziati di Hiroshima il regista par suggerirgli una specie di alta assoluzione dei campi di sterminio hitleriani e altri orrori tedeschi che qui non compaiono come sembrerebbe opportuno.

Ma non è per tali storture di contenuto che il film ingenera, alla lunga, disagio e stanchezza, bensì per i mezzi del racconto, troppo letterari e decadenti. Non bastano le vedute della nuova Hiroshima, sterilizzate da un'architettura razionale che è come la plastica di un viso devastato, né il garbato pittoresco della manifestazione pacifista, né i documenti fotografici della strage atomica, a salvare dal tedio del lungo colloquio fra i protagonisti: quelle immagini non si fondono col tessuto narrativo, rimangono isolate e sembrano rubate a una trama diversa, più coerente, meno frivola. Il dialogo, dettato da Marguerite Duras, monotono, cantilenante, resisterebbe forse sulla pagina, non nelle lentissime sequenze dove i volti, i corpi, le voci degli amanti sono impiegati a pretendere una intensità poetica che costantemente si rifiuta. A momenti, certe frasi ripetute come a clausola di strofe (per esempio il « refrain » del giapponese: « Non, tu n'as rien vu d'Hiroshima ») fanno pensare che un pubblico scanzonato potrebbe commentarle in modo tutt'altro che rispettoso. Chi rammenti, a questo punto, la fragilità e la ovvietà degli episodi di cui era tessuto un celebre film del dopoguerra, *Breve incontro*, non può a meno di riconoscere che per commuovere e fare opera d'arte narrando una storia d'amore, è preferibile lasciare in pace i cataclismi atomici e valersi dei mezzi semplici, quotidiani, come ha fatto David Lean.

Se i due precedenti films ci hanno francamente delusi uno almeno dei segnalati a Cannes ci ha colpiti e incantati: ed è, per ora, l'unico a persuaderci che i giovani registi della « nouvelle

école» hanno qualcosa da dire e sanno parlare in termini che continuano e sviluppano una tradizione piena di avvenire. Non è *Les cousins* di Chabrol, che par messo insieme coi ritagli e ai margini del famigerato *Les tricheurs*: è il *Quatre cent coups* di Truffaut che in Italia vedremo, pare, col titolo assurdo di *I quattrocento colpi*, traduzione letterale di un idiomatismo francese che definisce, com'è noto, le birbonate di un ragazzo che ne fa più di Bertoldo. Il protagonista di questa vicenda è una specie di tragico Gian Burrasca, più istintivo che malvagio, ladruncolo, mentitore, anarchico. Figlio naturale di una giovane «*revoltée*» di quart'ordine, poi sposata a un poveruomo e adultera per vocazione, questo tredicenne non trova in casa nè cure nè affetto. Nello squallido alloggio piccolo borghese dove i coniugi non rientrano che per cenare e dormire, gli toccano le mansioni più avvilenti, cucinare, apparecchiare tavola, vuotare il secchio dei rifiuti, e così via. A scuola è malvisto perchè lavora male, copia i compiti (anche da Balzac, a cui accende per gratitudine certe commoventi candeline che per poco non appiccano fuoco alla casa). Per andare al cinema, per giocare ai flippers e azionare il juke-box comincia a rubacchiare. Ma non è un vizioso, il furto rientra in un suo concetto di vita avventurosa, clandestina; e non è un furbo, i suoi piccoli crimini, le sue grosse bugie vengono sempre scoperte. Lontano discendente di Poil de Carotte, egli vive in un suo mondo fantastico che si configura nella bizzarra casa del compagno che lo ospita una notte, popolata di gatti e di strane masserizie: e richiama un poco le evasioni del Grand Meaulnes. Una volta sola la madre si sforza a trattarlo con indulgenza e tenerezza: ed è quando, dopo una fuga di ventiquattr'ore, è da lei riaccolto, ripulito, accarezzato: una serata al cinema coi genitori, divenuti cordiali, amici, conclude con un simulacro di intesa famigliare l'unica ora felice del povero ragazzo e rappresenta quanto di bene gli sarà toccato in tutta la vita. Una nuova birbonata, infatti, lo

riduce a una nuova fuga, a un furto più grosso dei soliti: madre e padrigno lo abbandonano alla polizia che lo interna (dopo un interrogatorio che nessuno potrà dimenticare) in una casa di correzione. Da cui evade, galoppando come una bestia braccata, verso l'Atlantico, nel momento che l'alta marea sta avanzando: lo sguardo fermo, ghiaccio di accuse inesprese che egli rivolge alla platea voltando le spalle all'oceano che lo inghiottirà (è tempo di segnalare l'interpretazione insuperabile del giovane J. P. Léaud) ci è parso quanto di più sobriamente drammatico si sia veduto nel cinema del dopoguerra.

Si è osservato, a più riprese, che lo stile di Truffaut discende da *Ladri di biciclette* e dunque sia, in un certo senso, previsto. E può anche darsi che la lezione del neorealismo italiano sia servita al nuovo regista 1959: senza padre nè madre non si nasce. Per la verità, a noi sembra che il suo film dimostri ad abbondanza quanto cammino si sia fatto dal tempo del primo De Sica, con quanta maggiore e incisiva lucidezza sia dato oggi definire quartieri, strade, oggetti: e come la loro obbiettività grondi di sguardi e di umori attualissimi. Rifiutando il caratteristico, la macchietta, cui troppo indulgeva, anche nelle sue migliori riuscite, il De Sica, Truffaut par piuttosto richiamarsi all'occhio implacabile e al cuore rancoroso del nostro Antonioni, il più moderno, anche se rischioso, dei registi italiani sulla piazza.

Resta da dire che la «moralità» di *Les quatre cent coups* non è recuperata all'ultim'ora come in *Les tricheurs* e non aggredisce i soliti genitori borghesi, ricchi ed ipocriti responsabili di giovani selvaggi ansiosi di verità elementari. Ponendosi in un futuro che è già cominciato, essa indica che anche questi selvaggi, divenuti genitori, saranno ipocriti, nascondendosi dietro una ipotetica spregiudicatezza per fare il comodaccio proprio. Perchè anche loro sono borghesi e una autentica rivoluzione morale li interessa meno dell'ultimo «rock'n'roll».

ANNA BANTI

DIRETTORE RESPONSABILE G. B. ANGIOLETTI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 Torino