

non conquistato. Ma lo spettacolo della propagazione rapida ci ha allarmati e, forse, non a torto. Prima di tutto veniva facile di scoprire la inesperienza della mano, il prudente tenersi alla ringhiera delle formule più sicure ed evidenti, il senso che viene da un imparaticcio scoperto ed ingenuo, la preoccupazione che non trape- lasse ricordo alcuno delle espressioni e delle idee fino a ieri usuali: in un secondo tempo appariva chiaro che le idee non erano corse rapide come la capacità di acquisire tecniche nuove, ed erano rimaste fuori della porta, sicché in quelle musiche avvertivi soltanto il negativo di una forma priva di qualsiasi sostanza. Ci dicevamo, a conforto, che musicisti celebri ed altri notissimi, in questi ultimi tempi, hanno anche essi trasformato d'un tratto il linguaggio che aveva caratterizzato fino a ieri la loro arte, e dato alle loro idee altro indirizzo: ma in essi avvertiamo ancora quanto li lega al proprio passato, quanto è ancora della propria natura; per loro possiamo parlare di variazione e non di trasformazione dello stile (ci si consenta di non pronunciare la parola *evoluzione* ché essa ha ben altro significato e sta ad indicare non già adeguamento al correre esteriore della moda, ma approfondimento in se stessi,

ulteriore chiarificazione o personificazione del proprio linguaggio). Ma nei più giovani e nei più deboli, in quelli che a stento avevano già conquistato il diritto ad una sia pur ristretta notorietà e in quelli che vedevamo protesi nello sforzo per conquistarla, la fatica per adeguarsi, per farsi degni delle critiche favorevoli di Willy Rich e dell'invito ai *festivals* avanguardisti di Magonza e di Donaueschingen, era penoso da constatare: così come penoso scoprire che le espressioni correvano identiche dal nord più estremo di Europa alle rive del mezzogiorno mediterraneo sicché tra il compositore svedese, l'italiano e lo spagnolo non avvertivi differenza alcuna: un grigiore comune aveva coperto i lucenti riflessi dei ghiacci scandinavi e i colori luminosi delle rive assolate. Musica in uniforme, ufficialità sonora del nostro tempo, biglietto da visita di questo secondo cinquantennio del nostro secolo. Proprio così? Abbandoniamoci alla speranza: che ciascuno ritrovi la propria strada e vesta i suoi abiti borghesi; un nuovo conformismo da aggiungersi agli altri farebbe ancora più asfissiante la nostra giornata. Un po' di smobilitazione oggi che si parla tanto di disarmo, e che valga a distruggere per prima cosa tutte le uniformi, e tra esse anche quelle musicali.

MARIO LABROCA

CINEMA

Cinema e Costume

Non so se sia lecito, da un'occhiata ai programmi delle nostre sale, indurre che negli ultimi tempi l'oscuro incontro fra i presentimenti di chi fa del cinema (in altri termini: il fiuto) e i sentimenti di chi se ne interessa da spettatore segnala una preferenza per i temi duri, inamici e — perché no? — moralistici. Comunque giustificato (e ammesso anche che ne sia responsabile il caso, del resto non tanto cieco) il fatto esiste e potrebbe persino spiegare certi ritorni di films come

La ronde, vecchio di dieci anni, già proibito dalla nostra censura e ora permesso a patto di tagli drastici. Ma, a parte questa riesumazione, due lavori della presente stagione paiono soprattutto indicativi di tale tendenza, francese l'uno, tedesco l'altro: e cioè *Les tricbeurs* di Carné e *La ragazza Rosemarie* di Thiele. Sono, ambedue, impostati sul costume di oggi, un costume esposto crudamente, giudicato, condannato, bollato. Se si riflette che anche ne *La ronde* era implicito un giudizio non assolutorio, seppur velato da uno scetticismo elegante (quello di chi dice: gli uo-

mini sono cosiffatti, niente e nessuno potrà mutarli, tiriamo a campare), non parrà arbitrario includerlo nello stesso discorso.

E poiché *La ronde* rimonta, come s'è detto, al '49-'50, e chiude l'opera del regista squisito che fu Max Ophuls, l'autore di *Liebeli*, non sarà inutile studiarne per primo le intenzioni, la condotta, i risultati.

Composto, come era la moda di quegli anni, a episodi convergenti al medesimo fine, esso vuol dimostrare che il sentimento amoroso, autentico o no, è tanto proteiforme quanto fugace e illusorio. Il suo clima vapora di morbide allusioni, di ironie sorridenti, di romantiche sconsolate indulgenze. L'immagine simbolica di una piccola giostra fantomatica, condotta da un mefistofelico « compère » in frac e mantello, ci guida con mano ovattata verso le regioni del sogno amaro condito di perfide dolcezze: le regioni di Stroheim, di un certo Clair, moralisti disincantati. La gran trovata di Ophuls, è, questa volta, di affidare ogni parte e partecina del suo film ad attori che con la loro stessa presenza fisica evocano il fluire e il rinnovarsi irrimediabile del tempo: Serge Reggiani, Simone Signoret, Gérard Philipe, giovanissimi e in piena ascesa, Barrault non ancora rasciugato: e, accanto, la patetica Simone Simon, la B.B. dell'anteguerra, la pungente Darricux, l'intelligente Miranda. Attraverso sequenze morbide e amabili artifici, *La ronde* si chiude com'è cominciata, con l'incontro fra la povera prostituta e due giovani militari, il co-scritto prima, l'ufficiale da ultimo. Tanto dire che, in fondo, tutto si risolve col solito furtivo episodio epidermico. Sono vane, dunque, le lacrime della dolce servetta abbandonata che il padroncino raccoglie in un caldo pomeriggio d'estate. Vani i sussulti della deliziosa adultera alla prima esperienza che il medesimo signorino riesce a far cadere. Chi inganna, prima o poi sarà ingannato, e il marito di costei, il più conformista dei borghesi, si concederà l'illusione dell'amore clandestino con la piccola « grisette » dalla falsa innocenza. Ma la « grisette » incontra il drammaturgo estetizzante, falso grand'uomo,

e cede al suo fascino lasciando il borghese ad attenderla invano dinanzi al tavolo del « séparé »: tradita a sua volta in favore dell'attrice celebre che si passa il capriccio dell'ufficiale da prima nomina, quello della scena finale con la prostituta. Così la giostra ritorna al punto di partenza e il ciclo è compiuto.

Ebbene, malgrado la sconsolata ironia nascosta in ogni episodio, malgrado il mordente squallore del romanzo da cui il film è tratto, questi individui, anche i più futili, finiscono per commuovere e per convincere del loro reale bisogno di amore. Ci impietosisce la fragilità della servetta e quella della sposa imprudente; persino la dongiovannesca illusione del maturo borghese ci trova qualche poco indulgenti. Se la società che li ha formati li ha resi fatalmente infedeli e vanitosi, non è meno eloquente la loro fiducia nel balsamo del sentimento. Se Max Ophuls ha inteso dimostrare che l'amore, almeno in una certa società, non esiste, ha fallito il suo scopo.

Che l'amore-sentimento tradizionale è superato e sia dunque meglio considerarlo alla stregua di un qualunque appagamento fisico, è il principio da cui partono i giovani esistenzialisti (un po' in ritardo, a dir vero) che popolano il recente film di Marcel Carné: il quale non condivide affatto la loro posizione negativa e si comporta nei loro confronti come un severo giudice di minorenni travati. Questo *Les tricheurs* ne risulta pesante quanto *La ronde* è lieve ed effimero, ma in più di un senso i due films sono legati. Delle aberrazioni, infatti, dei suoi personaggi, Carné fa responsabili proprio i protagonisti di Ophuls, quei borghesi incoscienti che cercavano l'amore senza profondità. Sono i nonni, gli zii, i padri dei suoi ragazzi ad aver ridotto il mondo come essi l'hanno trovato. Paghino dunque e scontino le loro romantiche ipocrisie con la presenza, in seno alle loro rispettabili famiglie, di nipoti e figli ladri per atto gratuito, omosessuali spavaldi, alcolizzati cronici, fanciulle che si scoprono incinte senza sapere chi le ha inguaiate. E tuttavia, afferma Carné con la voce altissima dei suoi glaciali rock'n'roll, questi ribelli ameranno, l'amore esiste, anzi « d'amore si muore », come muore

la disperata Mick andando a sbattere a duecento all'ora contro il rimorchio di un autotreno.

Non crediamo necessario riassumere i fatti che si svolgono nel film: ripetizioni assai monotone (sebbene tecnicamente perfette) di scatenamenti collettivi in casa di una damigella ricchissima i cui genitori non battono evidentemente ciglio nel trovare, al mattino, porcellane cinesi e cristallerie di Boemia fracassate, e letti disfatti. C'è il cinico di spalla, Alain, vagabondo e larduncolo per programma, la sua discepola Mick, che per comprarsi una Ferrari usata porta a termine una brillante operazione di ricatto, finalmente Bob, signorino sì e no, attratto dal clima e da Mick, ma conscio di avere un padre in gamba alle spalle. Più importante è ricordare che un narratore (o un regista, che per noi son la stessa cosa) è efficace e convincente soltanto quando riesce a toccare la realtà che racconta con le dita, sia pur rudi, della poesia. Ora è lecito dubitare che l'ottimo Carné abbia ottenuto questa volta la grazia di esprimersi, come tante altre, poeticamente; e chiedersi se la tesi moralistica che voleva servire non gli abbia, per caso, preso la mano, facendolo inclinare a una puntualità tanto fredda quanto pedante.

St.-Germain-des-Prés, patria e nido degli esistenzialisti di ieri e di oggi (nonché incubatrice di «angry men» e di «teddy boys»), non è al polo, tutti lo conosciamo e l'abbiamo in mente. È un quartiere assai vario, dove passano e siedono molti ragazzi e ragazze in «blue jeans», ma anche una folla di tutt'altra gente, bizzarra, squattrinata, sudicia, ma che se è «bruciata» lo è per tutt'altri fuochi da quelli che incendiano le ultime generazioni. È questa gente — oltre a giovani di ogni colore — a dare al quartiere il suo insostituibile carattere. Ora, nel film di Carné, basato sul documento nudo, par di trovarsi, invece, nelle vicinanze di un «college» infernale dove solo infernali ragazzi circolano e tentano di svagarsi combinando bevute di Scotch e ginnastica erotica. Il che non corrisponde né alla cronaca, né all'economia e alla misura di un film «realista» che sappia valersi del documento come mezzo artistico e dimostrativo. Passando poi a ciò che

riguarda l'impostazione moralistica del lavoro, confessiamo che lo spettatore vorrebbe essere informato un po' più da vicino di quel che ha indotto i principali fra questi ribelli a rompere con la tradizione: a constatare cioè quanto di insopportabilmente fetido nascondano le loro famiglie. Giacché, per quel che se ne vede nel film, nè la povera madre e il sennato fratello di Mick, nè il padre di Bob, presentano alcunchè di ripugnante. Si dirà che il marcio della situazione sta nei problemi sociali e nelle colpe «democratiche» dell'anteguerra, della guerra, della falsa pace. Sta bene: ma allora quale generazione di ventenni, da secoli, non avrebbe dovuto inventare l'esistenzialismo?

La tragedia di Giulietta e Romeo non sboccia ad ogni epoca, nè Shakespeare nasce su commissione. Ma le storie di amori infelici, comunque redatte e da qualunque punto di vista «debbono» commuovere: altrimenti non hanno le carte in regola. Noi non siamo esistenzialisti nè scettici, eppure giuriamo che la morte di Mick e il dolore tardivo di Bob non ci hanno fatto nè caldo nè freddo, anzi ci hanno piuttosto annoiato. Questi «tricheurs» che — dice Carné — barano sui propri veri sentimenti, nessuno ci farà mai credere che a un tratto, dopo tante esperienze fisiche (le quali, perbacco, qualcosa contano), sian suscettibili di trovarsi in cuore la tenera pianticina dell'amore romantico. No, Bob e Mick — ragiona lo spettatore comune — non si amavano per niente e la loro pretesa tragedia è, in fondo, un po' ricattatoria. Tanto è vero che l'unico passo del film in cui un autentico segno di sensibilità è verosimile, resta la storia del gattino miagolante, salvato — con atto gratuito s'intende — da Alain e Bob, a rischio della pelle. «Poverino!» esclamano le ragazze che, ferinamente impassibili, hanno assistito all'impresa dei loro compagni. «Chissà come avrà avuto paura!». E difatti soltanto il gattino, pensa lo spettatore, merita, in questo episodio, pietà.

L'errore, insomma, di *Les tricheurs* è quello di essere troppo intellettualmente concepito ed eseguito. Tutto torna, nessuno sgarra, il particolare è curatissimo, le ragazze ballano a piedi

nudi, le loro scarpette, abbandonate in un angolo, sono graveolenti, le stoviglie rotte sul serio. Ma che, a conclusione di questo macello, saltino fuori le virili riflessioni dell'onesto garagista fratello di Mick e gli elegiaci pianti di Bob e di André e tutto aspiri a rientrare nell'ordine: questo non possiamo mandarlo giù. Quale ordine? Quello dei detestati genitori o un altro qualunque di cui la generazione bruciata si cura ancora meno? Denuncia e assoluzione risultano dunque inefficienti agli scopi che il regista, verosimilmente, si proponeva.

Che *La ragazza Rosemarie* sia, tra i films a carattere moralistico degli ultimi tempi, uno dei più tetri e disperati, non pare discutibile. La storia, ispirata alla cronaca nera e a un romanzo-reportage di Enrich Kuby, narra di una giovane prostituta di Francoforte, incappata per avidità di denaro in un oscuro intrigo di spionaggio industriale e di ricatti. Trovata uccisa un bel giorno, nel suo ricco appartamento, le indagini non riuscirono a individuarne l'assassino che il regista indica nella anonima schiera dei suoi ricchi clienti, capitani d'industria più o meno improvvisati e capitalisti feroci. Presa nell'ingranaggio spietato dei loro interessi, Rosemarie ne è rimasta schiacciata, vittima, oltre che materiale, morale del loro funesto esempio di rapacità e di egoismo. L'omicidio non è infatti uno dei soliti episodi della teppa metropolitana, ma deriva dalla corruzione della classe dirigente. Conclusione: molte, troppe cose non vanno in Germania, anzi non c'è cosa che vada bene malgrado le fabbriche fiorenti, i palazzi, le macchine lussuose, il successo della «ricostruzione». Questa prosperità oltraggiosa chiama la strage, le fiamme, la rovina.

I mezzi con cui Thiele descrive e racconta noi

li conosciamo, sono quelli del film tedesco ante-guerra, per intendersi del film espressionista. Tutto vi è magistralmente sinistro, incombente, gelido: anche il cielo su cui si stagliano e giganteggiano, in un superbo scorcio di sottinsù, i due personaggi più simpatici della vicenda, quei due cantastorie «latini» che con i loro mordenti ritornelli ricordano i protagonisti dell'*Opera da quattro soldi* di felice memoria. E, come spesso avviene nella «fiction» germanica, ogni trovata, ogni intuizione e allusione percipita nell'eccesso, nella diabolica efficacia, pretende di dir tutto, eliminando come un nemico la collaborazione di chi guarda. Non basta al Thiele presentare uno per uno, e colle loro facce alla Grosz, gli ignobili clienti di Rosemarie, egli sente il bisogno di farli sfilare quasi militarmente l'uno dietro l'altro, lurido gregge di formiconi, davanti al portiere d'albergo che li indirizzerà ai loro piaceri notturni. Come temendo che l'attenzione dello spettatore gli sfugga, che la sua comprensione non afferri il significato degli episodi e dei nessi, il regista moltiplica le immagini, insiste sulle nudità in serie delle ragazze del Rialto bar, sui luccicori in serie delle Mercedes nere che aspetteranno sotto la casa di Rosemarie, tutte insieme, l'urlo dell'agonizzante, per disperdersi nella notte. Era necessario, era produttore ai fini che il regista si proponeva questo esasperato lusso simbolico? Se certi esperimenti artistici avevano una giustificazione trent'anni fa, nell'anarchia nibelungica della prima sconfitta germanica, sembra di pessimo augurio vederle riprese da un giovane che dovrebbe sapere dove esse conducono. A meno che *La ragazza Rosemarie* non voglia rappresentare il primo elemento di una barricata. Eventualità improbabile.

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