

dei nuovi critici e studiosi i quali hanno ricevuto il conforto delle approvazioni unanimi e calorose.

Quali conclusioni trarre dal convegno? per prima cosa rileviamo che esiste oggi una documentazione dello stato della musica in Italia: ed è documentazione esatta anche se sconsigliabile; in secondo luogo constatiamo con gioia che i rimedi sono stati studiati nel senso della loro realizzabilità. Anche in questo settore dell'azione l'utopia euforica e ottimista non ha fatto capolino. Abbiamo constatato cioè che i giovani sono oramai maturi per assumere le funzioni organizzative, oggi, quasi tutte nelle mani di quadri oramai invecchiati. Occorrono spirito d'iniziativa ed una spregiudicatezza illuminata; progetti grandiosi e audaci, e, soprattutto, il disinteresse e la volontà di giocare non a se stessi ma alla musica.

Sono, coteste, le doti che i giovani posseggono e pensiamo perciò sia tempo che ad essi vengano aperte le vie dell'organizzazione; perché essi diventino pratici immediatamente della realtà che è dietro il sogno, delle scene che sono dietro il sipario, di tutto quanto, che sia materiale, è al servizio dell'arte più lontana dalla realtà; perché, illuminati dalla fede e dall'entusiasmo per la musica, arrivino a non sopravvalutare le strutture tecniche e pratiche che necessariamente la sostengono, a non dare troppo peso alle cose piccole ed anche meschine che sono al servizio della esecuzione, perché trascurino i piccoli uomini che, in mancanza di chi si prenda la briga di canonizzarli, vanno proclamando al deserto che non li ascolta la propria santità e la propria grandezza.

MARIO LABROCA

CINEMA

Da Visconti a Comencini

Spinoso, in questo momento, render conto, senza pregiudizi e riserve mentali, dei films che da più di un mese formano oggetto di una polemica aspra, ai ferri corti: più spinoso farlo in questa sede. Donde la necessità di ricordare — e dovrebbe essere ovvio rilievo — che quel che siamo per dire s'ispira ai più stretti criteri di valutazione artistica: personali, magari, ma in nessun senso compiacenti e cedevoli.

Abbiamo visto *Rocco e i suoi fratelli*, il « grande perseguitato »; non abbiamo visto *La giornata balorda* e *I dolci inganni*; dell'*Avventura* si è fatto in tempo a parlare prima del sequestro. E abbiamo visto *A bout de souffle*, uscito malconco dal doppiaggio italiano fin nel titolo che, con buona pace del traduttore, si poteva rendere meglio con *A perduto*; nonché *Adua e le compagne* e *Tutti a casa*.

Abbiamo dunque la coscienza tranquilla in fatto di informazione cinematografica europea, in questo scampolo dell'anno '60.

Ce ne dispiace molto: ma non crediamo che *Rocco e i suoi fratelli* sia uno schianto, un avvenimento memorabile nella storia filmica. Non lo è poeticamente e neppure — che è forse lo stesso — da un punto di vista umano, sociale. Ogni italiano riflessivo sa quanto sia delicato e straziante il problema del sottoproletariato del sud, esso esige la mano esperta e leggera del chirurgo di gran classe: che non è il caso di Luchino Visconti. Diciamo la verità: fra tutti i meriti che gli si debbono riconoscere, il Visconti non ha quello di essere nato per comprendere e interpretare i sentimenti e le azioni della povera gente, e, in specie, quella del nostro Mezzogiorno. C'è una pagina grigia nel suo curriculum, quella di aver violentato, schiacciato un testo venerabile come *I Malavoglia*

che, a parte la sua altissima misura poetica, è ancora attuale e folgorante ai fini della denuncia sociale. Un audace e sia pur generoso diletterantismo fu la situazione spirituale del regista di *La terra trema* dove gli indimenticabili pescatori di Acitrezza esprimevano in dialetto strettissimo concetti i più estranei alla loro natura: non è proletario e siciliano chi vuole. Ritenemmo allora che l'errore del Visconti fosse stato quello di una cattiva e impaziente lettura: sempre arduo è l'accostarsi a una grande opera letteraria, e l'insuccesso posteriore di *Le notti bianche* ne parve una convalida. Senonché non esistendo, alle spalle di *Rocco*, un testo narrativo, vien fatto di pensare che questa volta al Visconti abbia nociuto il credere troppo e troppo appoggiarsi a un genere di letteratura: quella, per intenderci, di certa narrativa meridionale più aggressiva che profonda.

Settentrionale di sangue, uomo di *élite*, magnifico apparatore (*Senso* rimane il suo film più riuscito), il Visconti ci ha dato, con questa storia dell'emigrazione meridionale a Milano, una favola che oscilla fra un eccessivo sentimentalismo familiare e una vaga propaganda populista anch'essa di gusto più ottocentesco che attuale. Fin dalle prime scene lo spettatore si sente impastoiato fra tanto tenerume tra madre e figli, tra fratello e fratello: e finisce di non crederci, come non crede all'idillio piccolo borghese della festiccioia in casa della fidanzata di Vincenzo e ai baciamani alla madre, quella fastidiosa prefica, dei giovani che escono a spalare la neve per un pezzo di pane. Questi giovani, inoltre, gli paiono troppo belli, troppo disinvolti e ben pasciuti per gente che viene da uno squallido sud di cui non sa niente, non vede niente. In un clima di rispettosa diffidenza, di (osseremo dirlo?) leggera noia, si succedono poi episodi piuttosto slegati che dovrebbero commuovere e non commuovono, dove i fatti, alquanto futili, si lascian trascinare di malagrazia alla dimostrazione della tesi. Mentre il carattere degli ambienti è studiatissimo (valga l'esempio dei reiterati incontri di boxe), quello dei singoli personaggi obbedisce, più che alla verisimiglianza, alla volontà di chi racconta. E, infine, il manager Stoppa, bravissimo, non ci convincerà mai che

quello squisito, languoroso ragazzo che è Alain Delon — un tipo fra il San Sebastiano e il San Luigi — presenti qualità pugilistiche di primordine. Questa specie di improbabile santo ci dà dei gran dispiaceri e il più grosso è quando lo vediamo rotolarsi sul letto dove giace il fratello omicida.

Non si dice che in tre ore e mezzo di proiezione qualche buon pezzo di cinema non salti fuori. Il bar «testoriano» di periferia è reso in modo eccellente e la cruenta scazzottatura fra Rocco e Simone, se non fosse troppo freudianamente insistita, non avrebbe nulla da invidiare all'autorità di certi classici della violenza. Altrettanto persuasiva e intensa la scena del delitto in brughiera di cui le anime sensibili non finiscono di scandalizzarsi. Il fatto è che, secondo noi, non c'è affatto da scandalizzarsi, in *Rocco*, ma solo da rimpiangere che un regista così intelligente si sia, come spesso gli accade, un po' troppo divertito a esercitare il suo estro vistoso su una miseria allergica alla panacea delle buone intenzioni.

S'è già parlato in un precedente discorso, dell'*Avventura* di Antonioni, oggi grande mutilata della censura, né è il caso di ripetere qui il nostro giudizio negativo. Quanto all'ultimo elaborato della «nouvelle vague», a opera del giovanissimo Godard: quando si sarà detto che *A bout de souffle* ripete l'annosa storia dell'esistenzialista devoto all'atto gratuito, omicida per amore delle automobili che gli fanno gola e che ruba sistematicamente, ricavandone un sacco di guai e alla fine la morte, non ci sarà altro da aggiungere. È un film relativamente casto, privo di esibizioni sessuali: e tuttavia se avessimo in qualche modo potuto dirottare la folla dei ragazzi che, uscendo, incontrammo alla porta del cinema, l'avremmo fatto volentieri. Una cosa è leggere Gide, Sartre, persino G n t, un'altra, ben pi  pericolosa, subire l'incanto di immagini travolte dal vento dell'attivismo a vuoto.

Tutt'altro discorso meritano i due films citati di sopra: *Adna e le compagne* di Pietrangeli, e *Tutti a casa* di Comencini. Non sappiamo quale esito di pubblico e commerciale essi abbiano riscosso,

ma è certo che il loro successo — se di successo si è trattato — non è stato frutto di discussioni e polemiche: difatti la critica li ha presentati in fretta e un po' in sordina come usa per i films ordinari di buon livello, segnalando, semmai, la prestazione di tre interpreti primari: Simone Signoret per il primo, Sordi e Reggiani nel secondo. Eppure ci sembra che le loro qualità formali e di contenuto li indichino fra i lavori più impegnati e coraggiosi dell'attuale stagione. La solita etichetta, d'altronde, che proibiva ai minori di sedici anni la visione di *Adua*, non ci risulta che sollecitasse troppo la loro curiosità: e fu un peccato, per una volta essa sarebbe stata utile e positiva.

L'originalità di *Adua* sta nell'apparente assenza di tesi moralistiche che su un tema così scabroso come la situazione delle ospiti delle case chiuse dopo la loro abolizione, parrebbero indispensabili. Confessiamolo: fra i problemi che aduggiano gli anni sessanta, quello delle cosiddette donne perdute pesa assai poco. I governi hanno altra lana da pettinare, gli intellettuali, in genere, sono al di là del bene e del male. Solo le famiglie dabbene, ogni tanto, hanno l'aria di preoccuparsene per via dei loro ragazzi, che, poveretti, rischiano la loro preziosa salute: senza contare lo spettacolo scandaloso delle strade cittadine, inondate di passeggiatrici. Ci sono le case di rieducazione, va bene; ma a che cosa hanno servito? Inutile negarlo, certe donne nascono con la vocazione della prostituta, e allora tanto vale... ecc. ecc.

Il racconto del Pietrangeli sembra, sul principio, uniformarsi a tale persuasione: quattro prostitute, infatti, non escono dalla loro « casa » che con l'intenzione ben ferma di riaprirne un'altra per conto loro, clandestina, travestita da gioviolate trattoria di campagna. Irredimibili, dunque: sicché un « protettore » non esita ad aprir loro un largo credito per l'impianto del locale. Le quattro donne hanno caratteri diversissimi: c'è Adua, la mente dell'impresa, un'anziana ancora piacente che ha ricavato dalle sue esperienze una energica saggezza: e ci sono l'isterica alcolizzata, la svanita amorale, la sempliciotta di campagna rassegnata al mestiere. Nessuna pensa di cambiarlo, anzi tutte, salvo forse Adua, sono impazienti di ricominciarlo.

Senonché, contro ogni previsione, ecco che l'esigenza di mettere in scena un simulacro di osteria obbliga le ragazze a darsi da fare, insomma a lavorare. Indocili, riottose, finiscono tuttavia per obbedire alla loro capitana e, a poco a poco, senza avvedersene, perdono il gusto del vizio e dell'ozio. La finta trattoria diventa così una trattoria autentica, ben frequentata e le improvvisate osterie si appassionano al gioco, si fanno vere cuoche e cameriere, orgogliose del loro esercizio. Tutto questo avviene con naturalezza, senza crisi di coscienza; esse conservano le loro camere disordinate e pompose, si concedono qualche amoretto, ma in cucina e in sala sono serissime e competenti. Tutto fila a gonfie vele, quando il « protettore », avvisato da un ex cliente della casa chiusa, piomba furibondo nel locale, ingiungendo che le ragazze « vadano in camera » o sgombrino alla svelta. Poste dinanzi a questo bivio crudele, esse scelgono una terza strada: sgombreranno, sì, ma non prima di aver fracassato ferocemente gli strumenti della loro riabilitazione, mobili, arredi, masserizie. Saranno le « irredimibili » passeggiatrici che deturpano le nostre strade, non le schiave del protettore. Il film si chiude sul volto invecchiato di Adua che, sotto la pioggia, non trova più « clienti », eppure vagheggia ancora un localino, piccolo, con un po' di giardino. Se solo potesse restaurarlo...

Per legge di natura, i giovani sono portati a discutere e, spesso, a riprovare quel che i padri loro hanno fatto e creduto: gli adolescenti di oggi, informatissimi su tante cose, e che non avranno il « comodo » delle case chiuse, ci sembra che non vedranno senza profitto e stimolo a umane riflessioni *Adua e le compagne*. Altrettanto utile alla loro formazione civile pensiamo possa essere il film di Comencini: né si opponga che un simile accostamento pare arbitrario, cavilloso e magari irriverente. Il fatto è che la storia della nostra ultima guerra, presentata da certi testi in modo ambiguo, può indurre un ragazzo a esclamare: « Ah se ci fossimo stati noi a combattere! Non avremmo tradito gli alleati, avremmo resistito fino all'ultimo sangue ». Cosa ne sanno, infatti, quelli che nel '45 avevano due o tre anni, delle

ragioni della Resistenza, delle empietà nazifasciste? Avranno magari visto, nei loro cineclubs, *Roma città aperta* e *Paisà*: ma come noi vedemmo, tanti anni fa, *Sperduti nel buio* o *Assunta Spina*. La tecnica superata, certi dati di costume invecchiati affievoliscono a volte l'intensità di documenti originali che, viceversa, assumono nella rievocazione a distanza un'autorità che s'impone. *Tutti a casa* può esserne un esempio.

La vicenda del soldato italiano, sceso in guerra di malanimo e via via privato di ogni dignità, la conosciamo tutti sicché non occorre riassumerne gli episodi trattati dal regista con amara ironia

e con un fare leggermente arcaico, chiaramente ispirato alla concitazione dei films del primo dopoguerra. Vorremmo rammentare però una battuta che all'inizio della pellicola riunisce in una assurdità tragica e umoristica il grottesco sbalordimento dei nostri militari traditi dai comandi, ignari di ogni ragione che non sia la propria miseria: quando, vedendosi mitragliati da truppe che riconoscono germaniche, si disperdono esclamando: « I tedeschi si sono alleati con gli americani! ». Se questa frase non fu pronunciata davvero, lo sceneggiatore che l'ha inventata dimostra di aver penetrato tutto il senso della nostra storia recente.

ANNA BANTI