

Bertola ed ai cantanti Petre Munteanu, Caterina Gayer, un soprano di qualità eccezionali, Carla Henius, Heinz Rehfus ed Italo Taio.

Della serata si è detto. Arriderà ad essa l'aggettivo di storica? Non siamo profeti e la cosa d'al-

tronde ci interessa poco. Ché a noi ha dato grande gioia il constatare che una voce diversa si è levata da un mondo che sembrava condannato a procedere, come un esercito, nella monotonia della uniformità e del grigiore inesorabile.

MARIO LABROCA

CINEMA

Letterati nel cinema e cineasti romanzieri

Molto si è parlato e scherzato, in questi ultimi tempi, sul modo come i registi cinematografici vanno introducendo nei loro prodotti i problemi e le figure degli uomini di lettere: l'argomento ha offerto spunti preziosi e spassosi ai commentatori più brillanti di quotidiani e settimanali. Tutti hanno citato l'esempio del salotto letterario ne *La dolce vita* e molti il primo — assai più arrogante — episodio de *La notte*: dove gli ottimi, peraltro, registi fanno un po' l'effetto del proverbiale orso danzante fra calici di cristallo. Vien fatto di sospettare che la letteratura porti male agli uomini del cinema: e lo aveva dimostrato « ad abundantiam », un paio di anni fa, Roger Vadim, quando pretese di trasferire nel ventesimo secolo i casi de *Les liaisons dangereuses*. Basterèbbe rammentare la dettatura al telefono del celebre messaggio (« on s'ennuie de tout, mon ange, c'est une loi de la nature ») per rifiutare al cinema ogni diritto di transito nella repubblica delle lettere. D'accordo, questo è un caso marchiano. Però, però...

Quanto si è premesso non avrebbe che un futile rilievo se il vento dell'inflazione più o meno scandalistica che soffia sulle nostre giornate non avesse portato violentemente alla ribalta, in veste di opere squisitamente letterarie, e d'avanguardia per giunta, alcuni films dell'ultima stagione come, appunto, *L'avventura* e *La notte* di

Antonioni. Per quali doti narrative e quali novità di mezzi un simile giudizio si giustifichi, confessiamo di non avere inteso. Che *La notte* s'inizi con l'episodio dianzi ricordato, dove uno scrittore vivo e verde e un critico moribondo « fanno salotto » discorrendo dell'« Europa letteraria », di un saggio su Adorno e di un concerto di Backhaus, non è il motivo — davvero troppo facile — per cui abbiamo trovato il film inabile, impacciato, di un grigio tedio senza riscatto. Sono state, invece, proprio le sequenze che, evidentemente, sembrano ai fanatici de *La notte* prove di impegno e di bravura estrema, a lasciarci delusi. E la prima delusione l'abbiamo patita nel « pezzo », così largamente lodato, del vagabondaggio in periferia milanese della protagonista. Si tratta della moglie dello scrittore Pontano, scrittore in crisi, sebbene proprio la mattina della sua visita all'amico « in extremis » il suo libro sia vistosamente presentato dall'editore, come oggi si usa. Anche questa moglie è in crisi, naturalmente: tanto vero che invece di rincasare per la colazione, la vediamo far dietro fronte e incamminarsi verso i « terrains vagues » che si diceva. Jeanne Moreau è una brava attrice: ma ci è parso che al posto del regista le avremmo consigliato di camminare con un passo un po' diverso da quello della « mannequin » in una sfilata di alta moda. E tiriamo via. È chiaro che la signora Pontano è scontenta, ma la sua faccia è più dispettosa che triste. Perché? Ce lo dovrebbero dire — secondo i metodi dell'« école du regard » — gli oggetti e le persone che incontra,

davanti a cui si ferma. Ma non ce lo dicono affatto, tanto essi sono inefficienti e pallidamente evocati. Essa indugia a carezzare un bambino piangente — nostalgia materna? —, protesta allo spettacolo di un pugilato fra giovani operai — orrore della violenza? —; alla fine si entusiasma al lancio di missili-giocattolo che certi ragazzi operano sui prati: allora si decide a chiamare al telefono il marito che venga a prenderla con la macchina. Lo spettatore intanto decide anche lui qualche cosa, e precisamente che questa ragazza è una lagna di quelle che si pongono ogni giorno il problema della propria «felicità». Ma non crediamo che Antonioni, malgrado il suo evidente «bêguin» per Robbe Grillet e soci, abbia fatto tanto camminare Jeanne Moreau, su quei tacchetti, a questo fine. Il marito arriva, buono buono, i due percorrono uno stradello campestre, lei gli rammenta che qui sono venuti quando facevano all'amore, lui le racconta di aver quasi ceduto a una ninfomane che poche ore fa, in clinica, lo aveva trascinato nella sua stanza. Abbiamo finalmente capito: malintesi sentimentali e sessuali. Ma il merito è tutto nostro, e la passeggiata in periferia cade nel vuoto delle intenzioni sbagliate. In altri termini, la Milano suburbana offertaci dal regista è priva di suggestione narrativa e persino di quella oggettività casuale che in questo genere di «fiction» opera per via di ossessione ottica.

Tralasciando l'esame della lunghissima festa in casa dell'industriale lombardo (un seguito di luoghi comuni e di macchiette scontatissime), abbiamo citato questo episodio come il più tipico a dimostrare l'errore in cui troppi son caduti quando hanno insistito a vedere nell'ultima attività di Antonioni un inedito esempio di romanzo psicologico in sede filmica: un equivalente, insomma, del romanzo più attuale che del resto, come ognuno sa, è ai mali passi. Ma per critici e problematici che siano, questi passi, essi non hanno nulla a vedere col linguaggio de *La notte*: a cui si potrà semmai avvicinare certo genere di recente consumazione, prodotto di un'industria pseudo-letteraria che ha per clienti i ragazzi-bene di Milano e Roma (e anche i loro zii), felici di riconoscersi

masochisticamente, e riconoscere gli amici, nelle pagine di un Quintavalle o di un Celletti: tanto per parlar chiaro.

Abbiamo ripetuto a sazietà che, secondo noi, un buon film vale un buon romanzo e che la ormai ricca storia del cinema ce lo ha dimostrato abbondantemente. Ma equivalenza non è possibilità di sostituzione, gemellaggio, e il buon film si ottiene per strade che non hanno nulla a che fare con le strade della letteratura: come le parole operano in modo tutto diverso dalle immagini. Basti riflettere che le prime stimolano la fantasia del lettore, mentre le seconde inchiodano quella dello spettatore, così da precludergli ogni personale interpretazione delle cose, dei fatti e dei volti che gli son presentati. Provatevi, in effetti, a leggere un romanzo che non conoscete dopo averne visto una riduzione filmica: mai riuscirete a dare ai protagonisti della storia esposta una figura diversa da quella che lo schermo vi ha proposto. In altre parole: il libro invita il lettore a una incessante collaborazione, il film la abolisce e comanda una sorta d'immobilità mentale. Si è sempre detto, d'altronde, che l'arte del regista è più figurativa che letteraria: valga ancora una volta il ricordo de *La partie de campagne* dove Jean Renoir ricuperava miracolosamente un paesaggio di Monet, ma non altrettanto la pagina di Maupassant.

Inutile e incongruo, dunque, che l'uomo del cinema tenti d'inserire il suo lavoro nel flusso della moda letteraria a lui contemporanea: così facendo egli non otterrà che un risultato sterile, una ibrida imitazione che non apparterrà né alla storia del cinema né a quella della letteratura. Se i grandi registi del passato avessero nutrito tali ambizioni (e i romanzi scritti, allora, eran ben altrimenti suggestivi di quelli di oggi), il vocabolario cinematografico si troverebbe ancora a uno stadio rudimentale.

E da ultimo: basta pensare al modo come nasce, si svolge e si conclude la preparazione di un film, per escludere che un romanzo per immagini possa apparirsi e sovrapporsi a un romanzo scritto. Meditato, elaborato, espresso da un solo autore, a tavolino, quest'ultimo obbedisce a un unico comando ed è sempre — anche se non è opera

di prim'ordine — coerente sviluppo di un'idea centrale. Tutto all'opposto, il lavoro filmico supera, dimentica e spesso contraddice l'ordito del « treatment »: gli interventi degli sceneggiatori (con le loro discussioni e discrepanze), i compromessi pratici imposti dal regista e dal produttore, infine l'occhio del « camera man », elemento di eccezionale importanza nella definizione formale dell'opera, rendono estremamente fluido il concetto tradizionale della firma che la suggella. Non cre-

diamo che questo sia un male, ai fini dell'arte cinematografica, tutt'altro: ma è certo una condizione dove la letteratura non può che avere la peggio.

Per concludere: se Michelangiolo Antonioni e i suoi affini si leveranno un giorno la voglia di *scrivere* un romanzo coi medesimi intenti che li hanno guidati nei loro recenti films, nessun dubbio che noi capiremo meglio quel che volevano dirci. E soprattutto, se valeva la pena di dirlo.

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