

in fondo, banali. Anche la scena di Pier Luigi Pizzi è bella come intuizione (deriva da un quadro di Mondrian) ma scade nella realizzazione perché, al contrario di quanto avveniva per la scena de *Il giuoco delle parti*, con le uova di Casorati che intonavano la commedia, qui le linee e i colori non afferrano il significato del testo, anzi lo retrodatano rilevandone le frange e i difetti. Lo stesso può dirsi per la recitazione. Rossella Falk si sovrappone al personaggio di Nina; ha

troppo distacco, troppo lucidità per non essere di maniera e cascare nel tipico di un figurino di moda. La stilizzazione non giova a questa commedia in fondo di gergo e di gesti, dove appunto i migliori interpreti finiscono con l'essere Carlo Giuffrè nella parte del marito e Umberto Orsini in quella di Ric, gli unici che riempiono i loro discorsi con accentuazioni di pronuncia, fuori dagli schemi nei quali sono costretti a muoversi.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Del tradurre in immagini

I capolavori si difendono. Appena mani estranee li toccano, sorgono dalla pagina eserciti di parole che sbarrano il passo al nemico, nella fattispecie al cineasta che dopo una lettura frettolosa e, per così dire, profana, mosso da un entusiasmo subitaneo e dall'enfasi propria del mestiere, si accinge ad introdursi nella fortezza assediata. Sul primo momento è sicuro di riuscirci, anzi gli pare che i personaggi, i pensieri, i sentimenti giacenti là, nero su bianco, non aspettino che la sua azione vivificatrice per ricevere la consacrazione definitiva. Il combattimento comincia a questo punto.

In pratica le cose vanno come segue: l'euforia della facile conquista diminuisce a misura che il cosiddetto « treatment » procede, costretto a tagli, a soluzioni ellittiche, a penosi compromessi che spesso consigliano all'impacciato regista di rinunciare. Oppure costui, pressato dall'impegno assunto, abbandona gli scrupoli e si rimbocca le maniche, deciso al massacro. Ci può essere un terzo caso, ed è quando il rispetto per l'opera suggerisce dei mezzi termini (letture fuori campo e simili) da cui scaturisce qualcosa che non è né carne né pesce, né letteratura né cinema: una specie di mediazione didascalica fra il mondo della cultura e lo spettacolo di consumazione, che non soddisfa nessuno e magari annoia.

Tutto considerato, se proprio un cineasta si ostina a ridurre sullo schermo il capolavoro letterario — ed è, in genere, un romanzo celebre —

non ha che da appigliarsi al secondo partito. Le citazioni soccorrono a dozzine: dai tanti rimaeggiamenti di Dickens, alla astuta interpretazione moderna delle *Liaisons dangereuses*, ai recenti *Tom Jones* e *Mademoiselle de Maupin*, dove l'estrema raffinatezza della messa in scena e dei particolari hanno supplito al tradimento dei testi. È doveroso aggiungere che tali films hanno se non altro il merito di sollecitare nel pubblico meno culturalmente provveduto, il desiderio di avvicinare l'opera letteraria originale. Che è pure un risultato da non trascurarsi.

Ebbene, a nessuna di queste operazioni può avvicinarsi un film attualissimo che da un esperimento precedente, tentato in America, sembrava il più irto di pericoli. Molti ricordano quel *Guerra e pace* hollywoodiano dove la elegantissima Audrey Hepburn figurava una Natascia spiritata, nutrita a pompelmo e ice-cream: una povera cosa. Non avremmo puntato un centone sulla probabilità di un nuovo *Guerra e pace*, non dico soddisfacente, ma modestamente decoroso. Ed ecco, avremmo perduto. Il miracolo, infatti, si è realizzato per mano di Bondarchuk, l'uomo che ha affrontato a testa bassa e senza scappatoie il colosso Tolstoj. Il film non interamente compiuto, ma già vittorioso nei due primi episodi (sei ore complessive di proiezione) vale lo scomodo di un salto a Parigi, dove lo si può godere al Kinopanorama, nell'edizione originale, parlato russo, sottotitoli francesi.

Non sappiamo davvero immaginare come, di

fronte all'impeto controllato di Bondarchuk, reagirà il recensore qualificato, ormai coinvolto e intimidito dai metodi della nouvelle critique, ansioso di ragionare in termini problematici, strutturalistici, psicanalitici, linguistici e via di seguito. In effetti non c'è traccia d'intenzioni programmatiche, di linguaggio pianificato a tavolino, di simboli e metafore in tutta la pellicola. Quando s'è detto che essa aderisce con intelligenza di lettura e strenua fedeltà all'opera tolstoiana, non c'è altro da aggiungere. Con ciò non s'intende che essa non abbia comportato una preparazione cosciente di tutti i problemi del cinema attuale, rispettosa ma non succuba delle soluzioni altrui.

In altri termini si ha l'impressione che Bondarchuk sia volontariamente partito da zero, deciso a dimenticare che si sia fatto del cinema prima di lui e tutto abbandonato agli umori e ai colori di un testo studiato amorosamente e pronto al comando della sua memoria. Il suo gran merito, insomma, è di aver servito la pagina interpretandola senza mediazioni come la parola più alta di una civiltà che ha unito un grande poeta al suo popolo.

I due episodi che, come s'è detto, sono per ora esposti sullo schermo, si fermano al drammatico errore di Natascia illusa di amare Kuragin: e alla sua disperazione dopo il fallimento della fuga. L'acme del romanzo, dunque — la catastrofe russa, l'incendio di Mosca, la rotta napoleonica, motivi spettacolari — non è stato ancora toccato. Ma, all'opposto di quel che avviene per films di eccezionale lunghezza esibiti a porzioni, e mal tollerati dallo spettatore che non può seguire, in un sol colpo, tutta la narrazione, qui ogni capitolo è tanto gremito e stilisticamente concluso da soddisfare come una citazione a sé stante. Pur legate l'una all'altra le scene più significanti si isolano per virtù propria, antologicamente evadendo dal banale interesse della storia. Così la memorabile orgia in casa di Anatol Kuragin, in un crescendo di martellante frenesia; così la morte del vecchio Besucov, lentamente delibata in raffinatezze settecentesche di sete violacee e verdoline. Sono tagli di affresco, recuperati meticolosamente ma buttati giù con la fluidità del-

l'improvvisazione geniale. Attentissimo ai movimenti del testo, il regista dipana le fila delle conversazioni nel salotto di Anna Paulovna, senza perdere una battuta e incalzando con l'occhio della camera velocemente ogni gruppo. Poi la sua mano si fa più lieve e volubile: compare l'adolescente Natascia, un ricamo di corse e passi danzanti: il vivo ritratto dell'eroina tolstoiana, russa al cento per cento, innocente temeraria capretta.

L'immagine dell'affresco cede a quella di una sinfonia che dagli allegretto scintillanti, dagli adagio malinconici (il volto chiuso del principe Andrea, la casa e i boschi di Lysye Gory) esplose nella piena orchestra della battaglia di Austerlitz, dove sconfinati orizzonti e cruenta miserie di uomini si uniscono in un potente corale, alla fine placato dalla prima morte di Andrea Bolkon-sky. Su di lui incombe il vasto cielo, carico di segni ineffabili, per una eternità di secondi e per tutto il libro, sino all'ultima pagina: «un cielo alto, non limpido, ma tuttavia immensamente alto, con un silenzioso scivolare di nuvole grige». Che la parola possa dilatarsi in immagini senza perdere peso è una acquisizione che dobbiamo al nostro regista.

Da ogni esperienza valida può scaturire, anche fuor d'ogni intenzione, un atto critico. Oseremo dire che la seconda giornata di questo *Guerra e pace* ci ha dato la chiave di una rilettura del grande testo assai diversa dal nostro ricordo? La guarigione di Andrea, il suo risorgere, dopo la morte della piccola moglie, alle speranze giovanili, l'amore fra i due protagonisti: fatti, in apparenza esaltanti, ma su cui alita e fremente l'ombra di un disincanto premonitore. Docile, Bondarchuk trascrive spendendo tesori di effetti spettacolari e di sensibilità. E tuttavia, quell'ombra, l'ombra, in sostanza, della severità inflessibile del moralista Tolstoj. L'incantevole, l'appassionata Natascia è destinata a tradire il nobile sentimento di Andrea, a cedere alla fiamma impura di Anatol Kuragin. Tolstoj la giudica e non le perdona, quasi ripetendosi amaramente il dantesco «quanto in femina foco d'amor dura / se l'occhio e 'l tatto spesso non l'accende». E quando la dipinge, impietrita di angoscia e di vergogna, non trascura

di annotare che la sua disperazione è di quelle « con cui si piange soltanto una sciagura di cui si sente che siamo noi stessi la causa ». Ammette, è vero, a sua attenuante, la lunga assenza di Andrea e l'umiliazione per lo scherno del vecchio Bolkonsky. Ma l'errore rimane, essa è colpevole ed è giusto che espi. Per ragioni analoghe Anna Karenina non sfuggirà alla sanzione del suicidio.

Ebbene, pur ossequente al suo Autore, si direbbe che Bondarchuk abbia voluto in qualche modo mitigare, deplorare la sua intransigenza. Alla Natascia del testo, dura, ostinata, incattivita per la sconfitta, ha sostituito un volto devastato dai singhiozzi, il volto di una donna ormai

matura, pietosamente invecchiata, vittima di un costume ottuso. Le lacrime che Tolstoj, almeno in un primo tempo, le nega, il regista gliele fa versare tutte, quasi a dimostrare che essa non è che una bambina infelice. Hanno preteso troppo da lei, e adesso è finita. Exit Natascia, insomma: il sommesso rimprovero del regista d'oggi allo scrittore, crudele moralista.

Di tutto questo è probabile che il recensore « qualificato » poco si curerà, considerando magari questa eccezionale interpretazione di *Guerra e pace* alla stregua di un qualunque film storico di ordinaria consumazione ce lo aspettiamo.

ANNA BANTI