

di apparire stracciati che quella di rifarsi al gusto melodrammatico dell'*Opera* di John Gay, dalla quale Shakespeare è assai lontano. C'è l'intuizione di una severità di rappresentazione in palco, all'inizio, giocato a scena unica, che schiude una dentro l'altra le porzioni — le scene — in cui il dramma

è diviso. Ma non la coerenza di una ricerca di significati più moderni che il testo imponeva. Hanno preso parte allo spettacolo Massimo Girotti, il Duca; Sergio Fantoni, Angelo e Valentina Fortunato, Isabella.

EDOARDO BRUNO

## CINEMA

### Da Parigi a Praga

Durante una conversazione — fra evasiva e confessionale, ma sempre distratta — col marito aviatore, la deliziosa adultera di *La femme mariée* esce a dire: « il presente mi basta, la memoria non mi serve, non m'interessa. Ma vorrei capire quello che mi sta succedendo mentre mi succede, e non mi riesce ». È un rilievo echeggiato dalla problematica attuale, ma niente affatto polemico. Il marito, invece, aveva affermato di essere tutto memoria, di afferrare la vita solo attraverso ricordi, i più meticolosi e precisi. Un sessantenne, infine, ospite della coppia, insiste sulla funzione dell'intelligenza, chiave del mondo: e cita il caso di un amico maquisard che aveva voluto recarsi a Vichy per rendersi conto di come ragionavano i collaborazionisti. La verità, conclude, è che toccherebbe ai giovani essere saggi e ai vecchi essere un po' pazzi. Questo scambio di battute, apparentemente convenzionali, sta a indicare la situazione ambiente di *La femme mariée*.

Un lavoro, non occorre dirlo, di una coerenza ammirevole e di così alto livello che riesce quasi incredibile come la censura italiana l'abbia tenuto tanto a lungo in quarantena. Con tutti i tagli e salti che pare vi siano stati operati, esso resiste magnificamente. Non so se il sottotitolo « frammenti » si riferisca al risultato di questa castrazione, ma il fatto è che esso si attaglia talmente al ritmo narrativo del film, alla sua struttura, da far sperare che lo abbia dettato lo stesso regista per il testo originale.

La storia è semplice e non ha importanza: una giovane donna borghese, tipica della sua genera-

zione, ama il marito e l'amante, dorme con tutti e due e non sa decidere a chi tenga di più: un fatto di ordinaria amministrazione psicologica, specie in tempi che il sesso è un tabù a rovescio e domina e legifera. Tuttavia la giovane non gli obbedisce supinamente, il suo problema è dirimere cosa sia il piacere e cosa l'amore. Se si abbandona al presente e non sa resistere alle sue offerte, non è per vizio. Vorrebbe, come dicono i meridionali, « essere spiegata », ma nessuno la soccorre, men che meno i suoi due uomini, arroccati sulla loro posizione tradizionale. Nel tempo di ventiquattr'ore la vediamo correre, impetuosa e innocente dall'uno all'altro letto, così simili, dopo tutto. È gentile, non vuol far male a nessuno e sebbene incapace di rinunciare, rispetta le convenzioni borghesi, recandosi ai convegni di nascosto, con mille accorgimenti. Corre come una ragazzina che ha marinato la scuola, una volta inciampa e cade: forse per un suggerimento dell'inconscio; si sa incinta, ma di chi? Non è un dramma, è un problema.

È ovvio che Godard non parte da un presupposto morale, il suo fine si identifica col mezzo, cioè l'attenzione con cui segue un comportamento e lo fruga non senza abbandonarsi, di volta in volta, a una contemplazione un tantino estetizzante. I suoi nudi dalla grana perfetta, scremati di penombra fra le lenzuola gualcite, sono, in questo senso, puri; mentre le mani — ci si ricorda di Gombrowicz — si muovono come antenne in primo piano, ben altrimenti rivelatrici dei volti che passano rapidamente sullo schermo, per lo più fermi e chiusi. Tuttavia è proprio questa fissità stagnante a suggerirci quel che brulica dietro la fronte liscia della piccola adultera, appena impe-

gnata in un dialogo banale. « Agli uomini tutto è permesso, alle donne invece... », la sentiamo dire, a un tratto, senza ragione apparente, quasi concludendo un discorso interiore che da lei non ci aspettavamo: e non serve citare il nome della solita madame Bovary. In realtà ciò che preoccupa la protagonista di Godard non è la parità fra uomo e donna, ma l'attrazione che esercita su di lei, giorno dopo giorno, una rete di sotterfugi ben congegnati: un divertimento che è quasi un lavoro, a cui l'ha preparata una cultura dominata dal sesso. Le celebrazioni di questo mito le giungono da ogni parte e da ogni voce, marito, amante, e persino la domestica a ore che indugia a raccontarle l'assiduità erotica del proprio uomo. Lei non discute, ascolta distrattamente, riceve come un recipiente si colma di acqua.

Credo che il punto determinante di tutto il film sia l'ora vuota in cui la donna, in attesa di un convegno, sfoglia le pagine patinate di un settimanale di lusso, dove la pubblicità degli intimi accessori femminili, guaine, slip, reggiseni, agisce ipnoticamente su di lei. Sono i feticci sterilizzati di una nuova religione, le immagini in cui si riassumono gli obiettivi della donna piccolo borghese dei nostri tempi. Curare, correggere, secondare gli attributi del proprio corpo, renderlo più efficiente allo stimolo erotico: in fondo, più punto d'impegno professionale che ricerca di piacere, in mancanza di qualche altra cosa. Che cosa? Nelle ultime sequenze, l'amante, attore, si prepara al ruolo di Tito nella *Berenice* di Racine e prega l'amica di dargli la battuta: ecco che essa legge, dapprima di malavoglia, a poco a poco assorta. Uno scontro opaco, sordo, perché il segreto delle grandi parole è perduto, irrecuperabile. Anche qui, non dramma, problema.

\*

Quasi a dimostrare che il cinema cecoslovacco è in pieno disgelo, disposto a tutti i registri (è di ieri il tragico e stupendo *Negoziò al Corso* di Kadar) Milos Forman si è volto, con *Gli amori di una bionda*, al genere umoristico di sicuro successo per le platee che hanno voglia di ridere. Male informati come siamo del curriculum del regista, lo

supponiamo giovane, al corrente delle novità occidentali e deciso a un'azione di rottura. Per un solo lato, infatti, egli rimane nel quadro dello spirito di oltre cortina: la sua comicità, i suoi gags esilaranti risentono spesso della pesantezza dell'umorismo sovietico di consumazione; per intenderci, alla Ilf e Petrov.

Parlare di questo film dopo il ricordo di *La femme mariée* è come cambiare di latitudine, o, meglio, come passare dalla perfetta funzionalità di una metropoli moderna alle velleitarie architetture di Brasilia. E tuttavia un motivo è comune ai due films, giacché, pur su piani e con mezzi diversi, in ambedue la situazione sessuale della donna di oggi è al centro dell'attenzione del regista, avulsa da ogni preconcetto di vecchio stampo.

In una fabbrica di tessuti della provincia praghense lavorano duemila giovani operaie, quasi tutte nubili: pochi uomini in paese, esattamente uno per ogni sedici donne. Queste ragazze sono segretamente avvilitte, frustrate, votate alla solitudine, chi volesse sposarsi deve emigrare. Un anziano caporeparto, buona pasta d'uomo comprensivo, se ne impietosisce e prega l'autorità militare del luogo di procurare il trasferimento nella cittadina di un qualche battaglione. Il che avviene, però il treno non deposita soldati di leva bensì richiamati arrebatelli verso i quaranta: donde l'episodio centrale del film, una serata di danze al dopolavoro, durante la quale i soldati che hanno ricevuto un compito così imbarazzante fanno quello che possono, cioè molto poco.

Quanto agli amori della bionda che dà il titolo alla pellicola, essi si svolgono in margine alla festiciola, con un giovane pianista venuto da Praga per l'occasione. Avventura fisica, condotta spavalidamente all'occidentale, con esibizioni di nudità e, apparentemente, senza domani. Ma la ragazza pur scottata da una precedente esperienza, decide che questa sarà la volta buona e poiché l'amante di una notte non si fa più vivo, pianta la fabbrica e se ne va a Praga a cercarlo. Detto fatto, si presenta a casa dei genitori di lui che cadono dalle nuvole, ma poiché l'ora è tarda e il figliolo è assente, finiscono per ospitarla. Ritorno

a domicilio del pianista scordarello che trova il letto occupato e se ne accomoderebbe volentieri se la madre, scandalizzata, non lo obbligasse a dormire con i genitori. Gran finale di mugugni e battaglie di coperte e cuscini contesi, un po' alla Mac Sennett, su cui il film si chiude: ma è da credere che tutto andrà per il meglio.

Non ci sembra che l'ovvietà di questa storiella alla buona, condotta sui binari della vecchia farsa ottocentesca, possa fuorviare il giudizio di uno spettatore provveduto: crediamo anzi che sia proprio il suo carattere scontato ad avvertire che il regista l'ha assunta per rovesciarla polemicamente. Niente drammi, nessuna lagna sentimentale, si tratta di vincere, la ragazzina non molla, il presente è quello che conta. Non bella, ma forte della sua esigenza erotica, essa si impone con la tenacia un po' brutale della gioventù. Nel mondo proletario a cui appartiene, il sesso non è un mito ma un diritto naturale che la nuova società ha sanzionato, va da sé che se la bionda si stancherà del pianista o viceversa, non ci saranno sotterfugi, l'involuzione borghese non fa parte del disgelo. Ma sarebbe un errore leggere nella fissità un po' torva

del viso della protagonista soltanto la ritrosia «guerriera» della campagnola: le sue lacrime in pelle davanti alla porta dell'amante sono più di dispetto che di sconforto. Non c'è sbigottimento in lei, ma un muoversi lento di riflessi, un domandarsi cosa le sta succedendo e perché la sua azione subitanea — e tutt'altro che ingenua — incontri degli ostacoli.

Della vis comica di Forman abbiamo già detto: ma Praga è più occidentale di Mosca e l'aura romantica che la storia rifiuta penetra nel film attraverso la melanconia del cittadino che ha accettato il comunismo, ma ricorda le antiche eleganze del suo paese. Le situazioni esilaranti finiscono con l'essere tristi e la risata s'inumidisce di pietà. Lo squallore del trattenimento danzante, la goffaggine dei soldati e delle ragazze, il livellamento di tutti, persone e cose, a un costume duro, inameno, testimoniano di una rinunzia collettiva, di una rassegnazione che va al di là della pittura di ambiente. Forse di queste ombre crepuscolari sottese al suo umorismo, il regista non si è accorto: ce ne accorgiamo noi, e magari abbiamo torto.

ANNA BANTI