

anzi si stringe. Ma in questa sua stretta s'avverte un gelo non soltanto morale: il gelo quasi fisiologico della morte, che serpeggia fra gli astanti quantunque non riconosciuta, e magari bellissima come la signora Mortmart. Al morire di Victor i suoi genitori s'ammazzano, e la cameriera che sopraggiunge esclama: « Allora era un dramma! ». Cala il sipario.

Il ritmo strettissimo di questo finale, con i suoi rapidi mutamenti di tono (dal riso al pianto e viceversa), e tanto più se congiunto con le dismisure già notate (il così esiguo numero d'anni, e la così vistosa statura, del protagonista: basterebbe questo), non distrugge, ma potenzia la distinzione fra il comico e il tragico proprio in quanto li rende inscindibili, data la rapidità con cui s'alternano. Nello stesso Ionesco, del resto, che per tanti aspetti ci richiama Vitrac, la differenza tra comico e tragico non è distrutta ma potenziata; e checché egli scriva di non aver mai capito, per parte sua, questa differenza, afferma poi che « il comico, essendo intuizione dell'assurdo » gli « sembra più disperato del tragico ». Un comico, dunque, più tragico del tragico, ma per converso anche un tragico più comico del comico: poiché un'affermazione come quella di Ionesco, e che a me pare esattissima, non è comprensibile se non sulla base di una comparazione e di un confronto continui fra i due termini. (Non è pure il tragico, infine, se preso nel suo estremo, una intuizione dell'assurdo?). Parleremo allora più acconciamente di unità, non di identificazione, tra comico e tragico,

intendendo per unità la loro imprescindibilità reciproca. Eccoci nel vivo di quella trasvalutazione dell'antica tragedia che costituisce il perno del teatro moderno, dove la tragedia non appare più in netta separazione dalla commedia, ma ad essa consapevolmente ricongiunta proprio in quell'*assurdo* che non è un punto d'arrivo, ma il punto di partenza del teatro, e cioè la *finzione*, che potremmo definire « imitazione dell'inimitabile ».

Molti sono gli echi del grande teatro che in *Victor ovvero I bambini al potere* risuonano tanto più limpidi, quanto più frastornante ed opaca appaia la situazione scenica (persino una presenza del « siglo de oro »: in fondo, questa commedia è un « atto », per usare una frase di Artaud, che ne fu il primo regista). Ma l'eco più ostinata è quella di Amleto (Victor) che si trae dietro la sua trasparente Ofelia nella piccola e scarmigliata Esther (la bambina).

Ora, un appunto oserei muovere alla Compagnia dei Giovani che ha rappresentato questo lavoro e al suo regista Giuseppe Patroni Griffi: una certa indecisione tra una recitazione naturalistica (ammiccante talora spiacevolmente col pubblico) e una recitazione esteriormente burattinesca. Tutto sommato, lo spettacolo sembrava una parodia del *vaudeville* o della *pochade*. Parodia superflua e, nel caso, controproducente, perché ad essa aveva già provveduto Vitrac nel suo caricaturatissimo testo.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Un giallo di Truffaut

Il senso di benessere e di cordialità espansiva di cui un film ben fatto gratificava, dieci o quindici anni fa, lo spettatore, sta tramontando, il raggio verde di questo modesto sole non promette una nuova alba. C'è una sostanziale differenza tra i

film ben fatti di un tempo e quelli di oggi: che tutti confezionati ottimamente, date le attuali possibilità tecniche (si parla di lavori di buon livello) si propongono più l'inquietudine che la soddisfazione del fruitore. Le trovate formali, d'altronde, sono subito ghermite tanto dal pubblico quanto dai cineasti: appena sperimentata,

una nuova soluzione espressiva è subito assimilata, consumata e respinta nel già visto. Inutile negarlo, una singolare monotonia pesa sul cinema: al punto da risuscitarvi quella distinzione in generi che in letteratura non ha più senso. Sappiamo già, sin dai titoli, anche stroppiati, che tipo di pellicola ci si offre. Film sociali e di contestazione più o meno demagogici; film sexi, spesso furbescamente mascherati dalla piacevolezza della commediola borghese con attori brillanti; western violenti, all'italiana; infine film psicologici che per sopravvivere ricorrono anche essi alla problematica del sesso. Ma sopra questa convivenza fittamente articolata il genere che detta legge e promette un successo pratico è il giallo con le sue diramazioni che vanno dal giallo roseo al livido e nero dei film dell'orrore.

Pochi sono ormai i registi che non si concedano, una volta tanto, alla seduzione della suspense: tale è oggi il caso di Truffaut (che per noi rimane il creatore dell'indimenticabile *Quatre cents coups*) con il suo recente *La mia droga è Julie*. Con la dedica a Jean Renoir, il regista ha inteso, crediamo, sottolineare il suo tentativo di nobilitare un genere « commerciale » con una contaminazione squisitamente letteraria. Fra i testi che i francesi con più affetto ricordano, un classico dell'amore, la Manon Lescaut, ha il privilegio di aver attratto, una ventina di anni fa, l'ottimo Clouzot che ne ribaltò la storia ai giorni postresistenziali. Ed ecco, rivisitato ad opera del Nostro, l'amabile ingenuo Desgrieux preso di amour-passion per l'eterna Manon.

L'incontro fra i due, questa volta, non avviene casualmente, ma provocato dal banale espediente a cui il trentenne Louis, proprietario di azienda nell'isola della Réunion, è ricorso per scegliersi una moglie. Al suo inserto nei piccoli annunci ha risposto una Julie e una lunga corrispondenza con scambio di ritratti si è conclusa, all'aprirsi del film, con l'attesa della sposa che ha annunciato il suo arrivo per mare. Senonché nessuna presumibile Julie scende dal transatlantico e Louis, preoccupato, sta per lasciare il porto, quando un'incantevole ragazza affatto diversa dalla brunetta che doveva arrivare, lo chiama. Sono Julie,

dichiara timidamente, spiegando di avere sostituito un qualunque ritratto al proprio per sapere se l'amore romantico del fidanzato resisteva alla sorpresa. È il colpo di fulmine, Louis dimentica la brunetta e perdona alla bionda la soperchieria, tanto più che lui stesso l'ha ingannata facendosi passare per un piccolo impiegato. Il matrimonio si celebra in un clima d'ingenua festa coloniale col più conforme dei riti borghesi.

Ma chi è Julie? Non certo la fragile Manon Lescaut, avida di piaceri e graziosamente irresponsabile; qualcosa di misteriosamente torbido si cela sotto il suo volto angelico. Finché un bel giorno il marito, che le ha permesso di attingere senza controlli dal suo conto in banca, scopre che è fuggita portando con sé tutti i suoi capitali. Dunque la moderna Manon è una ladra e probabilmente un'assassina che ha liquidato, sulla nave, la vera Julie. Come tale Louis la denuncia a un detective privato che ne farà ricerca e la consegnerà alla giustizia. Da questo punto il film sembra avviarsi sui binari di un giallo alla Hitchcock.

Senonché ecco trasparire sotto il pullover dell'uomo d'affari moderno, il giustacuore del patetico Desgrieux, succubo della sua passione. Ritrovata la pseudo Julie, sta per ucciderla ma finisce per amarla dissennatamente sebbene essa confessi il suo vero nome e la sua miserabile storia di prostituta e di complice di un criminale. Costretto alla fuga per sottrarre l'amata alla galera, non esita a sparare contro il detective che segue le sue tracce: i due sono ormai uniti dal delitto e affrontano insieme una vita disperata in cui risuscita il destino dei celebri amanti settecenteschi. Li vediamo allontanarsi sotto la neve, legati dalla passione finalmente ricambiata, verso una immancabile tragica fine.

Vien fatto di chiedersi che cosa, in questo film decoroso e di ovvia consumazione, sia rimasto del Truffaut vedette della nouvelle vague, e persino di dubitare se davvero egli appartenesse alla corrente che esplose con *A bout de souffle*. In effetti, a ben considerare il suo curriculum di contestatore, Truffaut ci sembra più che un innovatore, un poeta elegiaco. Sempre lo hanno in-

teressato le storie di amori difficili, condannati dalla società, benedetti dalla natura; e gli umiliati e offesi come il corrigendo di *Les quatre cents coups*: basta pensare al suo maggior successo, *Jules et Jim*, dove si sfrena il più cupo dei romanticismi. Il suo modo di raccontare è scorrevole non precipitoso alla Godard: fitto di segni appena percettibili, ma che riaffiorano al momento di tirare la rete. Attentissimo, Truffaut li dissemina lungo la sua strada per affidarli alla memoria dello spettatore: oggetti, più che persone, gesti più che parole. Dal paesaggio naturale a quello cittadino e domestico, tutto è intenzionale, nulla è

gratuita belluria. Come dire che i fatti sono quelli richiesti dalle cose create per accoglierli: nel nostro caso la natura e la civiltà coloniale della Réunion. Né si dimenticherà facilmente la villa di Aix-en-Provence, nido di isolamento erotico destinato al delitto. Non sappiamo come la critica di simpatie strutturaliste e semiologiche abbia giudicato questa fatica del Nostro, ma siamo tentati di scommettere che l'abbia fatto negativamente. Il che non dovrebbe — è un consiglio — scoraggiare il pubblico abbastanza coraggioso da rifiutare la noia delle vuote bravate.

ANNA BANTI