

CINEMA

I - Gli errori di un poeta

Cimentarsi con un testo letterario è per un regista una fatica spesso mal corrisposta: cimentarsi poi con un classico lontanissimo da noi può essere addirittura un suicidio. Ora, se una decina d'anni fa qualcuno avesse annunciato che Pasolini intendeva di tradurre sullo schermo non un mito dell'antica Grecia come Edipo e Medea, ma un caposaldo trecentesco della nostra storia letteraria, si sarebbe pensato che sognasse. Invece...

Invece abbiamo veduto il *Decameron* e, poco dopo, *I racconti di Canterbury*. Del primo (subito ignobilmente offeso da numerose imitazioni) si conosce il vasto successo, specie in America: del secondo poco si è parlato ma probabilmente con analogo esito. Indagare le ragioni di tali consensi di pubblico, in patria e all'estero, condurrebbe lontano e per strade che forse impazientirebbero l'amico Pier Paolo. Limitiamoci a tenerne conto, permettendoci soltanto qualche superficiale, futile osservazione.

Lettore rapido, sensibilissimo alla prima impressione, Pasolini deve esser rimasto a lungo fedele all'immagine del Boccaccio conquistata nella prima adolescenza e reinventata dalla memoria col crescere dell'esperienza: e tuttavia rimasta intatta. Ecco perché, tentato nell'età matura dalla pericolosa sfida cinematografica, egli ci restituisce un *Decameron* estremamente ingenuo, anzi un po' grezzo. Lo dimostra in modo particolare l'episodio più lungo, quello di Andreuccio, legatissimo al testo, dalle sequenze che filano l'una dopo l'altra, un po' opache, senza il minimo trillo fuori dei rigli. Egualmente adolescenziale, sebbene in tutt'altro senso, la storia del giardiniere delle monache, una specie di balletto allegro. E non dimentichiamo la delicatezza della novella di Lisabetta tutta affidata al volto patetico della protagonista, ai suoi gesti dal ritmo misurato, musicale. Molte

cose si perdonano a un poeta, persino la scena finale con Giotto-Pier Paolo visionario di poche risorse...

Il Nostro, purtroppo, non si è fermato qui, la sua natura azzardosa gli ha fatto concepire un «ciclo» di arcaica narrativa da chiudersi — pare — con *Le Mille e una notte*. Ed ecco *Canterbury tales*, un inutile rischio. La pasta del linguaggio boccaccesco è malleabile, quella di Chaucer no. Per giustificare la scelta, il regista è ricorso a un espediente: ridurre il senso delle favole a una dimensione esistenziale, presentare ogni episodio come un problema antropologico da risolversi astrattamente. Così si spiegano l'imperversare gratuito del nudismo, l'esibizione ipertrofica degli organi genitali, il continuo orinare ed evacuare e certe abbondanze nelle descrizioni erotiche che, alla fine annoiano.

Quando si rifletta che Chaucer è assai meno licenzioso del *Decameron*, vien fatto di attribuire le audacie delle immagini di questi racconti (culminanti nell'inferno flatulente di diavoletti e di sconci dannati) a una precisa intenzione pasoliniana di dipingere la carnalità nordica coi colori delle kermesses bruegeliane e le stregonerie di Jerome Bosch. Purtroppo, malgrado tanti soccorsi ideologici e figurativi, *I racconti di Canterbury* non acquistano rilievo neppure nei punti più sfarzosi e tumultuanti (La donna di Bath, il racconto del mercante). Gli auspici per Sheerazade non sono fausti.

Le novità di Bellocchio

Un supercilioso giovinetto, vittima illustre del vecchio regime patriarcale di casa sua, vien condotto dal genitore infuriato nel più aristocratico collegio della città: Parma, Reggio, Piacenza? L'Istituto, condotto da Gesuiti, garantisce la più stretta educazione classista: chi non paga sgobba

in cucina, mentre una retta cospicua assicura tutti i privilegi di una cella elegante e « confortata », provvista di campanello personale. Lo scenario grossolanamente barocco (ricostruzione di studio o palazzo autentico si equivalgono) è insieme privo di fantasia e carico di estetismo. In questo ambiente fasullo il giovane Transeunti — nome fascinoso — si promuove senza difficoltà provocatore di scandali a base di scherzi e scherzacci che preparano, nelle sue intenzioni, una sommossa: i suoi compagni, ragazzoni tardi e ben provvisti di ghiottonerie casalinghe (siamo in Padania) ne rimangono soggiogati, ma ancora succubi delle devote grullerie dei preti, finiscono per offrire al Transeunti altri motivi per le sue beffe. Gli umori sono torbidi, misticeggianti, un convittore soffre di visioni celesti, un monaco, in una specie di ambigua catalessi, non si muove dalla sua bara, segno di santità. I ragazzi così variamente stimolati, passano dall'inerzia più ottusa a scoppi di violenza cieca. Ai religiosi non rimane che fingere indulgenza per il tracotante condottiero, sperando in un recupero che, ahimè, non ha luogo. Ha luogo invece una recita, una delle solite esibizioni di collegio, ma organizzata, dichiaratamente, per terrorizzare i preti e i convittori ancor bambini. Lo spettacolo trabocca di sinistre buffonate: scheletri, diavoli, un Padre Eterno con barba e chioma di bambagia e, disseminate fra il pubblico innocente, maschere mostruose, teschi, grifi bestiali. Per politica, i religiosi fingono di ridere, applaudono, intanto si scopre che il finto morto palleggiato nel suo lugubre abitacolo, su e giù per sale e scale, è morto davvero. L'ultima sequenza ci mostra il Transeunti alla guida di una fuoriserie mentre spiega a un ex condiscipolo le sue ideologie di futuro nazista.

Questa la penultima — salvo errore — fatica di Marco Bellocchio che la censura, chissà perché, ha tenuto in frigo per circa un anno. In effetti il sugo che se ne trae non ripete (con meno spirito) che l'attacco anticlericale, antiprovinciale, anti-conformista di *I pugni in tasca*, e, soprattutto di *La Cina è vicina*. Altro discorso, per ora, il Bellocchio non sa inventare. Quanto al significato

artistico di questo *In nome del padre*, quando s'è detto che esso è pieno di « citazioni » (dal Bertolucci di *Partner*, dall'inevitabile ormai consunto Godard, dal Russell di *I diavoli* e di *Boy friend*, ecc.) tutto è detto.

L'attentato

Accanto a nomi roboanti e a lavori sbagliati, un nome senza eco ma un film solido, pulito. Non so chi sia Yves Boisset e quale il suo curriculum: ma è certo un regista che sa il suo mestiere. Non che egli abbia scoperto, come si dice, l'America, giacché il racconto della sorte di Ben-Barka — ché tale è il soggetto dell'*Attentato* — ripete il modulo di *Zeta*, l'ormai lontana rievocazione dell'omicidio di Lambrakis. Tuttavia non si può dire che gli anni che lo dividono dal film di Costa Gravas (e anche da *La battaglia di Algeri*) siano passati invano e cioè senza aggiornamenti stilistici. Basta richiamare alla memoria il contrappunto narrativo del greco e i suoi movimenti di massa, per avvertire quanto più aggressivo e, per così dire, istantaneo sia l'uso della camera fin dalla scena di apertura con lo scontro fra polizia e contestatori. Esser ricorso a un così oneroso espediente per presentare in primo piano il giornalista amico di Sediel e traditore per forza, è un colpo felice, lo spettatore, anche il più ignaro degli antecedenti storici della vicenda, entra nel personaggio e nel tenebroso ambiente che lo insidia. Messe così le carte in tavola, Boisset confeziona il suo film con quel rapido, scattante alludere, scena dopo scena, tipico del cinema di moderna avventura: prima aveva girato e poi quasi lasciato cadere la sequenza base dell'avventura, la registrazione, cioè di un brano poetico letto dal giornalista e, che, sulla fine, sarà usato proditoriamente. Ottima la scelta degli attori, le stesse diversità fisiche tra Volonté e Trintignant disegnano momento per momento il contrasto dei due caratteri, la disarmata consapevolezza dell'uno, la tenace sicurezza dell'altro. Agguati, pedinamenti, inseguimenti sono concessi per lampi che lo spettatore prensile af-