

chiama Donata, s'innamora — né occorre sapere come o a che punto — di un giovane tutto « natura », per il quale *amare* vuol dire *essere amato*. Mentre per lei, attrice (cioè « artista »), è il contrario: *essere amata* vuol dire *amare*. Innamorandosi, quindi, del giovane, ella s'illude per un momento di ritrovarsi in se stessa, nella sua carne, sentendosi amata; ma è allora, sul punto di capovolgere nell'amore ricevuto l'amore da « donare » (vedi ora il significato tutt'altro che casuale del suo nome), proprio allora che si perde e come attrice e come donna. Infatti, quando torna sulle scene, e lui è presente in teatro, s'avvede di non saper più recitare, ma rientra subito nel pieno delle sue forze non appena egli se ne va (e se ne va perché, dato il suo naturale egoismo, quell'attività spettacolare lo ingelosisce).

Il fuoco, insomma, di *Trovarsi* è l'arte dell'attore, direi meglio l'arte tout-court, che per Pirandello viene a confondersi con la vita morale e si prospetta come *amore*, ma come amore assolutamente transitivo: come *abnegazione*. Sono rivelatrici queste battute del prim'atto, mentre gli astanti in scena spettegolano sull'attrice che non è ancora comparsa. SALÒ: « Ma una vera attrice, creda, marchesa, è sempre una rara eccezione. Quando diventa donna come tutte le altre e si fa una vita per sé e se la vuol godere, nella misura che se ne lascia prendere finisce d'essere attrice ». LA MARCHESA: « Come se ci fosse un'incompatibilità! ». SALÒ: « C'è! E si

chiama *abnegazione*, nel senso più proprio della parola: *negare se stessa, la propria vita, la propria persona, per darsi tutta e darla tutta ai personaggi che rappresenta*. Invece comunemente si crede che per l'attrice l'arte sia soltanto una scusa al malcostume ».

Il tema dell'attore ritorna spesso in Pirandello, starei per dire sempre. Vi torna accanto agli innocenti, ai poveri, alle prostitute: ai primi, dei quali l'attore condivide la passività, poiché — chiamato, come attore, ad agire — non si vede ma è nondimeno visto e giudicato; ai secondi, cui l'assimila un assillante nomadismo; alle ultime, in quanto, come loro, dà tutto se stesso. La si vede bene, del resto, nei *Giganti della montagna*, questa alleanza tra poveri, commedianti e prostitute (quella Maddalena che s'aggira senza mai parlare sulla scena!): sono le sole persone che possano incontrarsi in un territorio disertato dalla superstizione, esse, che alla superstizione non abboccano perché chiamate, o costrette, a credere nella vita.

Ora, questa fede nella vita, molto forte in Pirandello a malgrado del suo conclamato scetticismo, è infine l'amore con cui s'identifica l'arte per lui, fino al sacrificio della propria persona. Perciò la vita che Donata immola all'arte, lungi dal causare un esilio nell'estetismo, è un segno d'amore estremo che illumina l'esistenza degli altri. *Qui perdidit animam suam, inveniet eam*: ecco, per me, il senso di « Trovarsi ».

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Il pudore dei sentimenti

Raramente ho sentito non dico la necessità, ma il desiderio di convalidare, con una seconda visione il mio giudizio su un film: di quelli, s'intende, che « fanno notizia ». Ebbene, negli ultimi mesi, per tre volte ho derogato da questa mia abitudine: e per ragioni del tutto diverse. Ho riveduto l'« Ul-

timo Tango » di Bertolucci, come si ritorna su un dipinto problematico e cioè per meglio capacitarci di alcune singolarità tecniche che alla prima visione non mi s'erano chiarite; ho rivisitato l'ultimo « Buñuel » perché nulla, di questo capolavoro, sfuggisse alla mia attenzione. Ed eccomi oggi a una « rilettura » di « Amarcord » di Fellini, un film che, per l'appunto, si sottrae facilmente alla

memoria dello spettatore per il carattere della sua struttura (o meglio: non struttura). In effetti a un titolo che è tutto un malizioso programma di amabile casareccia cantafavola non corrispondono i motivi che lo raccomandano: il succedersi dei quadri, dal più grave al più volatile avviene per scatti narrativi che a stento il fruitore coordina, donde il bisogno di supplirvi tessendo fra l'uno e l'altro una continuità giustificativa.

Al primo approccio « *Amarcord* » mi aveva un po' impazientito senza tuttavia stancarmi per l'eccessiva lunghezza; oggi al secondo assaggio, mentre apprezzavo con maggior partecipazione le indiscutibili qualità del regista, avevo l'impressione che il film non finisse mai e ciò a causa del delibato compiacimento con cui alcune scene, e non le migliori, sono girate. Vedi caso, esse s'iscrivono in quelle frange di fantasia inventiva che a volte si mescolano e si sostituiscono all'autenticità dei « ricordi »: alterando così quell'incantevole strugimento nostalgico che è insieme la malizia e la grazia poetica di Fellini.

Sento dire che « *Amarcord* » sarebbe il suo film più bello: dato e non concesso che lo sia, una cosa è certa, da qui il nostro avrebbe dovuto incominciare: « *I Vitelloni* », « *La strada* » e perfino certi passi « romagnoli » di « *Otto e mezzo* » non sono che timidi corteggiamenti delle sue più sincere confessioni. Senonché, come è noto, per un poeta l'autobiografia è opera tarda, da rischiare quando la fama è sicura.

Per affrontarla il regista l'ha frazionata in una serie di racconti che nel taglio hanno qualcosa di Maupassantiano: di un Maupassant traslocato in un borgo fra mare e campagna, turbolento e pazerellone. Ogni personaggio ha il suo immutabile colore: dall'avvocato archeologo, voce recitante, ai professori del ginnasio, al bruscolinaro, al cieco sonatore di fisarmonica, al prete, ai ragazzi: tutti, giovani e vecchi, un po' strambi e di sangue caldo. L'episodio centrale e, in un certo senso, esemplare s'instaura sulla famiglia di un simpatico capomastro, provvisto di moglie, di padre, di figlioli e di un fratello matto. Insieme a loro e alla loro semplice vita si muovono, passano, ritornano, di sequenza in sequenza, tutti i paesani. Le donne,

va detto, sono adorabili, non dimenticheremo la massaià Miranda, riottosa e dolcissima, né la proce Gradisca, una trentenne avvenente e tutta ardore, così soprannominata per una sua battuta quando fu offerta, omaggio del paese, a un principe — l'allusione è lampante — di sangue reale. Questo carattere di demi-mondaine provinciale è di una verità commovente: pronta all'entusiasmo, alle illusioni romantiche, alle esaltazioni patriottiche-fasciste, agisce con una innocenza un po' guerriera che s'impone alla facile ironia dei compaesani, tutti, più o meno, innamorati di lei. Si direbbe che il giovane Titta-Fellini ne sia ancora invaghito, difatti la dipinge con grande simpatia e, alla fine, la salva dai mali passi facendole sposare un carabiniere. Ma non anticipiamo.

Azzeccatissima, concreta, genuina la famiglia del capomastro, con le sue liti coniugali, le sberle ai figlioli, i pizzicotti del nonno rubizzo alla servetta e quella memorabile gita campestre con lo zio matto che s'arrampica su una altissima quercia e tra il fogliame urla di volere una donna: per poi obbedire docilmente a una vecchia suora di carità che accorsa dal manicomio gli ordina di scendere. Se un antropologo del tremila vorrà documentarsi sulle tribù che abitavano mille anni innanzi la costa adriatica avrà in alcuni passi di « *Amarcord* » delle valide pezze d'appoggio.

Il ricordo, secondo Fellini, è un granellino di realtà intorno a cui fiammeggi la fantasia. Se davvero così stanno le cose, temo che la memoria sia per lui un tranello. Il fatto è che in « *Amarcord* » spesso l'incursione nel mondo del sogno è di una pesantezza grottesca e macroscopica. Valga l'esempio del Grand Hotel di zucchero filato sorto magicamente in riva al mare, e dove vediamo scendere un pascià nanerottolo colle sue trenta odalische velate come monache: e giù dai balconi calano lenzuola a strisce a disposizione di eventuali romei: nella fattispecie il noto bruscolinaro. E non poteva, Fellini, risparmiarci l'esibizione di danze orientali sul gusto del più scalcagnato avanspettacolo anni venti?. Anche il pompierismo ha i suoi limiti.

Non è uno sbaglio, invece, anzi è una trovata ariosa la sequenza in cui i riminesi sulle loro bar-

che aspettano sino a notte fonda il passaggio del favoloso Rex, il transatlantico gigante degli anni trenta. Ma il vascello ritarda, chissà dov'è andato a posare e l'acqua è nera e corrucciata sotto le chiglie dei rustici natanti; mezzanotte è passata, c'è già chi propone di andare a dormire. Quand'ècco, immensa e leggera, tutta bianca e illuminata da prua a poppa, dagli oblò ai pennoni, appare il sognato fantasma, immagine ed emblema della eterna festa dei ricchi. L'entusiasmo esplode, tutti sono felici quasi stessero per salire a bordo, l'affascinata Gradisca ride e piange, come davanti a un miracolo. Basta questo colpo di scena a superare in [poetica magia le più elaborate visioni fra angeliche e diaboliche di « Giulietta degli spiriti ».

Ma le visioni passano e la vita resta. Resta anche la morte e muore chi meno se lo meritava, la brava massaia moglie del capomastro, che si spenge quietamente, senza drammi, nel piccolo lindo ospedale del borgo. Ci sono fiori e lacrime, neppure troppe, e al funerale gli orfanelli delle monache.

Nella vuota ordinata cucina il vedovo, seduto, ha l'aria di non riconoscere più la sua casa. Bisogna ammettere che Fellini sa scegliere i suoi attori, il ruolo della povera Miranda non poteva essere affidato a mani migliori.

In genere il finale dei film felliniani ha qualcosa di stravolto e di ambiguo che contrasta con la verve dell'inizio. In « Amarcord » succede il contrario, il film stenta ad avviarsi e all'ultimo decisamente prende quota. Così, trovo estremamente fine e geniale l'aver concluso i racconti con il banchetto nuziale di Gradisca, celebrato su una squalida spiaggia autunnale sotto una tettoia di canne. Forse è Gradisca stessa ad averlo voluto così rustico, lei che sognava nozze fastose, ma ha capito che solo così sommessamente avrebbe potuto salutare il suo paese ed esprimergli il suo generoso affetto.

Tra le innumerevoli « spose » che passano sugli schermi la nostra pazzarella romagnola è la ragazza che porta con più grazia e dignità l'abito bianco.

[ANNA BANTI

SCHEDE

Roberto Bazlen o del naufragio

Sulle rotte battute dal *Capitano di lungo corso* di Roberto Bazlen non incombe il pericolo di naufragi, ma infido, raggelante, il pericolo del mancato naufragio. Non per nulla « quello che aveva cercato per tutta la sua vita era il naufragio, era questa la grande liberazione... ».

In vita Roberto Bazlen (Trieste 1902-Milano 1965) deliberatamente non pubblicò mai niente di suo. Dopo la morte i suoi amici, che sono Sergio Solmi Luciano Foà, Roberto Calasso, hanno intelligentemente ricavato dalle sue carte già tre volumi, tre avvenimenti editoriali tutti editi dall'Adelphi: *Lettere editoriali*, del 1968; *Note senza testo* del 1970 e, recentissimo, *Il Capitano di lungo corso*, di cui stiamo parlando.

Se tutti i libri di Bazlen hanno la limpidezza di contorni e il fascino un po' ossessivo di quelle impronte di conchiglie che si ritrovano spaccando l'argilla compressa dai secoli, più di ogni altro lo ha quest'ultimo libro, abbozzo o frammento di romanzo che sia, dove Bazlen ha lungamente tentato una metafora di se stesso e della propria, anelata e mai raggiunta, grande liberazione.

La stesura di queste pagine, alcune quasi compiute altre appena delineate con appunti e aforismi, fra pentimenti e riprese, testimoniano gli amici, è durata dal '44 al '65, anno della sua morte. Un lungo viaggio alla ricerca del naufragio.

Inquieto e paziente, depresso e straordinariamente stimolante, Roberto Bazlen era di quegli uomini che se mai si fanno stampare un biglietto