

di trazione e di provocazione nell'individuo e nella collettività.

E quanto l'iconomania induca all'appiattimento della cultura, al livellamento delle reazioni di sensibilità, alla conformità delle angolazioni e delle valutazioni, all'ottundimento delle resistenze e ribellioni critiche, ormai molti saggisti hanno provvedamente lumeggiato. E, di contro, s'impone come più pressante — proporzionalmente pressante — l'urgenza di aiutare l'individuo, così sottilmente viluppato in una rete subdola ed eguale, a districarsi e scegliere: ché questo è il senso del giudizio.

Per dipanare questo intrico — riduciamo il discorso al campo che ci tocca, il cinema — non si tratta di confezionare valutazioni univoche da assumere come contravveleni; né di offrire in dotazione (quanti, in Italia, sarebbero in grado d'usarle?) delle estetiche semplificate ed esemplificate, nuovi astrolabi per una rotta difficile; né è possibile, lo vedremo, presentare a brevissima scadenza, cioè per un consumo immediato com'è esigito dal fenomeno, una sistemazione critica autorizzata e definita (anche se non definitiva) per dei « prodotti » sui quali la discussione è tutt'ora aperta, apertissima e, per talune tesi interpretative, talmente divergente da risultare irrimediabilmente incompatibili.

L'unica fatica, l'unico impegno plausibile appare quello di presentare, di prim'acchito, almeno una quadratura cronologica fedele, un'avvio di indicazione interpretativa, una ideale imbastitura ideale tra « firme e forme » (Mario Soldati), tra opere ed autori e idee e tempi e problematiche; magari facendo ricorso a precedenti interpretazioni,

a ripensamenti altrui, a quelli che appaiono più probanti o probabili o solo possibili.

E il criterio discriminante in questa operazione d'ordine non potrà essere che la sensibilità di chi s'appresta a questo servizio: opinabilissimo dunque, e, se volete, precario. Ma non v'è altra via, e ci si deve contentare.

Lasciamo qui il discorso, questa volta. Con l'intenzione di ripigliarlo.

Bruno De Marchi

## « La guerra è finita » di Resnais

A Venezia, nel settembre scorso, non fu possibile vedere *La guerra è finita*, di Alain Resnais. Se la cosa fu compensata, sul piano della curiosità, dalla proiezione, in aria segreta e privilegiata, di *Giocchi di notte*, della Zetterling, che offriva una Ingrid Thulin espressivamente intensa ed elaborata, per il resto ci si dovette contentare di parlare di Resnais e di affidarsi ai discorsi di quei pochi che il film l'avevano visto.

Più che della poetica di Resnais o dell'efficace e polemica attenzione alla situazione politica di Spagna che il film proponeva, si parlava del personaggio protagonista, del rivoluzionario di professione. Con un tipico rovesciamento del rapporto autore-personaggio, regista-tema, opera-realtà, la figura e la condizione del rivoluzionario, di chiunque avesse creduto e operato per la rivoluzione, era un argomento attuale. Perché si innestava in una diffusa sensazione, nella coscienza, cioè, che all'im-

pegno politico aggressivo ed attivistico e all'attesa delle soluzioni sacrali, apocalittiche, era successo ormai una sorta di disagio critico, un prevalere delle ragioni umane (che non erano, per fortuna, ragioni borghesi), la fiducia in un tipo d'impegno quotidiano e concreto, insomma una specie di diffidenza per la consacrazione ideologica definitiva e totale. E molti, tra i giornalisti e critici presenti al Lido, portavano i segni di una passata dedizione all'ideologia austera e totalizzante o di una ormai sbollita passione per il partito-guida. Era, del resto, recente il successo di libri come *La Compromissione* di Pomilio e *Uscita di sicurezza* di Silone: dove, in modo diverso, si proponeva una sorta di contrazione dell'intellettuale dall'impegno partitico verso una valutazione umanistica, ma non borghese, delle cose.

Ma, oltre l'attualità del tema, quali altri significati il film di Resnais comunicava? Ora che finalmente l'abbiamo visto e la programmazione nelle sale è già un bel po' inoltrata, possiamo parlarne.

Il film racconta la *storia* e disegna la condizione d'un rivoluzionario che da sempre ha fatto il rivoluzionario, identificando la passione (o vocazione) col mestiere, ma avvertendo, e soffrendo, spesso, la prevalenza del mestiere, difficile, contrastato, per nulla mitico, sulla passione, sulla carica ideale. La storia del protagonista (Yve Montand) è quella di uno spagnolo che a Parigi, anzi sulla spola Parigi-Madrid, lavora per preparare un rovesciamento della situazione politica in Spagna, attraverso la preparazione di azioni parziali, come scioperi, stampa clandestina. Due mondi, dunque. Da una parte i compagni di

Madrid, che subiscono le asprezze d'una lotta dura, senza risultati, antieroica, di continuo repressa o dispersa con arresti e processi. Dall'altra parte, a Parigi, i politici organizzatori, realistici, ma a tavolino, tesi nello sforzo di tradurre l'ideologia in prassi rivoluzionaria. Di questa oscillazione il protagonista soffre la condizione, aggravata da quel costante costruirsi una doppia esistenza, con nomi, alibi e situazioni presi ad prestito o inventati.

Al silenzioso e purtroppo sterile sacrificio dei clandestini contrasta l'organizzazione studentesca parigina di estrema sinistra, semplicisticamente legata a slogan leniniani, autoeroicizzata, pronta a etichettare di revisionista o borghese ogni atteggiamento di paziente attesa e di prudenza. Le due donne del film rappresentano due modi diversi di guardare alla rivoluzione. Per l'adolescente matricola universitaria essa è la scoperta d'un mito, d'una forma d'impegno avventuroso, in cui il rischio è accompagnato dal sentirsi utile, valorizzata: si tratta d'un'esperienza totale, che trascina dentro. E con la stessa fresca totalità si offre al rivoluzionario. L'altra donna, invece, meno occasionale, sviluppa, con acuta trepidazione, il senso di protezione, più che per il rivoluzionario frustrato, per l'uomo che non riesce a coprire con la sicurezza del mestiere la stanchezza, la sfiducia, il dubbio. Per questo gli incontri tra i due hanno qualcosa di sacro, sono la ripetizione rituale di gesti liberatori: il montaggio di primi piani essenziali, 'particolare' pittorico, dà alla sequenza d'amore una tensione allo stesso tempo naturalistica e religiosa. È qui che l'interpretazione di Ingrid Thulin è foca-

lizzata nelle sue possibilità espressive, d'un'espressività che torna ad essere carica dell'ambigua intensità bergmaniana, che la Zetterling, in *Giocchi di notte*, aveva già volto nella direzione naturalistica, tra vizio e tensione spirituale. Del resto, è su questo piano dell'intimo, della trepidazione, della sospensione d'una presenza tra carne e spirito (per usare un'immagine ch'è di ogni religione, compresa quella filmica di Dreyer, Bergman e Buñuel), è su questo piano che si può tentare un rapporto coi film precedenti di Resnais. Dove però il discorso, proprio perché conteneva una dichiarata volontà d'avanguardia, si svolgeva sul piano delle novità di linguaggio, col rischio d'un viaggio nella preziosa arcadia del formalismo, in una sorta di neo-barocco psicologico.

*La guerra è finita* è un film saggistico. Ma indulge anche al narrato: contrasti, suspense, artifici del genere spionaggio (ma qui si può parlare dell'inaugurazione d'un nuovo genere, tra

il politico e il rivoluzionario), se hanno un valore comunicativo, se facilitano, cioè, allo spettatore, l'identificazione in un ambiente di rischio e di sorprese, nella condizione, insomma, del clandestino, rappresentano del film la parte più narrata, il tessuto connettivo che serve a creare e giustificare certe sequenze, come la vicenda del passaporto, la frontiera, l'incontro con la studentessa.

Gli esterni, soprattutto quelli di Parigi, boulevards e caffè, introducono bene quell'aria in certo modo eroica, di ambienti studenteschi e politici della città, dove, soprattutto qualche anno fa, il clima politico ufficiale dava, per contrasto, un senso di segreto ardimento e di impegno privilegiato ad ogni raggruppamento di sinistra, in particolare a quelli che operavano (in quali difficoltà lo sanno bene gli amici angolani) per i paesi africani non ancora indipendenti.

*Antonio Prete*

# IDEA

MENSILE DI CULTURA POLITICA E SOCIALE  
• LETTERATURA • ARTE • SCIENZE  
Fondata nel 1945 da Pietro Barbleri

*Direttore Responsabile: GIUSEPPE LUCINI*

Abb. L. 4.000 - Sost. L. 10.000 - Benem. L. 25.000

ROMA, Via Francesco Crispi 82 - Telef. 478.407 - C. C. P. 1/14170