

Virtù e difetti di Zavattini rispecchiati nel film "La guerra,"

Una storia di speranze e distruzioni raccontata con impegno da un giovane e promettente regista jugoslavo
"La colomba bianca,,: un mosaico freddo e formale

DA UNO DEI NOSTRI INVIATI

VENEZIA, 25. — Una bianca colomba, facente parte di uno stormo di piccioni viaggiatori di ritorno dal Belgio sulle spiagge del Baltico, viene ferita da una fucilata sparata da Micho, un ragazzo che vive, paralizzato, su una poltrona a rotelle. Dopo il primo attimo di inconsapevole crudeltà Micho, aiutato dal pittore Martin, cura il volatile fino a farlo completamente guarire. Trova anzi in ciò una nuova ragione di felicità, riuscendo perfino a guarire egli stesso dal male, dovuto evidentemente a «fratture» psicologiche. Quando la bianca colomba avrà completamente riacquisito le forze egli la libererà, facendo tornare il sorriso sul volto della piccola Susanna e riprendendo, come un tempo, i sereni giochi con i coetanei. Questo è, a grandi linee, il soggetto del film «La colomba bianca» (Holubice) con il quale la Cecoslovacchia ha inaugurato, dopo l'inizio ufficiale di ieri, la «competizione» vera

e propria. Il regista è un cineasta ceco, che ha lavorato fin da giovane nel cinema interessandosi contemporaneamente di pittura e di arti grafiche. Questo film non è la sua prima prova nel campo del lungometraggio, dove egli esordì due anni fa con «La nuvola di vetro», ma è in ogni caso la più impegnata. Un impegno, tuttavia, che a noi è parso in buona parte sprecato. Vlacic ha un senso vivissimo del cinema, una padronanza tecnica del mezzo — come si suol dire — perfino stupefacente per un regista praticamente agli esordi: nel suo film nulla, o quasi nulla, è casuale.

I volti, gli oggetti in campo, i movimenti di macchina sono determinati da un ritmo figurativo attentissimo. Ma ritmo, cura formale, calcolo, suonano per così dire a freddo, procedendo quasi meccanicamente, restano staccati tra loro senza giungere mai a fondersi unitariamente in stile. «La colomba bianca» assume così l'aria di un tema di classe, di un film fat-

to per elegante scommessa, di una esercitazione calligrafica fuori del tempo e della realtà. Vlacic si barcamena nella evanescente poetica delle cose non dette, delle sensazioni sussurrate, dei gesti indeterminati; ogni gesto, ogni volto, ogni sguardo, perfino ogni rumore sembrano far parte di un mosaico che, una volta montato, acquista proprio significato, raffigura qualcosa di preciso. Viceversa l'insieme non lega e appare solo mosaico di bei gesti, di bei volti, di begli sguardi viventi in una loro bellezza astratta e quindi, in sostanza, in autentica, insignificante. Il mestiere di Vlacic, la sua perizia, il suo gusto indiscutibile, i bravi interpreti, l'ottima fotografia paiono come allibrante occasioni perse in cui la sospensione tra sogno e realtà, che pare voler costituire lo scopo del regista, finisce solo con l'essere una mancanza di scelta, un risultato ancorato alle fumose arcadie di un inconsapevole, compiaciuto, decadentismo.

Ben diverso interesse spinge i realizzatori dello jugoslavo «La guerra» (Rat) diretto dal vincitore della penultima edizione del Festival di Pola, Veljko Bulajic, su soggetto di Cesare Zavattini. La guerra, come dice il titolo, una guerra totale, senza mezzi termini, fatta per distruggere, è il tema del film. Essa sorprende Ton e Maria, in procinto di sposarsi. La cerimonia nuziale viene interrotta proprio dal primo bombardamento e Ton, «mobilitato», si trova addosso una divisa militare. Ciononostante vorrebbe anche egli dimostrare con gli altri cittadini la propria pacifica opposizione alla guerra, la necessità di porre subito termine ad essa prima che sia troppo tardi. Ma è già troppo tardi. La guerra è un meccanismo che, una volta messo in moto, supera le volontà stesse degli uomini. Sulla ipotetica città dell'ipotetico Paese di cui i due innamorati sono cittadini cade la bomba atomica. Non restano che rovine fumanti, macerie su macerie, distruzione. Il pianto di Ton dinanzi a Maria priva di vita, sullo sfondo della città rasa al suolo, chiude il film come un monito. «La guerra», come abbiamo detto, reca la firma di uno dei più promettenti registi della cinematografia jugoslava. Ma non di rado, come si sa, lo sceneggiatore prende la mano al regista: è un problema di personalità, di fama, di suggestione. I cosiddetti film di sceneggiatori sono, comunque, cosa nuova nella storia del cinema. Cesare Zavattini, uno degli artefici e dei protagonisti della rinascita del nostro cinema postbellico, trovò forse in Vittorio De Sica l'elemento equilibratore, come De Sica trovò in lui l'elemento ispiratore. Come dire un regista ed uno sceneggiatore fatti l'uno per l'altro. Ma Zavattini ha un carattere artistico singolarissimo ed una fantasia poetica, che trova difficile riscontro nella storia della cultura italiana degli ultimi trenta anni. Qualcuno lo ha definito illuminista: ma è troppo ed è ad un tempo troppo poco.

Totò il buono, un personaggio zavattiniano che è la chiave per capire Zavattini, rischia di divenire «il» personaggio. In «Miracolo a Milano» un Totò faceva spillare petrolio dalla nuda terra, animava le statue, faceva piovere pellicce dal cielo e, alla fine, stanco di questa vita, ma non nauseato, trovava che la soluzione migliore fosse quella di volarsene tra gli angeli, assieme ad un esercito di amici, tutti a cavallo di scope volanti. Vi fu allora chi si scandalizzò, chi gridò al sacrilegio, alla lesa maestà di un neorealismo inteso come un puro atteggiamento formale. Erano scandali e grida fuor di luogo perché «Miracolo a Milano» aveva invece una sua quasi totale giustificazione: il polemico rifiuto di una realtà ostile, con delle soluzioni fa-

volistiche, la cui forza era non minore del realismo formale più aperto. Fuor di luogo, soprattutto, perché il film aveva un equilibrio di racconto, un dosaggio di episodi di cui il tono non disdiceva affatto. Ma quel «Totò», cioè quel personaggio, poteva essere la chiave polemica per vedere una certa realtà, non può colorare col medesimo tono temi e tempi storicamente diversi. Il difetto de «La guerra» è, se vogliamo, proprio qui: il trionfo della casualità rischia di essere il trionfo del determinismo, come la semplicità ad ogni costo finisce col divenire semplicismo.

Ton e Maria intendono far finire la guerra, subito, immediatamente, perché non c'è un minuto da perdere.

Con i loro concittadini si mettono in marcia per parlare al Capo del governo: ma lo fanno col sorriso in bocca, cantando gioiose canzoni, mentre l'allarme aereo incombe sulla città e dalle macerie si leva ancora il fumo delle prime bombe. Cantano, invece di fare l'unica cosa che potrebbero fare, dato il momento: divenire essi stessi capi del governo. Si intenda: non stiamo facendo una questione di lana caprina. Questo francescanesimo all'eccesso è poi, alla fin fine, molto più pessimistico che non il più arrangiato pessimismo: perché se i «barboni» di «Miracolo a Milano» dovevano fuggire dalla terra a cavallo di scope e spazzoloni, Ton e i suoi concittadini non fanno in tempo neppure a prendere la scope, che il flagello atomico li distrugge tutti. L'unica alternativa pare essere costituita da un isolato concittadino di Ton che, vergognandosi del tutto, vuole suicidarsi. E allora? O il suicidio o l'accettazione della morte?

Ma «La guerra» non è film su cui il discorso possa essere facilmente chiuso. Perché poi, in sostanza, lo si può criticare, ma alla fin fine interessa: in mezzo agli erotismi della «nouvelle vague», alle esercitazioni letterarie de «La colomba bianca», al film-balletto e a simili frutti di incivismo, «La guerra» è un film nostro, che parla di quello di cui vorremmo si parlasse, che ci interessa perché ci tocca, perché, in parole povere, ha il coraggio di essere un film su un problema.

LINO MICCICHE'