

Venezia '83

la quarantesima edizione della Mostra del cinema

di Giorgio SIMONELLI

La XL Mostra del cinema di Venezia si è conclusa tra polemiche e analisi contrastanti sia per quanto riguarda l'attribuzione dei premi sia per la scelta delle opere in concorso e fuori concorso. Ma questa volta non si può dire che si tratti di dispute inutili o artificiose. Infatti sotto la linearità del programma, la rigorosa distribuzione delle opere nelle varie sezioni e la precisione del discorso proposto dall'organizzazione, la contrapposizione, il contrasto, la contraddittorietà sono state proprio le caratteristiche più vere ed evidenti del festival. Se questo sia segno di confusione, di errori, di illusioni oppure frutto dell'ampiezza del discorso, della vitalità della proposta e quindi motivo di grande interesse critico è già stato e sarà ancora nei prossimi mesi occasione di dibattito. Per il momento fermiamoci a osservare e analizzare le linee di queste contrastanti presenze.

Cinema d'autore e cinema di largo consumo

Una prima contrapposizione che la XL Mostra del cinema è riuscita a delineare con precisione è quella tra cinema d'autore e cinema di largo consumo. Una demarcazione che può anche sembrare tutt'altro che nuova ma che in realtà invece si contrappone proprio all'ipotesi tipica del cinema di tutti gli anni settanta in cui il tentativo di far convivere la ricerca espressiva con l'impegno di grandi mezzi produttivi e la conseguente necessità di una larga diffusione del prodotto, è stata lanciata e seguita con ammirazione ed entusiasmo in vari ambiti della produzione e della critica. Ebbene Venezia XL ha sicuramente rappresentato un'interruzione di questa tendenza.

L'inconciliabilità dei due modi di fare cinema è stato sancito non solo dalla presenza di spazi rigorosamente separati (« Venezia notte » per le opere di largo consumo, il concorso per i film d'autore), ma soprattutto dalla natura di questi ultimi lavori, alcuni decisamente di ardua e impegnativa lettura, altri sfacciatamente incuranti, nella loro costruzione, di qualsiasi regola commerciale. Bastino gli esempi di Jakubisko e Bergman che hanno dato anche all'edizione cinematografica delle loro saghe familiari durate estranee alle esigenze — da sempre

ferree su questo punto — del prodotto cinematografico. Si pensi anche alla riduzione della spettacolarità operata da Altman in *Streamers*, allo *Zelig* di Woody Allen, dove addirittura il linguaggio cinematografico si « impoverisce » per confondersi per lunghi tratti con quello giornalistico-telesivo o fotografico.

La presenza di opere così originali a stretto contatto con i sicuri campioni d'incasso della prossima stagione da *Breathless* a *Flashdance*, a *Il ritorno dello yedi*, ha dunque manifestato la disperata volontà e la giusta ragione di sopravvivere nei fatti di un certo cinema più di quanto a parole i suoi autori siano riusciti a promettere e progettare quando sono stati chiamati da Rondi a un dibattito tanto atteso quanto privo di spessore e di incisività.

Crisi della dimensione narrativa

Ma tornando ai film in concorso o fuori concorso nella rassegna maggiore, la XL Mostra del cinema ha rivelato un'altra spaccatura e un'altra inversione di tendenza. La dimensione narrativa, il piacere di raccontare, dominante qualche anno fa, sembra ora un po' in crisi. Se Fellini, Bergman e Jakubisko ci danno ottimi film strutturando le loro storie in affreschi ricchi di interventi fantastici, lirici, ironici e magici, proprio sul piano della costruzione narrativa cadono pesantemente i due film che sembrano più motivati dal desiderio di raccontare una storia: *Glut* di Körfer e *Un amore in Germania* di Wajda sono opere in cui né lo sdoppiamento della vicenda tra un presente banale e un tragico passato né le intenzioni metaforiche riescono a proporre convincenti suggestioni.

Ma la crisi del racconto cinematografico è apparsa anche in positivo. Tre dei film più interessanti del festival rinunciano decisamente e intenzionalmente a un'intenzione narrativa per tentare la creazione di un cinema saggistico.

Il film di Alain Resnais, *La vie est un roman*, prosegue sulla strada intrapresa dal regista con *Mon oncle d'Amerique*. Anche questa volta Resnais ci presenta una tripartizione, tre vicende intercalate, asincroniche ma legate da una sorta di unità di luogo, tre storie volutamente banalizzate sul piano narrativo. Il senso dell'opera, la sua riflessione profonda e ironica sul variare nei secoli dell'eterna illusione umana della ricerca della felicità, dall'universo magico medioevale a quello scientifico-pedagogico contemporaneo, si recupera solo attraverso un'operazione articolata di confronti e di corrispondenze tra i segmenti narrativi.

Anche *Prenom: Carmen*, il film di Godard vincitore del Leone d'oro e del premio speciale della giuria per i valori tecnici, organizza il suo discorso, che è una riflessione sul rapporto tra la realtà e le parole che la designano, su una linea narrativa precaria e insignificante. Carmen

e i suoi compagni giocano ruoli chiaramente fittizi, seguono percorsi preordinati. È lo spazio lasciato alle parti di commento visivo e sonoro, le immagini marine, le esecuzioni dei quartetti di Beethoven, i dialoghi estranei allo svolgersi degli eventi, il rapporto istituito tra questi elementi extranarrativi e le azioni messe in scena a costruire il tessuto di significati del film.

Su questa stessa linea, ma in modo forse ancor più ardito, si inserisce l'opera di Kluge. *Il potere dei sentimenti* è infatti un'indagine-reperitorio della presenza dei sentimenti nella realtà e nelle sue rappresentazioni, del loro valore, della loro capacità di muovere il mondo verso la felicità o il suo opposto. L'indagine procede attraverso il montaggio di didascalie, brani di vecchi film, registrazioni di scene di opere liriche; il materiale girato da Kluge, tre brevi storie contemporanee di sentimenti, sprazzi problematici sulla forza dei sentimenti nella società tedesca di oggi, è in secondo piano, e non solo dal punto di vista quantitativo, visto che non occupa più di un terzo del film, ma soprattutto perché svolge una funzione meramente esemplificativa. Qui una possibilità narrativa è praticamente cancellata.

Ma proprio la presenza a questi livelli, comunque stimolanti, di tre « maestri » del cinema contemporaneo induce un ulteriore confronto a cui la Mostra veneziana ha risposto in maniera poco confortante. Alle spalle dei grandi, cosa si muove? Ben poco, si direbbe, a giudicare non solo dal quadro offerto dalla produzione italiana più giovane raccolta nella sezione « De Sica », ma anche dal quadro internazionale affidato a « Venezia giovani », la rassegna delle opere di registi alla loro prima o seconda esperienza realizzativa. In questo contesto soprattutto, Venezia ha rivelato una tendenza in atto significativamente preoccupante. Se le cinematografie del terzo mondo infatti non hanno mancato di proporre spesso lavori piacevoli e interessanti (dal *Rue des cases negres* vincitore del Leone d'argento al franco-vietnamita *Poussière d'empire*, al complesso della produzione algerina) il mondo cinematografico più sviluppato ha lasciato una sola traccia degna di nota, quella dell'inglese *The Ploughman's lunch*, un incisivo, polemico ed estremamente attuale quadro dell'ambiente intellettuale giornalistico.

Ma il vuoto creatosi attorno a queste poche proposte, l'inutile ripetitività, la fragilità linguistica di tanti lavori di nuovi registi hanno rivelato con chiarezza quale sia, soprattutto in Europa, la vera dimensione del problema del cinema d'autore: un problema che non riguarda certo Godard, Resnais o Woody Allen, la cui creatività è apparsa assai viva, che non riguarda forse mai gli autori stessi, capaci di esprimersi in ogni situazione, come ha dimostrato, proprio a Venezia, una rassegna di vecchi « caroselli ». Il problema consiste, piuttosto, ma in maniera profonda e gravissima, nella continuità, apparsa quanto mai difficile, di questa scuola, nell'esaurimento di una tradizione.