

UN'ARTE ALLA RICERCA DELLA VERITA' UMANA Evoluzione e problemi del soggetto cinematografico

di GUSTAVO DAHL

Di un film, il soggetto è la parte più difficile da definire. Storia, narrazione, tema, trama, intreccio, sono parole che possono indicare indifferentemente una notizia di cronaca, un classico della letteratura, un ricordo d'infanzia, una ricerca sociologica un'idea filosofica o un'ossessione onirica. Volendo fare delle distinzioni — benché oggi i confini tra soggetto, copione, sceneggiatura tecnica siano sempre più nebulosi — si potrebbe dire che il primo è l'esposizione di una situazione, il secondo ne è l'analisi, la terza è il trattamento di questa analisi in termini di linguaggio cinematografico. La regia, o realizzazione, sarebbe la concretizzazione di questo trattamento, ed il montaggio una selezione critica di questa concretizzazione. Si vede subito che, delle varie parti di un film, il soggetto è quella specificamente non cinematografica. Il che però non gli dà una specificità letteraria, né fa sì che costituisca un genere, come l'opera teatrale. In quest'ultima, l'azione si sviluppa attraverso il dialogo, elemento essenzialmente letterario: ecco il vincolo. Nel cinema, il dialogo può fare avanzare l'azione, ma il più delle volte essa è autosufficiente, bastando la sua descrizione, per il processo della narrazione.

Il soggetto è una successione di situazioni, dalla quale il dialogo può essere assente, o semplicemente accennato, ed eventuali valori della descrizione letteraria dell'azione saranno perduti ed inutili, dato che nella sua forma finale, quest'azione sarà narrata con mezzi completamente differenti, quanto possono esserlo l'immagine e la parola.

Lo stile fa la morale

Jorge Luis Borges ha un soggetto originale, scritto espressamente per essere filmato, sul *milieu* di Buenos Aires, sul mondo dei « compadritos » (*). Sicuramente, il soggetto possiede, nella sua forma letteraria quelle qualità che hanno reso Borges uno scrittore di fama mondiale. Nella sua forma cinematografica però, queste qualità possono mancare perché, quando vediamo sullo schermo un argomento divenuto film, lo vediamo descritto, trascritto, riscritto dal regista e non dal soggettista. E' il caso, ad esempio, di *Hangmen Also Die* (*Anche i boia muiono*), scrit-

to da Brecht, e filmato da Fritz Lang senza il minimo accento brechtiano, ragion per cui nei titoli di testa Brecht figura solamente come l'autore dell'idea.

Tutto ciò vale a definire il problema fondamentale: nel film, chi parla, chi dice qualcosa, è il regista; è lui il creatore delle forme che poi, proiettate su uno schermo, diverranno significanti. « La Morale è una questione di *travellings* », diceva Luc Moullet in un suo noto articolo su Samuel Fuller (1), formulando in maniera concisa e radicale la priorità e l'esclusività della regia come mezzo di espressione cinematografica. Nel cinema, come nella musica, più che nelle altre arti, il soggetto, la morale, il contenuto, il messaggio, il significato, il senso vengono dallo stile. La materia prima di un film non è la sua trama ma la parvenza di realtà che questa trama mette in moto. Resnais esprime molto bene tutto ciò quando si riferisce al soggetto dei suoi films come un musicista, Bartok o Villa-Lobos, si riferirebbe ad un tema di origine folclorica: uno spunto da variare e sviluppare fino ad integrarlo completamente nel proprio stile. Il soggetto non è né inutile né importante, è solo necessario. C'è tutto un cinema, quello nordamericano della grande fase 1925-1945, nel quale i films arrivavano al regista col soggetto già scelto, la sceneggiatura pronta ed il *cast* già stabilito. Impassibile, egli saturava di stile questi elementi e, alla fine, quella storia che gli era completamente estranea diventava come se l'avesse scritta il regista. Tutto ciò generò una concezione del cinema secondo la quale l'azione non era più intesa come una progressione narrativa, ma come il dislocamento materiale dell'attore-personaggio nell'inquadratura. L'azione era il gesto, ed il gesto era il senso del piano: un film era una successione di gesti. Jean Seberg-Patricia, ripetendo quel gesto caratteristico di Michele-Belmondo, nel finale di *A bout de souffle*, esprimeva il più alto livello della realizzazione amorosa, come incorporazione delle virtù dell'altro grazie all'eliminazione fisica coscientemente provocata. E milioni di altre cose! Il gesto di Dean Martin in *Rio Bravo*, quando la mano sulla bocca, amara e inaridita dalla volontaria astinenza, conteneva tutta la carica di umanità — se non di più — dei romanzi di Malraux e di Saint-Exupéry. E' il cinema dell'azione fisica. E della pelle. Un certo riflesso untuoso sul viso di Brigitt-Juliette in *Et Dieu créa la femme* esprime l'equazione « sensualità più promiscuità uguale disponibilità », riflesso frequente e necessario dell'insicurezza, dell'inquietudine e della uomo ed una donna sono quelle della loro pelle; vedi *Les cousins* e l'inizio di *Hiroshima mon amour*.

La realtà sta nelle sue apparenze ed il cinema è l'arte di rivelare e trasmettere le emozioni ed i sentimenti che sono latenti tanto in esse quanto in noi stessi. Il regista è il propiziatore di questa operazione di simpatia, pitonessa che riceve e sacerdote che decifra il mistero della realtà.

(1) « Sam Fuller sur les Brisées de Marlowe », *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 93, marzo 1959, pag. 11.

Un linguaggio d'autore

Questa concezione sensoriale, fatta di percezioni, di emozioni e di sentimenti, corrispondeva perfettamente alla tappa evolutiva della ricerca del linguaggio cinematografico. Obbligava il regista a trovare o ad inventare i mezzi che potessero esprimere concretamente il suo senso del mondo. Il cinema ha definito i termini delle varie soluzioni date a questo problema.

Esaurite le ricerche formali, e raggiunto il grado della perfetta identificazione dello stile con l'artista, si scoprì nel regista una nuova dimensione: quella dell'autore. Non era più il caso di giudicare l'artista per l'acutezza o la giustezza della sua percezione della realtà, ma l'acutezza o giustezza del suo giudizio su questa stessa realtà. Senza smettere di essere fisico, il cinema divenne morale; senza smettere di essere estetico, il cinema divenne etico.

Non vi è nulla di più esaltante, se si crede nella dialettica, del constatare che lo sviluppo di un processo, giunto proprio al limite più distante dal suo punto di partenza, lo riprende, ma ad un livello talmente più elevato che abbiamo difficoltà a riconoscerlo. Quando i fratelli Lumière filmavano l'uscita degli operai o l'arrivo di una locomotiva, il cinema scopriva la sua capacità di registrare la realtà. Filmando un giardiniere vittima della sua pompa per inaffiare e di un bambino discolo, scoprono che la macchina, oltre a registrare la realtà, poteva raccontare una storia. Era stata stabilita la relazione tra soggetto e film. La possibilità di narrare creò la necessità di un linguaggio. La ricerca di questo linguaggio costituì la storia dell'arte cinematografica e condizionò la maniera stessa di narrare. Il senso del film derivava dal linguaggio, dall'uso e dalle innovazioni apportate dal regista. Importante non era ciò che si diceva, ma riuscire a parlare. Terminata questa fatica, il film si trovò di nuovo di fronte al *soggetto*, ma senza l'antico candore: aveva adesso la coscienza non solo di potere, ma soprattutto di sapere raccontare una storia. La conquista di un linguaggio creò la necessità di usarlo. Non era più sufficiente parlare: bisognava dire cose importanti. E' stato allora che Rossellini fece *Roma, Città Aperta*.

La disciplina della realtà

La libertà ottenuta con la conquista del linguaggio portò con sé la responsabilità totale dell'artista in relazione alla propria creazione. La limitazione iniziale rappresentata dalla scelta di un tema, include già una opzione dell'autore e, come tale, già costituisce uno stile. E ciò a tal punto che è possibile accompagnare i progressi di un regista — anche sapendo che è soltanto per mezzo della forma che un tema si trasforma in contenuto — attraverso i soggetti dei suoi film. *Paths of Glory*, *Spartacus*, *Lolita* e *Dr. Strangelove*, anche nella loro forma letteraria, esprimono l'atteggiamento di Kubrick dinanzi al mondo. *Le Bel Indifferent*,

Lola e Les Parapluies de Cherbourg possono dare quello di Demy. Le differenze — in quanto ad argomento — tra *La Sfida* e *Le mani sulla città* precisano l'itinerario di Rosi, così come quelle tra *Cruz na Prace* e *Deus e o Diabo* per Glauber Rocha. Praticamente possiamo applicare con profitto questo metodo a qualsiasi autore moderno. La Morale è ancora una questione di *travellings*, ma in Morale, niente *travellings*.

Le parti si sono invertite tra soggetto e regia e, sintomaticamente, il film — nella perpetua contraddizione tra il suo essere plastico ed il suo essere narrativo — si è avvicinato al romanzo. Il dialogo diventa sempre più importante e l'immagine si depura, come in Antonioni, si impoverisce, come in Bresson, o si disintegra, come in Rouch. Ed anche quando l'immagine rimane prestigiosa, come in Visconti o in Saraceni, non si compiace in delirii formali, ma in Bergman o in Fellini — cineasti non-moderni per eccellenza — ma è condizionata alla severa disciplina della realtà.

La realtà non è inoffensiva

Nella stessa maniera in cui, alla fine della lunga ricerca del linguaggio, il cinema aveva riscoperto la sua capacità di narrare, scoprì anche la sua capacità di descrivere. Ed intraprese, con cento anni di ritardo sulla letteratura, la ricerca della realtà. André Bazin, che non a caso comincia a teorizzare in questo momento cruciale dell'evoluzione del cinema, distinse due tendenze, tra il 1920 ed il 1940: i registi che credono nell'immagine ed i registi che credono nella realtà. Tra questi ultimi ci sarebbero Flaherty, Murnau e Stroheim. Gli altri sarebbero nella prima categoria. Il fatto di credere nell'immagine si manifestava attraverso la carica di espressività che la *rappresentazione* apportava alla cosa rappresentata.

Questo processo di *intensificazione* sottoponeva la realtà ad una deformazione. Plasticamente, questa deformazione assumeva le forme di un espressionismo dell'immagine, ottenuto attraverso illuminazione, composizione, scenografia, ecc. Narrativamente, questo si faceva attraverso gli artifici di montaggio che creavano « un senso che le immagini non contenevano oggettivamente e che proveniva esclusivamente dalla relazione tra di loro » (2).

Dei tre registi citati, e Bazin lo sapeva molto bene, Stroheim è l'unico che possiamo considerare *realista*. Flaherty era troppo vicino all'antropologia, e Murnau troppo vicino al romanticismo per attingere a questa modernità. Stroheim è un'aberrazione, ed il suo realismo, anacronistico, non corrisponde al suo tempo. *Greed*, se fosse stato fatto oggi, si gioverebbe esattamente dello stesso linguaggio, con la sola aggiunta dei dialoghi e

(2) André Bazin « *Qu'est-ce le Cinéma?* » (vol. I - *Ontologie et Langage*), Les Editions du Cerf, Paris, 1958, pag. 133.

dei rumori. E tutto lascia credere che fra altri quarant'anni si potrà riprendere questa frase, con leggeri ritocchi. Se qualcuno cercasse di comprendere la pittura informale partendo dalle tempeste marine che Turner dipinse verso la metà del secolo passato (possono essere viste alla Tate Gallery), non so come potrebbe arrivare a Wols o a Burri. Lo stesso succederebbe a chi cercasse di comprendere Antonioni, partendo da Stroheim. Da un punto di vista storico, però, si può chiaramente vedere che il cinema, nell'inquieta ricerca delle sue forme, ha tanto creduto nell'immagine — e quanto più vi credeva, più deformava la realtà — che, alla fine, reali erano anche le apparenze di questa deformazione. Il gesso dei paesaggi ricostruiti in teatri di posa, e le colonne ed i pavimenti deformati su cui errava il cittadino Kane, erano realtà. A questo punto il semplice atto di lanciare uno sguardo sulla stessa realtà completa, come si presenta a tutti, avrebbe costituito una rivoluzione. In effetti, quando Visconti trasferisce in Italia una storia di adulterio e sangue — « The Postman Always Rings Twice » — di Cain ma la filma in ambienti teatrali, la censura fascista proibisce il film. Il disordine delle pile di piatti sporchi, mescolato alla bellezza dolorosa di Clara Calamai, fu giudicata sovversiva. E lo era.

Piace e tranquillizza i benpensanti associare stupidità e fascismo, ignorandone la coerenza nello sviluppare lo spirito di conservazione. Ma i grossolani funzionari della censura italiana si accorsero subito che la realtà non è inoffensiva. Essa pulsa e palpita, ricca di un fiume che le scorre dentro e che si chiama Storia.

Chiuso in una stanza, un uomo può considerare reale la sua percezione soggettiva delle cose, ma se esce per la strada, questa visione entra in rapporto con l'esistere delle cose in sé, fuori dalla sua testolina, e con altre visioni soggettive. Per la strada, i rosei cavalli di Paolo Uccello hanno color di cavallo e trasportano la guerra, non quella estetizzata dall'arte, ma quella che porta miseria e morte. La realtà mette tutto in questione e — non escludendo — fa partecipare. Per la strada, io sono io, ma sono anche io in mezzo agli altri, che lo voglia o no. La sorte degli altri forse non mi interessa, ma la mia non è sciolta dalla loro. Ed anche il mio disinteresse non è esente da ripercussioni; al contrario, separandomi dagli altri, il mio disinteresse li metterà contro di me. Costatare la realtà, spogliandola di irraggiungibili essenze, e di imponderabili misteri, è, dunque, un'attitudine morale. Per questo la responsabilità dell'artista è una responsabilità verso la propria opera, ma anche verso la realtà, ed i suoi impegni sono con la propria arte, ma anche con la vita, la società e la Storia.

La responsabilità del cineasta

Le relazioni tra la ricerca del linguaggio cinematografico e la ricerca della realtà intrapresa dopo la sua conquista, per quanto poco possano

sembrare attinenti alla questione *soggetto*, sono funzionali. Bisogna comprendere che l'impegno morale di un'arte può realizzarsi nella sua pienezza solo dopo che si siano esaurite le sue possibilità espressive. Non che prima non esistesse, ma la sua valorizzazione era pregiudicata dall'urgenza di stabilire un linguaggio. Nonostante ancora oggi alcuni ritardatari vincolino la nozione di cinema al dinamismo, e questo alla rapidità — per cui sarebbero cinematografiche le storie in cui succede una quantità di cose e si corre molto —, il soggetto rimane l'unica fase del film completamente estranea al linguaggio cinematografico. Ma per arrivare a saper distinguere il linguaggio dai valori tematici, fu necessario che prima questo linguaggio esistesse, e ugualmente fu necessario che questo linguaggio riconoscesse di nuovo nelle apparenze della realtà la sua materia prima perché potesse assumere la propria responsabilità di fronte al mondo e a se stesso, poiché ne era simultaneamente riflesso e parte integrante. Gli sviluppi ulteriori del realismo cinematografico e le modifiche che esso subirà proprio a causa della coscienza di questa responsabilità — cioè la maniera in cui l'artista sarà portato a non considerare più la realtà come un tutto indissolubile, ma a prendere partito su ciò che in essa è falso e ciò che è vero, secondo la concezione evolutiva della Storia, o la maniera in cui il realismo, dopo essere stato fenomenologico (*Porto das Caixas*), tende ad essere sociale (*Vidas Secas*), e poi politico (*Deus e o Diabo*) questi sviluppi, dicevamo, testimonieranno sull'importanza che il soggetto ha cominciato ad assumere a partire dal momento in cui il linguaggio è stato conquistato. Ma questi sviluppi sono appena in corso, e nonostante siano sicuramente ciò che vi è di più importante nel cinema attuale, il loro studio sarebbe prematuro. Basterà dire che, per noi, dopo *Citizen Kane*, il soggetto assume lo *status* che dovrà conservare: quello di prima tappa di un processo la cui finalità è trasformare in arte una visione del mondo, cioè dare forma concreta ad un'idea astratta. E il primo modo attraverso il quale si opera questa graduale formalizzazione, è la trasformazione di una concezione poetica, sociale e filosofica in personaggi e situazioni. Sarebbe superficiale, pretenzioso e vano tentare di prestabilire questo modo, così come tutti gli altri del processo di creazione artistica. Nel momento in cui questo fosse ridotto ad uno schema logico, perderebbe la condizione principale del suo nascere, che è la libertà. La sua codificazione implicherebbe la fine dell'arte e la nascita di una scienza delle forme. L'arte è ancora ben lontana dell'aver esaurite tutte le sue possibilità, perché si prenda già questo cammino. Dato che l'evoluzione dell'arte e quella della società sono parallele, da credere che questa scienza delle forme apparirà quando si renderà necessaria. Stabilito dunque che non è fondamentale indagare sul processo di creazione del soggetto, ci restano solo da esaminare le sue implicazioni, dal momento che è nel soggetto che — nonostante, anzi a causa dell'assenza di complessità — stanno, più limpide, le prese di posizione dell'attore cinematografico.

La funzione sociale dell'artista

Si potrebbe stabilire un rapporto dialettico tra vita, società e Storia, come tra poesia, politica e morale, come tra sentimento, coscienza ed autenticità. E immaginare l'artista che tenta di realizzare la sintesi delle sintesi, quella dell'autenticità, della morale e della Storia. Nel fondo di se stesso ciascuno sa che l'Età dell'Oro verrà quando la sua autenticità coinciderà con quella di tutti, trasformandosi in Morale, e questa, istituzionalizzata nello Stato, conciderà con il senso della Storia, che è la libertà dell'uomo. L'artista è uno dei tanti che credono nell'avvento di questa utopia e che per essa lavorano. « In alchimia, la speranza si basa nella certezza che c'è una meta » (3). Ma è uno dei pochi che si ricordano di ciò che l'uomo troverà, al termine del suo tentativo di essere Storia, la fusione dell'individuale nel collettivo, del particolare nell'universale, ciò che era stato suo ai tempi dell'inizio del lungo travaglio. La rottura di questa unità primitiva è stato il prezzo pagato dall'umanità in cambio di forme più elevate, complesse e produttive dell'organizzazione della società. La rottura con la natura si è prodotta nella misura in cui l'uomo prendeva coscienza della sua capacità d'azione, nella misura in cui si è realizzato come *agente*, creando una antinatura, un nuovo tipo di realtà. Attraverso il lavoro e per il lavoro, l'uomo trasforma la natura: un pezzo di legno, brandito dal suo braccio diventa un'arma. Continuando ad essere, però, un pezzo di legno. Attraverso il lavoro, si è trasformato in uomo, ma la coscienza della capacità di controllare la natura non ha eliminata la paura che questa gli ispirava. Né il sentimento di potere originato da quella coscienza, ha eliminato il senso di impotenza nato da questa paura. Il prezzo pagato per l'accesso alla condizione umana è stato lo stabilirsi di un perpetuo ed acuto conflitto.

La possibilità dell'uomo di creare più della natura — uno strumento in ferro o un segno, per esempio, da cui avrebbero avuto origine l'organizzazione sociale ed il linguaggio — è la radice di ogni forma d'arte. Il controllo relativo ha creato la volontà di un controllo assoluto. A causa di questa volontà, l'uomo ha dato ai suoi strumenti ed ai suoi segni un senso magico, e li ha trasformati in un'arte, la cui funzione consisteva nel dare potere sulla natura, su un nemico, su un avversario sessuale, sulla realtà e sulla collettività (4). Ma questa volontà di potenza assoluta è già coscienza di un'impotenza. Siccome questo conflitto si manifesta attraverso l'arte, è normale che sia l'artista a soffrirne più violentemente le conseguenze. A causa della sua condizione, questo duello tra la negazione e l'affermazione del potere, comune a tutti gli uomini, gli è più doloroso.

(3) Luois Pauwels et Jacques Bergier « *Le Matin des Magiciens* », Editions Gallimard (*Le Livre de Poche*), Paris, 1964, pag. 134.

(4) Questi concetti di « origine dell'arte » e di « unità perduta sono esposti da Ernst Fischer in « *The Necessity of Art* », Penguin Books, London, 1963.

A partire da questo momento, l'artista tenta di risolvere il conflitto tra l'uomo e la natura, celebrando un accordo del quale egli sarebbe l'officiante. Quando la divisione del lavoro e la proprietà privata cominciano a smembrare la società in classi che lottano tra di loro, l'artista tenta ancora una volta di restaurare l'unità perduta. In entrambi i casi, la sua funzione è eminentemente sociale.

Il collasso dell'arte borghese

L'arte non perderà mai, nel corso dei secoli, la sua funzione sociale; ma, a partire dalla Rivoluzione Industriale, quella che potremmo chiamare la radicalizzazione delle contraddizioni del processo economico ha portato l'artista a perdere e a rifiutare la coscienza di questa funzione. In un primo impulso, le idee di uguaglianza, libertà e fratellanza eccitano l'artista a tal punto che l'arte non gli è più sufficiente, e Byron va a lottare per l'indipendenza della Grecia. E vi muore subito dopo di febbre. E Beethoven, che aveva dedicato *L'Eroica* a Napoleone repubblicano, si affretta a ritirare la dedica a Napoleone Imperatore.

Nelle sue evoluzioni posteriori, la rivoluzione borghese non si è mantenuta fedele all'ideologia libertaria in nome della quale aveva strappato il potere dalle mani dell'aristocrazia. « L'artista umanista sincero si è sentito profondamente deluso quando ha visto i risultati profondamente prosaici, profondamente moderati, e tuttavia profondamente inquietanti della rivoluzione democratica borghese. E dopo il 1848, anno del collasso di questa rivoluzione in Europa, possiamo parlare di qualcosa di simile ad un disincantamento nelle arti. Il brillante periodo artistico, della borghesia era terminato. L'artista e le arti fecero il loro ingresso nel mondo integralmente sviluppato della produzione capitalistica, con la sua totale alienazione dell'essere umano, l'esteriorizzazione e la materializzazione di tutte le relazioni umane, la divisione del lavoro, la frammentazione, la rigida specializzazione, la confusione dei vincoli sociali, il crescente isolamento e la crescente negazione dell'individuo »⁽⁵⁾.

E il romanticismo, che era nato come movimento di protesta contro il classismo e contemporaneamente contro l'aristocrazia, per un'affermazione nazionale e per una libertà di temi e di forme che sempre più l'avvicinasse all'uomo, finì per accettare questa alienazione dell'artista imposta dalla struttura economica. La realtà è stata negata in nome della poesia, la società in nome della natura, la scienza in nome dell'organico, la ragione in nome dell'amore; e la morte diventò il migliore momento della vita, il momento assoluto, quello del reincontro con l'unità perduta. L'arte divenne una secrezione organica di alcuni essere eccezionali, destinata a coloro che ne fossero degni. Ma divenne

(5) Ernst Fischer, *op. cit.* pag. 52.

anche un articolo di lusso, al quale avevano accesso soltanto le classi privilegiate. A partire da questo punto, la dignità diviene una questione di patacche. Tra la coscienza della sua funzione sociale — della quale era stato privato della riduzione a mero produttore di beni di consumo — e quella della sua assoluta solitudine — derivante dall'accettazione di questa condizione — l'artista è spinto al suicidio, se non della sua persona, per lo meno della sua arte.

E' l'avvento dell'arte moderna, autodistruttiva per eccellenza. Dopo essersi alienato dalla natura e dalla società, l'artista si aliena dalla sua stessa espressione. Da Flaubert a Robe-Grillet, e da Delacroix a Rauschenberg, si individua l'itinerario di una rinuncia. L'unico problema dell'artista diviene la conquista del silenzio, come dichiara l'intellettuale di « Otto e Mezzo ».

Cinema di elite contro cinema popolare

Bisogna aspettare Maiakowskj, per sentir dire che « il mio io è troppo poco per me », o Brecht, per sapere che « poiché le cose sono come sono, non resteranno come sono ». E bisognava aspettare il cinema, perché l'arte fosse resa alle masse, e queste all'arte. La sua gioventù l'ha portato — come abbiamo visto — alla lunga ricerca del linguaggio, e le pressioni economiche che lo soffocavano, hanno spinto i suoi artisti a travestire il suo messaggio coi panni del divertimento. Se oggi il linguaggio è stato conquistato, le pressioni economiche tendono ad allontanare il cinema dal pubblico, trasformandolo — come già si era fatto con le altre arti — in un articolo di lusso. A partire da qui, la posizione dell'autore di films diviene grave, a meno che per lui l'amore per il cinema non sia allo stesso tempo l'amore per un'arte giovane e per la sua vicinanza col popolo, come era successo in altre epoche col teatro greco o con la pittura umbra. O egli accetta l'ordine che lo confina sotto la campana di vetro dell'arte per le *élites*, avendo — forse — maggior possibilità di esprimere i suoi mondi reconditi, purché non metta in questione l'ambiente sociale in cui vive; o nega quest'ordine e sceglie il pubblico, il popolo, e tenta di cambiare il sistema che dal popolo l'allontana, attraverso l'azione o per mezzo di films che incitino all'azione, oppure anche accetta il dialogo con le *élites*, per tentare affannosamente di mostrare loro che sono allo stesso tempo vittima e carnefice di un mondo che esse dominano. E che il benessere materiale non impedisce che sempre più — in questo mondo che rende l'amore, se non impossibile, per lo meno impraticabile — io sia l'inferno dell'altro, ed egli il mio. Ma è già una capitolazione accettare termini come *amore* o *inferno*, termini di un ordine al quale si è contrari.

La razza degli artisti

Il problema fondamentale del soggetto cinematografico, oggi, consiste, nel sapere se il suo autore si sente o meno responsabile del mondo in

cui vive. Se è soddisfatto o no di questo mondo, e di se stesso. In caso affermativo, celebrerà in colori e musica questo accordo. Ma René Clair afferma che « nessun uccello ha cuore sufficiente per cantare su un arbusto di questioni ». E la miseria, la minaccia di guerra, la mancanza di libertà, e la nevrosi collettiva? Nulla di ciò riuscirà a intec-care la sua compiacenza, e non si porrà il problema della responsabilità. La tesi di *Le Bonheur*, di Agnès Varda, è che la felicità è una grazia laica. Altri, come Chris Marker, ci dicono che:

« Finché la miseria esista, non sarete felici.

Finché la disgrazia esista, non sarete felici.

Finché le prigioni esistano, non sarete liberi » (6).

Sono più di questa razza che dell'altra, i veri artisti. E' la razza che ha coscienza che il mondo può essere trasformato dall'uomo a proprio beneficio, e mette questa coscienza a servizio di tale trasformazione. Essi lavorano perché l'uomo, una volta perduto il paradiso, ne conquisti un altro, dal quale non sarà mai espulso.

cinemateca brasileira

(6) *Finale di « Le Joli Mai ».*

(da « *Rivista Civilização Brasileira* », n. 3, Rio de Janeiro luglio 1965).