

SU TRE FILM E UNA CERTA SCUOLA
di Eric Rohmer

Bisogna essere assolutamente moderni.

Arthur Rimbaud

«Sì», dico io, «lei ha ragione: lungi da me l'idea di un neoclassicismo. Se il cinema non è in grado di rappresentare quanto di più attuale c'è nelle nostre preoccupazioni, lo lascio perdere volentieri. Ma intendiamoci. Vuole degli esempi?»

«Dica...»

«Va bene, lei mi porta a fare un accostamento al quale non avevo pensato. In tutta la produzione del dopoguerra vedo già tre film chiave, nuovi nella forma, moderni nel soggetto: *Il fiume*, *Stromboli* e, terzo, *Il peccato di Lady Considine...* o meglio *Delitto per delitto*; optiamo per quest'ultimo». (Questo accadeva circa un anno fa.)

«Renoir, Rossellini, Hitchcock, pressappoco tutti e tre delle vecchie volpi...»

«Lo ammetto, anche per il secondo, ma che importa? Se il cinema è un'arte, e questo lei me lo concederà, io credo che in questo come in altri campi l'autentica originalità ha bisogno

di attendere anni e anni. Conoscete il detto di quel pittore sessantenne».

«Che disse: “Sono io i pittori giovani”... Sono d’accordo. Riguardo ai soggetti... Se almeno lei mi avesse citato *Giungla d’asfalto*, *Monsieur Verdoux*, *Ladri di biciclette*, che so!»

«Questi film, e molti altri ancora, rappresentano il loro tempo, come riflessi di un’epoca, tutto sommato, abbastanza esaltante. Prima parlavo con una certa pomposità di preoccupazioni, diciamo di aspirazioni...»

«L’arte prima dell’azione, diceva Rimbaud».

«Sì e no. Questa idea di un *prima* e di un *dopo*, di una evoluzione unilineare, mi sembra molto contestabile. Gli ultimi quartetti di Beethoven non sono più o meno moderni delle prime opere di Liszt, né le *Bagnanti* di Cézanne dei primi Matisse. I film che ho citato sono abbastanza fuori dal loro tempo per non passare di moda, ma proprio di esso esprimono meglio il malessere o le speranze. D’altro canto, essi costruiscono più di quanto non demoliscano e, se criticano, denunciano ciò che non ha ancora preso forma, piuttosto che attardarsi nella satira di ciò che non esiste più».

«Ritorno ai buoni sentimenti, ai valori tradizionali. Reazione contro un certo progressismo sciocco, se ho ben affermato?»

«Ritorno, reazione: mi sembra eccessivo! Questi film sono moderni, lo dico e lo sostengo; il fatto che in apparenza si riferiscano a una certa idea dell’uomo che è più quella dei secoli scorsi che quella in voga oggi non mi disturba minimamente. Progressione dialettica, dovrebbero dire i nostri marxisti. Tuttavia, attenzione al sistema: certi critici letterari hanno un bell’imprecare contro i sottoprodotti di scuole ancora viventi, surrogati di Breton, Faulkner o Kafka: fatica sprecata, se non hanno nient’altro da proporre».

«Perché, secondo lei, il cinema propone?»

«In questi rari e confortanti esempi, sì. È una misera impresa e uno snobismo detestabile esaltare la moglie e non l’avventuriera, la dolcezza del focolare piuttosto che il romanticismo dei bar, se è solo una volontà esasperata di bruciare quello che gli altri adorano. Se l’eroina di *Stromboli*, oltre che alla libertà, aspira alla morale, non abbiamo forse il quadro di un secolo che porta già il giogo di un’emancipazione, dicono alcuni, appena abbozzata? E quegli esseri insignificanti di *Delitto per delitto*, non li vedo tanto invischiati nell’assurdo quotidiano, come marionette di plexiglas in una parata da fiera caligaresca,¹ quanto alle prese con lo scrupolo di una coscienza della quale l’automatismo della vita moderna non ha fatto che affilare la punta estrema. Quanto al *Fiume*, forse questo film tenta solo di riconciliarci con un mondo la cui idilliaca dolcezza non ne attenua affatto la crudeltà. Lei conosce quel poeta che, quando gli viene il ghiribizzo, dipinge ectoplasmici e amebe. Mi permetta di rifiutare con grande ingenuità una visione dell’uomo di cui il cinema ingenuo è, parola mia, incapace di appropriarsi. Perciò auguriamoci che esso non ci induca a chiuderci a riccio dal momento che si rivelerà adatto a esaltare le gesta umane».

«Anche nella vita moderna».

«E specialmente, senza dubbio, nella misura in cui la vita moderna si dimostra più refrattaria a questa impresa – sebbene lei conosca la mia ammirazione per *Nanuk* o *Tabù*. Che cosa c’è di più insopportabile sullo schermo, me lo conceda, dello spettacolo della macchina; nella nostra vita di oggi, il contatto dell’uomo e dell’utensile diventa così astrat-

1. Allusione al film *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di Robert Wiene, uno dei capolavori del cinema espressionista. [n.d.t.]

to (manovrare una leva, premere un bottone) che non è possibile che i nostri occhi se ne interessino senza una di quelle violenze o stratagemmi dai quali nasce l'arte. Pensi a quella magnifica scena in cui, davanti all'acqua che sgorga, i robot di *Metropolis* si riscoprono vivi. Io so che la nostra pittura, la nostra musica, la nostra architettura, da quasi cento anni seguono la strada inversa. Il cineasta che osasse dichiarare ad alta voce che questo non lo riguarda avrebbe la mia ammirazione. Sto semplificando di proposito per sottolineare che queste filosofie del comportamento, del fallimento, queste assurdità di cui parlavo, non mi interessano. Curiosa contraddizione, quella di una coscienza che viene degradata al rango di epifenomeno e della quale si strombazzano allo stesso tempo non so quali rivendicazioni alla libertà!»

«Quindi anche lei eleggerebbe la libertà a valore supremo?»

«Perché no? Ma voglio che si sia liberati da altre costrizioni... Vede, proprio in quei film...»

Questo dunque accadeva un anno fa. Si dà il caso che in quei primi mesi del 1953, gli eventi abbiano apportato alla mia tesi esempi ancora più convincenti di quelli da me invocati. Opere molto diverse, certo, come *La carrozza d'oro*, *Europa '51*, *Io confesso*, sono prodotti di temperamenti, di concezioni, di metodi del tutto opposti. Eppure sono rimasto colpito non solo dalla parentela del loro stile, nelle sue più alte ambizioni, ma dall'identità del tema che sviluppano. Tutti e tre orchestrano una sorta di sfida dello spirito all'inerzia della materia sociale, e dico sfida, non rivendicazione, richiamo a qualche losca pietà. La solitudine che ci rivelano è quella dell'essere eccezionale, a volte reso tale dalle circostanze, la solitudine del genio, non del paria o del fallito. All'eroe della fin-

zione classica, essi sostituiscono non quel famoso *antieroe* di cui Rousseau lanciò la moda, ma un essere che l'umiltà della sua condizione, il suo candore, la bizzarria di un destino, lungi dal giustificarlo, offrono completamente al rigore del nostro giudizio. Tutte cose che non si potrebbero dire di una *Regina d'Africa*, di un *Luci della ribalta*, di un *Umberto D.*, che il mio interlocutore dell'anno scorso non mi aveva nascosto di aver molto apprezzato.

Confesso che se mi riproponessi di esaltare questi ultimi tre film, non mi mancherebbero le parole per dimostrare bene la stima esatta in cui li tengo. Voglio dire che il mio elogio s'iscriverebbe all'interno di categorie che la critica d'arte moderna ha così accuratamente delimitato che si perdona volentieri il fatto di riferirvisi solo attraverso allusioni indirette. Parlerei per esempio di un'idea del *fallimento* che dopo l'*Educazione sentimentale* è divenuta per il lettore o lo spettatore esperto la pietra di paragone di una incontestabile pretesa di profondità. Rileverei in queste tre opere la presenza di una certa nozione dell'*evento puro* che, come è noto, ha preso il posto della vecchia idea di Dio o del destino. Aggiungerei però che l'affabulazione di questi temi non può fare a meno di una sfumatura di humour *nero* nella prima opera, *discreto* nelle ultime due e fortunatamente in grado di compensare gli effetti di un'emozione del resto non meno discreta e *contenuta*. In questo secolo si è verificato un tale capovolgimento nella gerarchia dei valori estetici che le situazioni, gli intrighi che i nostri predecessori avrebbero presentato come l'effetto del puro e semplice corso delle passioni sono oggi considerati soltanto come espedienti melodrammatici. Non vedo proprio in che cosa il soggetto di *Europa '51* sia più inverosimile di, mettiamo, *Polieuto* di Corneille, in che cosa le nostre lacrime siano da esso meno nobilmente sollecitate; il fatto che

l'efficacia dell'immagine vi raddoppi quella della parola, o si sostituisca a essa, non può certo offendere un amante del cinema. Se un criminale scaltro tiene un prete nelle reti dello stesso ricatto morale di cui Ulisse aveva sperimentato gli effetti sul giovane cuore di Neottolemo, la rarità di questo dato non intacca affatto la verosimiglianza dei fatti che ne derivano. Io credo semplicemente che lo scopo dell'arte, di un'arte di finzione, sia quello di dare un fondamento a una situazione straordinaria, di andare verso la verità piuttosto che di allontanarsene. Prendete, per esempio, uno dei più bei temi del romanzo del XIX secolo, quegli eroi di Goethe, di Balzac che s'identificano a tal punto con il fuoco di una passione che sembra non possano sopravvivere al suo soffocamento. Non si muore d'amore in un film, né dell'eccesso di uno scrupolo come in *Honorine* o nelle *Affinità elettive*. Non posso fare a meno di constatarlo. Ma questo perché? Perché l'arte dello schermo non è ancora capace di rendere palpabile l'evidenza di un tale influsso dello spirito sul corpo. Scommetto che questo avverrà, e in alcune scene del *Peccato di Lady Considine* o della *Conversa di Belfort* non se ne vede già un abbozzo?

Ma interrompo questi riferimenti letterari per paura che tradiscano il mio progetto, più che sostenerlo, dato che volevo semplicemente dimostrare che il cineasta avrebbe torto a mostrarsi *a priori* refrattario alla sollecitazione di temi passati ma non caduti in disuso e che non solo allargano il campo della sua invenzione, ma pongono in piena luce un mondo di rapporti già più o meno chiaramente percepiti dal pittore o dal romanziere classico (la natura umana non è un po' sempre la stessa?) senza che costui avesse alla sua portata lo strumento più adatto a esprimerlo. È curioso notare che, se la consideriamo dal punto di vista di una simbologia del gesto, dell'atteggiamento umano, la letteratura, diciamo prima di

Flaubert, si mostra molto più ricca rispetto a una descrizione del mero comportamento, a una ricerca talmente priva di valore metaforico che, tutto sommato, finisce col perdere la sua efficacia primitiva. Avete notato come la bellezza delle immagini di Goethe o di Balzac, per rimanere sul mio esempio, ha come fondamento un'idea scientifica che fa sorridere noi moderni, il sentimento di un'affinità fra il corpo e lo spirito che sembra puerile, ma che ha radici così profonde nelle nostre convinzioni, e che ha talmente influenzato il nostro linguaggio, che non saprei biasimare il cinema per avergli dato, mediante un ricorso semplicissimo all'evidenza, un nuovo e irrefutabile fondamento?

E tuttavia, se mi fossi accontentato di dire che questi tre film sono *cinema*, e proprio la forma più alta di quest'arte, mentre i tre che gli contrappongo non sono altro che dei buoni film di sceneggiatori, avrei paura di essere capito ancor meno. Come, Chaplin? – Eh, sì! Lasciando la strada limitata e sicura della pantomima alla quale ha dato lustro con il suo genio comico, forse ha conservato tutta la sua intelligenza, ma il suo talento ha perso moltissimo in efficacia. Se ho citato un lavoro di John Huston è perché mi pare che questo *metteur en scène* sia uno dei rappresentanti più brillanti e più caratteristici di una certa *intelligenza* della sua professione, ricca più di spirito che di vera sensibilità, e confesso che il suo stile, anche se formato alla migliore scuola – quella americana, intendo – mi è sempre sembrato, malgrado alcune trovate felici, abbastanza povero d'inventiva. E direi lo stesso dell'italiano De Sica. Che mi si perdonino queste frecciate: il mio scopo, in questo articolo, è quello di chiarire più che di demolire; ma questa luce che io vorrei delle più vive può solo scaturire più viva da una contrapposizione. E, d'altro canto, la quasi unanimità della critica non ha forse schiacciato sotto il peso del suo disprezzo, se

non addirittura sotto gli insulti, sia *La carrozza d'oro*, sia *Europa '51*, sia *Io confesso*? Suprema ingiuria, a questi film non si accordava nemmeno l'onore di riconoscermi il fallimento di un'ambizione, in tutti e tre manifestamente altissima; si attribuiva la scelta del loro soggetto all'effetto della rassegna, del disgusto, o addirittura della necessità più materiale. Sì, esiste un cinema maledetto, e, cosa grave, questa maledizione non è tanto opera dell'alta finanza, di una censura, di un pubblico ignaro, ma di coloro la cui stessa professione sembrerebbe garantire, se non sempre la giustezza, per lo meno la prudenza e la probità del giudizio. È vero che alcuni critici, e tra i più competenti, hanno già detto in che conto tenevano l'uno o l'altro di questi film. Ma non mi basta, in questa sede voglio difenderli tutti insieme, allo scopo di rivelare meglio il suono nuovo e sconcertante che emettono. So che vi è una certa tracotanza nell'opporvi a un gusto tanto generalmente condiviso: perciò non parlo a mio nome personale. Poiché Pierre Kast mi ha fatto poco tempo fa l'onore di promuovermi capofila di una *scuola* che brilla forse più per la fiamma che per il numero dei suoi adepti, tendenza che in seguito alla sua inchiesta André Bazin poneva alla punta estrema – e sono d'accordo – del dogmatismo nella critica, mi sia permesso di farmi interprete dei gusti di una frazione, certo minoritaria, ma pur sempre una frazione della redazione di una rivista il cui eclettismo, in seno a uno stesso amore per il cinema, garantisce abbastanza la competenza e la serietà. Non credo che vi sia una buona critica che non s'ispiri a un'*idea*, sia dell'arte, sia dell'uomo, sia della società, e che non rimproveri a questo o a quel giornale politico di osservare nei suoi giudizi sull'arte una linea troppo rigorosa. Tuttavia nei *Cahiers*, che hanno per unico argomento il cinema, è con le dovute precauzioni e in maniera analogica che mi capita, in generale, di fare appello a

delle convinzioni che non si sono formate unicamente con la frequentazione del cinema: vorrei che il mio, il nostro dogmatismo – se di dogmatismo si tratta – fosse ispirato prima di tutto dalla coscienza di un'evoluzione della quale, fra tutte le arti, solo quella del film mantiene chiaramente l'impronta. Il fatto di assimilare il valore cinematografico di un'opera alla violenza di una certa rivendicazione sociale mi apparirebbe, da parte di un Pierre Kast, come una «simpatica spiritosaggine» se il senso dell'evoluzione più feconda non fosse stato – anche in certi autori tradizionalisti di anteguerra – proprio verso la *sinistra*, secondo il vecchio principio di Hugo «libertà nell'ordine, libertà nell'arte». Concedo che un tale precetto abbia portato i suoi frutti, ma è altrettanto certo che, nella Bisanzio in cui viviamo, esso ha perduto la sua ragione d'essere.

Ecco perché voglio, per concludere, tornare all'aspetto di questi tre film sui quali mi ero prima soffermato: quello sociale. Dopo che il cinema è assurto alla dignità di arte, vedo un solo grande tema che esso si sia proposto di sviluppare: l'opposizione di due ordini, l'uno naturale, l'altro umano, l'uno materiale, l'altro spirituale, l'uno meccanico, l'altro libero, l'uno del desiderio e della brama, l'altro dell'eroismo o della grazia; contrapposizione tutta classica, ma il privilegio della nostra arte è di darne una traduzione così diretta che al tramite del segno si sostituisce l'immediato dell'evidenza. Nel cinema è dunque apparso un universo di rapporti che le altre arti, anche se lo avevano illuminato, potevano solo indicare, non mostrare: il rapporto dell'uomo con la natura, il rapporto con gli oggetti e quello, più direttamente sensibile e certo tra i più belli (ma anche, dall'era del sonoro, quello meno visibilmente traducibile), dell'individuo con la società. Tema ingrato, fra tutti, la mera convenzione che in quest'ambito sostituisce l'efficace inclinazione dell'esperienza o dell'istinto.

La carrozza d'oro ha, tra gli altri, il grande merito di andare oltre la satira nella quale si vuole ancora relegare il suo autore, nonché, grazie a una sorta di buffoneria sublime che non annovera, che io sappia, alcun precedente nell'arte – neanche in Shakespeare – di dotare l'uomo come di una seconda natura, di esaltare la commedia per mezzo della verità con cui imita una delle parti più profonde della vita umana, che è appunto commedia. Così la sfida che la Magnani lancia alla corte del Perù ne acquista solo un maggiore rilievo: non si tratta tanto di denunciare l'ordine in quanto tale – impresa facile e del tutto vana – quanto di smascherarne le necessarie contraddizioni. Se l'arte è, in fondo, morale, non lo è perché scopre la strada di un'eguaglianza o di una libertà astratte, ma perché ne esalta piuttosto l'eccezione, che solo la regola rende possibile, e, in qualche modo – per quanto sia urtante questa idea – la diseguaglianza di ognuno davanti al destino, se non addirittura davanti alla salvezza. Ma eccomi a sconfinare sul terreno di quella *Europa* moderna di cui Rossellini ha delineato, con pochi tocchi arditi, la tara essenziale: una tolleranza più tirannica della stessa intolleranza poiché ci rifiuta perfino la libertà di scegliere i nostri modelli, una giustizia più ingiusta dell'ingiustizia, poiché restituisce a ognuno solo ciò che non gli appartiene. Non c'è forse, persino nella freddezza, nella meschinità dei gesti della cortesia moderna, l'eco di un disordine dello spirito, troppo ansioso di liberarsi da forme suggerite finora dalla domestichezza con la natura, affinate da un lungo lavoro del tempo? Ho sempre insomma ammirato in Alfred Hitchcock la più viva sensibilità per la materia cinematografica unita – fatto notevole per un *metteur en scène* che non è mai stato un autore – alla continuità di una linea purissima, all'identità di un progetto estremamente ambizioso. Quella suspense di cui, di grazia, gli si riconosce di saper

mantenere abilmente la tensione, la vedo, in lui, sempre superata da un interesse *altro*, da un'attesa, non tanto dell'evento quanto delle sue ripercussioni in un pensiero di cui la precisione quasi metallica dell'immagine non saprebbe alterare i contorni agili e sfuggenti. Ed eccoci rivelata la ricchezza non solo psicologica ma anche morale di questo famoso tema del *sospetto*, di un certo *ricatto* al coraggio, alla purezza, all'innocenza, che ritroviamo in ognuno dei suoi film. No, non è la fiacchezza di eroi o eroine, tanto disprezzati dai nostri esteti, che si trova, grazie a lui, a essere così impietosamente messa a nudo, ma, direi, lo scrupolo acuto di una coscienza che, nell'istante in cui viene soffocata, si ritrova d'un tratto nuova a sé stessa. Siamo d'accordo sul fatto che, nel corso dell'opera di questo cineasta, un tale dato si è a poco a poco arricchito, approfondito, depurato da alcune inverosimiglianze che non sono mai, del resto, dispiaciute poi tanto. Il rimprovero che avrei acconsentito a muovere a Hitchcock, quello di farci interessare più alla situazione che al personaggio stesso, più a una condizione che a un carattere, cade davanti a questo affresco grandioso – questo è l'aggettivo giusto – che saprei paragonare solo a ciò che di più perfetto ci ha offerto la storia dello schermo. Una costante attenzione plastica è posta al servizio non, come in tanti altri registi, di una volontà di fare dell'arte a tutti i costi, ma della necessità di esprimere tutta la fragilità della condizione ecclesiastica in una società meno sensibile al prestigio dell'apparato e dell'abito che alla rigida impassibilità di un volto dove la minima traccia di gioia, di sofferenza umana, stupisce, inquieta, irrita. Quale scena è più bella di quella della caduta del prete, illuminato a un tratto sul senso di quella croce che senza dubbio non aveva scelto lui di portare, quel precipitarsi della folla sull'uomo solo, quel cristallo che si rompe e che egli incrina a raggiera con il gomi-

to, come già aveva fatto Scarface con il pugno al vetro del bugigattolo in cui il suo rivale attendeva la sentenza di morte. Facile effetto, si dirà, ma io credo che sia riservato ai più grandi cineasti l'impiego dei mezzi più diretti, più efficaci sui nostri nervi, mentre il ricorso all'allusione, l'ellissi cara ad alcuni è anche troppo spesso segno di aridità e di povertà. Se vi è sistematicità, preconcelto, formalismo in Hitchcock è perché questa forma, tanto denigrata, non è affatto un inutile ornamento e si lega così strettamente al contenuto che qualsiasi altra espressione che non sia cinematografica è per lui praticamente impensabile...

Mi auguro che la critica cinematografica si liberi alla fine dalle idee dettate dai suoi antenati, che si metta a considerare con occhi e spirito nuovi alcune opere che, a mio parere, conterranno molto di più nella storia del nostro tempo delle scialbe sopravvivenze di un'arte che non c'è più.

(Apparso sul numero 26 dei Cahiers du cinéma, agosto-settembre 1953)