

sessuale allegria che Pasolini esalta, densa di comprensione e tolleranza e di cordiali figure femminili. Prima di Giotto, è chiamata a concludere il film la novella di Meuccio e Tingoccio che afferma la piena legittimità di fronte all'eterno della natura e del sesso, il quale « non è peccato ». Ma è peccato e non è natura, per Pasolini, la condizione di « ricchione » di Ciappelletto).

L'autore resta pur sempre estraneo a qualsiasi considerazione sociologica o a qualsiasi sguardo attualizzante. Dunque, se un po' di senso la sua visione del popolo meridionale oggi ha, è proprio in quanto visione nostalgica di un passato ormai inquinato e composito, mescolanza di variabili gravi, nel rischio di perdere quella allegria e bellezza che a Pasolini, come a noi, sta a cuore. Certi bellissimi squarci del suo film, o interi episodi di grande sapienza figurativa ma soprattutto splendidi di facce e di parole, sono un canto a un mondo di realtà che la presente offensiva realtà ha deturpato e distrugge ma che pure *mai* è pienamente esistito quale Pasolini lo idealizza, accuratamente togliendo dal suo mondo contadino la Fame e la Storia.

« *La classe operaia va in paradiso* » di Elio Petri

Riconosciamo subito al film quello che gli è dovuto e cioè il fatto di entrare in fabbrica e farvi entrare lo spettatore. E' un'impresa nuova per il cinema italiano, e la fabbrica, l'organizzazione del lavoro, il taglio dei tempi, i ritmi, il cottimo, le linee, senza dubbio ci sono. Non è certo poco, per un regista italiano. Ma il nostro elogio si ferma purtroppo qui, di fronte a questo film pasticcione in cui Petri, Pirro e Volontè infilano di tutto, e in dosi massicce, a blocchi slegati, preoccupati di mantenere le scarpe in molte staffe. Borghesi padroni proletari estremisti sindacalisti tutti ci troveranno un po' del loro, per non contare i vari « teorici » e « specialisti » della condizione operaia, della condizione umana, del sistema, della pazzia, dell'inconscio, e via di seguito.

Il film non stimola grandi analisi nè forse le merita, ma è bene elencare rozzamente alcune sue caratteristiche negative. Condizione operaia e problematica psicoanalitica (abbastanza dilettesca) si intersecano: Lulù è impotente perchè operaio, ma la sua impotenza assume dimensioni di crisi totale della personalità, di caos in cui la pazzia è in agguato e in cui la sua scarsa capacità di chiarificazione fa il resto; la crisi sempre vicina è rinviata dalla spinta di lotta (come l'impotenza) ma dov'è il fondo, la ragione della nevrosi? La condizione di uomo-massa del nostro tempo è quella che importa a Petri e Pirro e non quella operaia in sè. Per loro il nemico è sì il sistema che rende infelici (e, insistono, impotenti) poveri e ricchi, proletari e padroni, Lulù e il Commissario, ma è proprio l'astrazione assoluta di questo dato ad essere inaccettabile. Poichè rinvia ogni discorso sul modo di abatterlo a sogni di una cosa molto nebulosa e poco produttivi in un contesto in cui tutti si è egualmente vittime. — Alcune incongruenze: Randone in manicomio recita Friedmann sul lavoro parcellizzato secondo una convenzione da anni trenta, e parla della pazzia contrapposta degli altri, dei ricchi; Lulù, sinora assolutamente violino e spolitizzato, tiene in sgabuzzino (come « memoria collettiva » del proletariato?) il ritratto di Baffone; le vicende familiari di Lulù sono un po' troppo complesse, e se la sua casa è veritiera, la moglie parrucchiera che sogna addirittura il visone è un po' eccessiva; ecc. — Gli estremisti sono visti

in modo assolutamente ridicolo, come anarcoidi sfasati e patetici che insultano gli operai perchè vanno a lavorare ecc., senza nessuna conoscenza del « lavoro di porta » se non romanesca; i sindacalisti, benissimo rappresentati, sono comunque, come insistono i critici padronali, quelli che fanno riassumere Lulù, perchè, udite udite, gli estremisti lo piantano proprio in quell'occasione (capita semmai che dell'occasione s'approfittino troppo). — In definitiva, al caos furbastro delle idee corrisponde, nelle forme, un'assai brutta sceneggiatura del film. Per cominciare, il personaggio preso a protagonista: non siamo per l'eroe positivo, o per la tradizionale « presa di coscienza » ma un po' più di tipico davvero non stonava, o una maggiore coralità dell'insieme (resta che la figura più vera e positiva, ma tutta di sfondo, del film è il giovane pugliese che di sera studia, e corrisponde alla realtà sociologica e politica delle lotte di questi anni, quella dell'operaio di linea meridionale). Invece Pirro e Petri hanno preso il caso dell'operaio che nonchè alla presa di coscienza politica deve ancora arrivare alla coscienza in generale, dato il suo quoziente intellettuale incredibilmente basso. Aggiungendo il sovraccarico di una gigioneria estrema, che perfino un Charles Laughton avrebbe trovato eccessiva, da parte di un Volonté mal guidato e mai frenato, sbavante a palpebre storte in infiniti a-solo e primi piani. E al Massa hanno dato il significato di individuo della società industriale frastornato dalla realtà, dal lavoro e dai suoi miti, dalle proposte politiche, dalla famiglia, dai tarli interiori, dagli oggetti del consumo, dalle oppiacee evasioni. Tutto questo è detto per « pezzi » sovrapposti, sì che quando, alla fine della prima parte, s'ha l'impressione che il film tenda tutto all'acutizzarsi del frastornamento sino alla follia, c'è invece la « presa di coscienza » e, dopo, blocchi che quasi si negano a vicenda, senza un piano, una struttura, una linea precisa. L'impressione di confusione è certo voluta, ma lo è anche quella di confusione ideologica conclusiva degli autori, che permette a tutti il loro contentino?

E' insomma uno pseudo-individuo con echi tra orteghiani e orwelliani, e non il proletario, ad essere alla base dell'interesse e dell'ideologia para-freudiana e molto casinara degli autori, ovviamente « superatori » del marxismo. Ma il frastornamento e la confusione che premono sull'operaio Massa, non trovano ordine in nessun ordine, neanche formale. All'interno dell'ideologia e delle scelte di Petri e Pirro, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* era un film serrato e coerente, « all'americana »: la nevrosi del potere, cui era conseguente e non prioritario l'attacco alla polizia, vi trovava un ordine valido nella commistione di giallo e grottesco. Qui, essi non hanno fatto ricorso a nessuna solida struttura narrativa di base, e non hanno saputo esplicitare il rapporto tra la nevrosi del servo lui malgrado e l'attacco alla condizione operaia.

Forse hanno voluto fare forma coll'informe? Non ci sono riusciti. E il film resta rumoroso e inarticolato come il suo protagonista. Non è sufficientemente sociologico nè sufficientemente psicologico, nè commedia nè dramma, e soprattutto assolutamente non politico se non a lontanissimi livelli, *La classe operaia va in paradiso* dimostra che il vecchio adagio revisionista si addice ancora ai registi del revisionismo cinematografico che « per troppo volere nulla stringono », se non in fatto di incassi. Il film sulla classe operaia resta ancora da fare. Di questo ricorderemo soltanto il suo valore di primo sbandatissimo

e strombazzato sopralluogo; e la sua impossibilità ed *impotenza* a parlarci seriamente della classe operaia, delle sue lotte, del suo presente e del suo futuro.

« *Un uomo senza scampo* » (*I Walk the Line*) di John Frankenheimer

Questo film è uno dei più belli che ci sia stato dato di vedere negli ultimi mesi. Frankenheimer, venuto dalla TV, è autore di film pretenziosi e noiosi come *L'uomo di Kiev*, di sciocchezze ornitologiche come *L'uomo di Alcatraz*, di pamphlets kennediani come *Sette giorni a maggio*, ma anche di due film di fantascienza politica (*Va e uccidi*, che preannunciava e spiegava, forse da destra, il delitto Kennedy) e soprattutto psicologica (il troppo trascurato *Operazione diabolica*), abbastanza curiosi, e il secondo molto più che curioso. Ora con *I temerari*, film intimista e lentissimo su un gruppo di paracadutisti che vanno a dar spettacolo mortale della propria abilità di paese in paese della provincia americana, e soprattutto con questo *Uomo senza scampo*, egli si colloca tra i migliori registi del « sistema hollywoodiano », e con un film il cui scarsissimo successo commerciale rischia forse di metterlo, col sistema, in qualche difficoltà.

*Un uomo senza scampo* ha due punti di contatto maggiori coi suoi film precedenti: si svolge in una cittadina « addormentata » del Middle West, non diversa da quella di *Operazione e Temerari*; narra la storia di un'impossibile seconda chance, non conradiana e cioè non successiva a una colpa da lavare e determinata da uno sforzo di integrazione, ma tutta aperta su un improbabile futuro, come *Operazione*. E certo sono questi tre titoli i suoi più significativi. In *Operazione*, un cinquantenne ricco e disilluso tentava di tornar giovane affidandosi a una « ditta » clandestina che, grazie a operazioni chirurgiche più reali che fantascientifiche effettivamente lo ringiovaniva e gli dava nuova faccia e nuovo nome e la possibilità di una *nuova vita*. Ma la fuga dalla precedente non bastava a garantirgli che cambiasse anche la vita, e cioè la società coi suoi meccanismi e le sue leggi, che l'aveva fatto quale egli era e quale si era lasciato fare, complice e consenziente (non a caso Rock Hudson, specchio e modello del borghese americano medio, come qui c'è non a caso Gregory Peck) era destinato a soccombere nel suo tentativo di una *terza* impossibile chance, morendo per mano della stessa organizzazione che l'aveva ringiovanito, e che avrebbe utilizzato le sue cellule per un nuovo aspirante al cambiamento. E ucciderlo era facile, visto che ormai era senza contesto reale, solo.

Ma ancora, di quel film urtavano gli abusi fotografici, la tecnica invadente, la formale pontificalità con cui il messaggio era sovente trasmesso. Qui, niente di tutto questo. Gregory Peck, sceriffo cinquantenne di un paese del Tennessee, il cui vecchio padre semipazzo aspetta l'impossibile ritorno della moglie morta e la cui scialba moglie lo sogna sindaco, in un paese di vecchi e di noia, di finta placidità e di reale fascistica violenza pronta ad esplodere, a « farsi giustizia » ad ogni momento — vede la possibilità della seconda chance nella fuga in California con una ragazza, una meravigliosa Tuesday Weld, che è Alma, la figlia di un operaio che distilla alcool di nascosto e che la spinge ad accettare la corte dello sceriffo e a farselo amante, per paura della galera. Ma al momento in cui la fuga può e deve diventare reale, la solidarietà della famiglia di Alma si dimostra, e lo sceriffo scopre d'essersi