

CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI

Via Nopo Torriani, 19 - MILANO

**PROBLEMI FONDAMENTALI E PROBLEMI
FILOSOFICI DEL CINEMA - IL FATTO TELEVISIVO**

(Appunti delle lezioni per il 3° Corso Magistrale)

PROBLEMI FONDAMENTALI E PROBLEMI FILOSOFICI DEL CINEMA
IL FATTO TELEVISIVO

Appunti delle lezioni per il 3° corso magistrale

I N D I C E

I mezzi audiovisivi e la società contemporanea.....	pag. 1
Il linguaggio della parola e il linguaggio dell'immagine...	7
Come nasce un film	PAG. 11
L'opera cinematografica e la metodologia critica per la sua comprensione.....	pag. 27
La Chiesa e il cinema.....	pag. 40
Il cinema nella vita dello spirito.....	pag. 45
La televisione.....	pag. 59

o o o o

Nella compilazione delle seguenti dispense ,oltre ai testi citati nelle note alle singole lezioni ,sono state consultate le Dispense del II° corso ministeriale di aggiornamento didattico:"Cinema Educativo- Cinema didattico" -Centro Studi Cinematografici - Milano -1963 -

In particolare : Stefano Sguinzi: "Come nasce un film
Antonio Gamba : " L'opera cinematografica e la
metodologia critica per la sua comprensione"

o o o o o

Milano, gennaio 1964

I MEZZI AUDIOVISIVI E LA SOCIETÀ CONTEMPORANEA

A - La nostra epoca è stata più volte definita come "civiltà dei mezzi audiovisivi".

B - Questo fatto porta con sé dei vantaggi e dei pericoli. Fra i vantaggi possiamo enumerare:

- 1°) la possibilità enormemente accresciuta di informazioni
- 2°) la possibilità moltiplicata di diffondere l'istruzione
- 3°) la possibilità di superamento dell'isolamento e incentivo alla mu tua per comunità viventi nella stessa nazione e fra popoli diversi.

Fra i pericoli si possono invece ricordare:

- 1°) L'affievolimento dei valori umani
- 2°) l'asservimento ad interessi economici privati o a monopolio del potere pubblico
- 3°) la diseducazione delle giovani generazioni

C - Che cosa ha contribuito al diffondersi di questi mezzi audiovisivi:

- a) FATTORI TECNICI : sempre maggiore perfezione alle scoperte scientifiche come la stampa, cinema, radio, televisione.
- b) FATTORI ECONOMICI : - in questi ultimi anni è aumentato il reddito pro capite. Mano a mano ^{che} questo reddito aumenta si ha un cambiamento nell'impiego di esso ed una modificazione nella composizione dei consumi. In particolare, oltre ad un certo limite, ogni accrescimento del reddito si traduce in aumento di consumi voluttuari. Aumenta quindi la domanda degli audiovisivi.

- progressi della tecnica produttiva hanno per messo una sensibile riduzione della giornata lavorativa lasciando sempre maggior tempo libero alle persone. Questo tempolibero viene occupato con l'utilizzazione dei mezzi audiovisivi.

- c) FATTORI POLITICI : col riconoscimento del principio della libera co municazione del pensiero, dei fatti e delle notizie si apre l'era delle informazioni e comunicazioni legate alla vita politica. L'avvento dei mezzi audiovisivi offre un'ampia possibilità a questo scopo e si incomincia a fare di essi un largo uso, in verità.

D - Se i fatti sopra riferiti ci danno una spiegazione del diffondersi di detti mezzi audiovisivi, per una interazione fra le sfere tecniche, e economiche e politiche, è pure vero che i mezzi audiovisivi sono essi stessi fattori di trasformazione sociale. Per denotare il grado di sviluppo di un popolo occorre affiancare all'indice di ricchezza materiale il livello medio d'istruzione, di capacità tecniche e professionali, di ordinamento amministrativo e di partecipazione dei cittadini alla vita politica ecc. E' evidente che, specialmente fra i popoli sottosviluppati, i mezzi audiovisivi daranno un contributo essenziale per accelerare il progresso della comunità, con la lotta contro l'analfabetismo, con la diffusione^{ne} dell'istruzione tecnica e professionale, attuando quella preparazione del fattore umano che è requisito indispensabile per uno sviluppo economico e sociale.

Ma come valutare l'influenza esercitata dai mezzi audiovisivi sulla civiltà di domani? E' necessario condurre i giovani a prendere coscienza dell'importanza di questi mezzi ed arrivare alla comprensione di questi fenomeni, in particolare al possesso del linguaggio delle immagini, specialmente del linguaggio cinematografico. (1)

E - CHE COS'E' IL CINEMA

Il cinema è: LINGUAGGIO DI IMMAGINI FOTOSCHERMICHE IN MOVIMENTO ACCOMPAGNATE O MENO DA RIPRODUZIONI SONORE.

- a) LINGUAGGIO = veicolo di trasmissione di idee
- b) DI IMMAGINI FOTOSCHERMICHE = il cinema si esprime con le immagini e per questo si differenzia dalla letteratura, dal teatro, dalla musica, dalla danza, dal mimo, ecc.

Il fatto che le immagini del cinema sono fotoschermiche dice che l'opera cinematografica (il film) esiste solo in proiezione e che, essendo

(1) - Le idee fino a qui contenute sono tratte da: " I mezzi audiovisivi : effetti e fattori di trasformazioni sociali " di F. Vito.

le immagini del cinema ottenute con processo fotografico il cinema si differenzia, ad esempio, dalla televisione che usa il processo elettronico, anche se ha in comune con essa l'uso delle immagini in movimento e di alcuni elementi del linguaggio cinematografico.

c) IN MOVIMENTO = le immagini del cinema si muovono e per questo fatto il cinema:

- si differenzia dalla pittura, dalla fotografia, dal disegno;
- ubbidisce alle leggi del linguaggio cinematografico per la composizione e il movimento dell'immagine;

d) ACCOMPAGNATE O MENO DA RIPRODUZIONI SONORE = le immagini del cinema possono essere mute o accompagnate dal sonoro e per questo :

- il sonoro non é indispensabile al cinema. A seconda che le immagini siano mute o accompagnate da suoni si ha: il cinema muto ed il cinema sonoro;
- il sonoro, nel cinema, non può sostituirsi alle immagini ma, caso mai, accompagnarle;
- la musica in un film può avere un grande valore per lo svolgimento della storia o può avere la funzione di commento.

F - PERCHE' ANDIAMO AL CINEMA

Andiamo al cinema per diversi motivi. Fra i motivi che ci spingono ad andare al cinema possiamo elencare: il divertimento che progiamo nell'assistere ad uno spettacolo, la speranza di ricevere un'istruzione da quanto il regista ci dice, servendosi delle immagini in movimento, ecc. Capita però, talvolta, di andare al cinema senza uno scopo preciso, magari per accompagnare gli amici o per passare serenamente una serata che, altrimenti sarebbe lunga e monotona.

G - INFLUSSO DEL CINEMA SULLO SPETTATORE

Quando andiamo al cinema, per uno o per nessuno dei motivi sopra elencati, ci andiamo senza pensare all'influsso che il cinema esercita sullo spettatore che si pone davanti allo schermo e "beve" tutto ciò che il regista gli mostra.

Il cinema infatti, esercita un potente influsso su coloro che ad esso si accostano. Questo é visibile soprattutto negli atteggiamenti e nei modi

di vita dei singoli individui e della società (insieme di individui) .
Questi atteggiamento e modi di vita infatti sono spesso determinati dal
cinema; vedi, ad es. la pettinatura alla Sabrina, l'uso dei bleu-jeans; ecc.
nati appunto dal fatto che alcuni attori, in alcuni film o in un film par
ticolare, erano pettinati in quel tal modo o vestiti in quel tal altro .
H - PERCHE' IL CINEMA ESERCITA UN TALE INFLUSSO.

Fatta la constatazione che il cinema esercita un tale influsso sullo
spettatore che ad esso si accosta, è necessario chiedersi il perché di ta
le influsso particolare proprio del cinema e non, ad esempio del romanzo.

Vi sono due ordini di fattori per cui il cinema ha questo influsso e
sono:

A) Caratteristiche del cinema

1° L'immagine.

Il cinema si esprime con immagini che sono il mezzo di cui il regi
sta si serve per parlarci con il suo film. Le immagini rimangono molto
imprese nella nostra mente.

Se, ad es. leggo una descrizione di un paesaggio montano o della mor
te di un uomo sul campo di battaglia, dovrò fare, con la mia mente, lo
sforzo di trarre, dalla frase che ho letta, l'immagine del paesaggio o
del campo di battaglia dove l'uomo sta morendo. Il cinema invece mi
offre già l'immagine e quindi, eliminando e non richiedendo lo sforzo
della mente per costruirla personalmente, mi fa fare meno fatica e la
immagine rimane più impressa.

2° Il movimento - il colore .

Il cinema, oltre ad esprimersi per mezzo di immagini, si esprime
per mezzo di immagini in movimento e ciò fa sì che le immagini cinema
tografiche siano del tutto simili alla realtà che ci circonda. Questo
fatto favorisce l'errore dello scambiare l'immagine del cinema con la
realtà vera.

Le immagini del cinema, per di più, sono a colori. Questo le rende an
cora più vive e simili alla realtà facendole maggiormente imprimere
nella mente e favorendo lo scambio di esse con la realtà che ci cir
conda.

3° Grandezza del quadro - Ritmo -

Al cinema le immagini hanno la possibilità di farci vedere le persone, gli animali e le cose in maniera insolita, come cioè mai le vediamo nella realtà.

Nella realtà infatti, anche se guardiamo una persona in viso essa é pur sempre intera davanti a noi; il cinema, invece, ha la possibilità, per mettere in evidenza una determinata cosa (es. il volto, il muso di un animale, ecc.) di isolarlo dal resto del corpo con le conseguenze che questa parte risulta sullo schermo fortemente ingrandita rispetto a come noi solitamente la vediamo nella realtà. (es. la lotta fra due piccoli animali, il volto sconvolto di una persona, un oggetto particolare, ecc.)

Inoltre, a causa del montaggio, il film acquista un suo ritmo particolare il quale é adatto alla scena che si sta svolgendo sullo schermo. (es. ritmo accelerato per una cavalcata, ritmo lento per una passeggiata in campagna, ecc.)

E' inutile far rilevare che un ritmo accelerato attrae lo spettatore verso l'azione che si sta svolgendo nel film e che quindi questi partecipa, a causa del ritmo, molto di più alla vicenda e che quest'ultima rimane molto viva nella sua immaginazione. Talvolta lo spettatore, specie se un ragazzo, può quasi dimenticare di essere in una sala cinematografica, pensando invece di essere egli stesso fra i partecipanti alla storia narrata dal film.

B) Le circostanze in cui si svolge la visione del film.

1° Lo spettatore al cinema é al buio.

Forse non ci abbiamo mai pensato, ma il fatto che, quando andiamo al cinema siamo al buio, contribuisce enormemente all'influsso che il cinema ha su di noi.

Essendo seduti, al buio nella sala mentre la nostra attenzione é attratta solo da un punto luminoso, LO SCHERMO, quanto lo schermo raffigura ci colpisce in maniera veramente notevole.

Tutto questo favorisce quella situazione di "quasi sonno" propria dello spettatore al cinema il quale beve, comodamente seduto nella sua

poltrona, tutto ciò che il regista gli comunica. Lo spettatore reagisce talvolta a quanto vede ma, più spesso si lascia cullare dalle immagini identificandosi ai diversi personaggi della vicenda narrata dal film e dimenticando pertanto che quella non è una storia vera ma una cosa costruita artificialmente e quindi falsa.

2° Lo spettatore al cinema non è solo.

Quando andiamo al cinema, almeno nella normalità dei casi, non siamo soli di fronte allo schermo ma, anzi, siamo immersi in una folla di persone le quali, assieme a noi, sono attratte da ciò che avviene sullo schermo e reagiscono ad esso partecipando, più o meno, alla vicenda narrata.

Per questo fatto, per il fatto cioè che, al cinema, anche il vicino vive la nostra stessa esperienza, noi ci sentiamo quasi scusati del lasciarci prendere dal film e reagiamo ad esso in modi un po' strani perchè ci sentiamo in compagnia. E' un po' la stessa cosa di quando, allo stadio per vedere una partita, ci mettiamo ad urlare e ad agitarci perchè urla o si agita il vicino e così si comportano tutti quanti. (probabilmente se fossimo soli ci sentiremmo ridicoli e ci guarderemmo bene dal fare certi gesti o dal prendercela per una piccola cosa.)

3° Il film ha una certa durata.

Il fatto che un film, nella normalità dei casi duri dall'ora e cinquanta minuti alle due-tre ore e più, fa sì che questa particolare situazione dello spettatore sopra descritta, non perduri solo per qualche minuto, ma abbia la durata di parecchio tempo aggravando maggiormente le conseguenze.

IL LINGUAGGIO DELLA PAROLA E IL LINGUAGGIO DELL'IMMAGINE

A - Il linguaggio mezzo di trasmissione di idee.

Scaturendo da un'esigenza innata dell'uomo ad esprimere, a comunicare con gli altri uomini, il LINGUAGGIO può essere considerato, in generale, un mezzo di trasmissione di idee. (Se nella parola idea si comprende qualunque frutto della nostra attività psichica (induzioni, deduzioni, opinioni, attitudini, credenze, ecc.)

B - Un linguaggio è costituito necessariamente da elementi sensibili, concreti.

Per la stessa costituzione dell'uomo (il quale anche ^{nel} processo della conoscenza deve "passare attraverso" la concretezza materiale) un linguaggio è necessariamente costituito da elementi sensibili, concreti: segni grafici, suoni, gesti, immagini, ecc.

Il particolare mezzo di cui si serve, anzi, caratterizza ed individua un particolare linguaggio, anche se l'uomo, nel desiderio di trovare una rappresentazione sempre più aderente al contenuto che vuole comunicare, tende a fondere i vari linguaggi in un'espressione complessa (linguaggio totale).

C - Il linguaggio è per sua natura, convenzionale.

Pur riferendosi, nella sua sostanza e costruzione, alla realtà, in misura maggiore o minore, il linguaggio è, per sua natura convenzionale (il mezzo materiale di cui si serve cioè, è un segno che indica, rappresenta la realtà, non è, né va mai assolutamente confuso con la realtà.) La figura di noi stessi dipinta su una tela e proiettata sullo schermo non può essere confusa con le nostre persone reali.

D - La costruzione degli elementi che compongono un linguaggio comporta un processo tecnico.

La realizzazione, la costruzione degli elementi che compongono un linguaggio comporta un processo tecnico (dizione, scrittura, esecuzione musicale, ripresa cinematografica) tali elementi sono dunque ARTIFICIALI, nel senso che derivano dall'azione di un uomo (artefice).

E - Il linguaggio della parola - Il linguaggio dell'immagine.

Il linguaggio della parola è, senza dubbio il più importante mezzo di comunicazione umana; pur se affiancato da altri veicoli di espressione e

comunicazione quali la PITTURA; la SCULTURA, la MUSICA, é fondamentalemente su di esso che sono costituite: la cultura, la civiltà, il progresso dell'uomo nella storia.

Da poco più di mezzo secolo, però, si é gradatamente imposto in maniera sempre più autoritaria, il linguaggio delle immagini in movimento (il cinematografo) il quale, con l'avvento della televisione, sta gradualmente modificando il modo di informazione, di espressione, di comunicazione caratterizzando sempre più, come si é detto, la nostra civiltà come CIVILTÀ' DELLE IMMAGINI. Un così veloce estendersi del linguaggio delle immagini ci impone un interessamento ed uno studio di esso, un'analisi delle sue caratteristiche, soprattutto in confronto al linguaggio delle parole.

- 1° Il mezzo materiale di cui si serve il linguaggio letterario é la PAROLA. Il mezzo materiale di cui si serve il linguaggio cinematografico é L'IMMAGINE IN MOVIMENTO (Proiettata sullo schermo).

N.B. Non ci interessa che tale immagine sia ottenuta con un processo di ripresa tradizionale, oppure sia ottenuta mediante l'animazione di disegni oppure, addirittura, essa derivi dal disegno eseguito direttamente sulla pellicola, non ci importa il processo tecnico da cui l'immagine deriva solo il fatto che essa sia in movimento e su uno schermo.

- 2° Nel linguaggio della parola più vocaboli vengono uniti in frasi e le frasi in componimenti, nel linguaggio cinematografico più immagini (inquadrature) vengono unite a formare scene, le scene a loro volta a formare sequenze.

INQUADRATURA : parte di film che mostra un gesto di uno o più personaggi o una parte di scenario: da quando la macchina da presa si mette in moto a quando si ferma.

SCENA : parte di film che si riferisce allo stesso personaggio o gruppo di personaggi, nello stesso ambiente ;

SEQUENZA : parte di film che si riferisce ad una stessa azione di uno stesso personaggio .

- 3° Nei componimenti letterari l'autore sceglie particolari parole ed un modo particolare di unirle fra loro allo scopo di comunicare particolari idee al lettore od all'ascoltatore.

Nel film il regista sceglie particolari inquadrature e un particolare modo di montarle in funzione delle idee che vuole comunicare allo spettatore.

Il passaggio fra un'inquadratura e l'altra può avvenire per :

- stacco , é il passaggio normale fra una inquadratura e l'altra.

Sullo schermo le due immagini si susseguono direttamente ;

dissolvenza , é il lento comparire di un'immagine alla quale se ne contrappone un'altra.

Questa é la così detta dissolvenza incrociata. Esistono anche la dissolvenza di apertura e la dissolvenza di chiusura. Nella dissolvenza di apertura l'immagine, dal vero, appare lentamente . Nella dissolvenza di chiusura l'immagine scompare lentamente fino al totale oscuramento.

- fondu , é l'unione di una dissolvenza di chiusura con una dissolvenza di apertura interponendo dei fotogrammi veri.

Come la parola, in un discorso, non va considerata in se stessa, ma va considerata nell'insieme di tutte le altre, così le immagini, nel film, non esauriscono il loro significato nella loro individualità ma nel tutt'uno che creano insieme.

F - Caratteristiche intrinseche che differenziano fra loro i linguaggi.

Vi sono, però, delle caratteristiche intrinseche che differenziano fra loro i linguaggi, caratteristiche che li rendono atti a particolari tipi di comunicazione più che ad altri; continuando a riferirci al linguaggio della parola e a quello cinematografico possiamo fissare le seguenti osservazioni fondamentali:

1° - La parola é adatta a rappresentare l'universale, l'uomo, giornale, poltrona (sono parole che indicano il concetto di uomo, giornale, poltrona, senza riferirsi cioè ad un uomo, ad una poltrona, ad un giornale particolare):

- L'immagine, al contrario, propone il particolare: rappresenta un ben determinato uomo, un ben determinato giornale, una ben determinata poltrona con certe ben definite dimensioni e caratteristiche individuali :

2° - La parola é adatta a rappresentare l'astratto: amore, odio, bontà (sono parole dense di significato e di contenuto che non si riferisce di per sé a nessun uomo o situazione particolari);

- L'immagine, al contrario, propone il concreto : un particolare tipo di amore o di odio o di bontà, non solo, ma che scaturisce da una particolare situazione, vissuta da particolari personaggi, rappresentati da

particolari a ben determinate immagini.

3° - La parola è analitica. Per descrivere un paesaggio lo scrittore abbisogna di molte e studiate parole. Spesso di molte frasi.

- L'immagine al contrario, è sintetica. Il regista, per descrivere un paesaggio basta che faccia eseguire una panoramica, (basta una sola immagine).

4° - La parola ha un contenuto intellettuale più ricco. Si rivolge all'intelligenza del lettore o dell'ascoltatore.

- L'immagine ha invece una carica emotiva più forte. Si rivolge all'affettività e all'emotività dello spettatore.

5° - La parola può esprimere ciò che vuole usando, indifferentemente i tempi verbali - (Mario ieri sera è andato al cinema - Quando scesi dall'aereo, sentii un'aria gelida, domenica prossima andrò alla partita, la Signora Rossi vorrebbe che il figlio facesse bene a scuola, ecc.)

E' evidente che la diversità intrinseca fra i due linguaggi sopra illustrati impone, oltre ad una "traduzione" una nuova, diversa, coerente maniera di costruire personaggi, di raccontare episodi, di descrivere ambienti, di comunicare stati d'animo, di affermare principi, ecc.

Per questo è necessario assimilare bene i caratteri che distinguono questi due importanti linguaggi fra loro.

C O M E NASCE UN FILM

A - Perchè nasca un film è anzitutto necessaria un'idea che chiameremo anche TEMA . Essa è ciò che ,chi realizza il film,vuole dirci.

Colui che ha questa idea e decide,per esprimerla, di fare un film,è il regista:il vero responsabile dell'opera,colui che la dirige ed è,quasi da tutti,considerato l'autore del film.

Ma l' idea è nella mente del regista;per passare al film sono necessarie parecchie operazioni.

B - Che cos'è un film

Il film è l'opera cinematografica costituita materialmente da una successione di inquadrature che incarnano l'intuizione poetica del regista.

Tecnicamente il film è una pellicola contenente una completa opera cinematografica.Esso ha una lunghezza variabile da cento metri a 5 o 6.000 metri.

In base alla diversa lunghezza i film si suddividono in:

- a) cortometraggi = misurano pochi metri - non più di 800 - 1.000 metri.
- b) lungometraggi = misurano molti metri - 2.500 -3.000 metri.

La distinzione dei film in corto e lungometraggi,data la tendenza a realizzare una lunghezza standard,implica anche una diversità di impostazione.In campo cinematografico rari sono gli equivalenti della novella e del racconto breve. In generale il lungometraggio a soggetto si configura narrativamente come un racconto lungo o come un romanzo,mentre il cortometraggio tende ad assumere un andamento cronachistico o documentaristico.

C - Idea e capitali

Per realizzare un film sono necessari:delle idee e dei capitali.Il discorso delle idee riguarda il processo creativo e l'attività svolta

dal soggettista, dagli sceneggiatori, dal regista e, in genere da tutto il personale con funzioni creative che collabora alla realizzazione del film.

Il discorso sui capitali concerne invece l'attività del produttore cinematografico.

1° Il Produttore è quella persona o insieme di persone che si assume la responsabilità di riunire tutti i fondi necessari al finanziamento del film ed al suo lancio pubblicitario. Il produttore deve finanziare il materiale necessario alla realizzazione e pagare gli uomini che partecipano alla realizzazione stessa.

Per fare questo lavoro il produttore deve stendere un preventivo del capitale da investire, considerare i diritti d'autore, i contratti con i diversi interpreti, il tempo necessario per la ripresa, il prezzo della scenografia e dei costumi, ecc.

Il produttore è, pertanto, un'industriale, e, come tale, giudica il film con criterio economico (pensa cioè a quanto possono rendere i capitali impegnati nella realizzazione dell'opera, e a lui non interessa che un film sia bello o brutto, morale o immorale, ma soltanto che serva a riempirgli la "cassetta").

E' una constatazione triste ma l'arte del film dipende dall'industria del cinema.

La maggior parte degli spettatori si lascia attrarre dal nome dei "divi" e dal genere del film. Hanno successo i film che fanno ridere o fanno piangere, così anche i film colossali. I produttori, per questo, incoraggiano la realizzazione di questo tipo di opera.

Per il grosso pubblico non ha alcuna importanza il nome del regista di un film. Pertanto il produttore, se sceglie il regista già affermato, lo fa solo perchè gli dà un certo affidamento.

Nonostante tutto però vi sono anche alcuni film artisticamente buoni. Questo perchè una piccola parte di spettatori preferisce il film bello a quello brutto. Ad elevare il gusto del pubblico contribuiscono i registi-produttori o quei registi che, essendosi acquistata la fiducia del

produttore in opere precedenti possono muoversi con una certa libertà.

D - Racconto letterario e cinematografico

Nel processo di realizzazione dell'opera cinematografica si possono distinguere diversi momenti nei quali l'idea base del film si sviluppa e si concretizza:

- a) storia letteraria
- b) storia cinematografica
- c) racconto cinematografico

Per storia letteraria intendiamo l'esposizione narrativa di un episodio attraverso la parola e le sue tipiche possibilità espressive. (vedi lezione precedente)

Per storia cinematografica intendiamo una materia narrativa composta in modo da risultare "fatta" per immagini; una vicenda che tende a diventare cinema.

Per racconto cinematografico intendiamo la narrazione attraverso una successione significativa di immagini, di contenuti e episodici e spirituali.

Una frase: "Enrico era venuto quando la nonna era morta" è la esposizione letteraria di un avvenimento. In essa, infatti, figurano elementi di natura esclusivamente letteraria: innanzi tutto il tempo (l'immagine è capace di un solo tempo, il presente) e secondariamente il "quando" che esprime un concetto di contemporaneità inesprimibile direttamente con le immagini come il "perchè" ed il "come".

Perchè lo stesso avvenimento possa essere raccontati con immagini è necessario comporlo a questo modo:

1. Enrico entra nella stanza della nonna
2. Enrico guarda la nonna
3. La nonna è morta.

Ogni frase dello scritto descrive un'azione: siamo di fronte alla storia cinematografica. La successione delle immagini riproducenti

Enrico che entra e vede la nonna morta
compongono il racconto cinematografico

Il film, determinato com'è dal fondersi di tante diverse componenti non può nascere come opera d'arte dall'improvvisazione, ma soltanto dal consapevole impiego di mezzi atti a creare una limpida forma."

E - Dall'idea base al soggetto

All'origine del processo di realizzazione dell'opera cinematografica esiste un'idea-base; in essa "vivono" in potenza gli elementi narrativi, visivi e drammatici in cui si articolerà il film. L'idea base si concreta in un racconto letterario della lunghezza di poche cartelle, dove vengono enucleati alcuni elementi di natura narrativa e drammatica.

Lo spunto per l'idea-base del film può derivare da:

- 1.- Un'idea originaria
- 2.- Un film precedente
- 3.- Un'opera letteraria
- 4.- Un'opera teatrale
- 5.- Un'opera radiofonica
- 6.- Un'opera televisiva
- 7.- Una qualsiasi opera (quadri, sculture, forme architettoniche o realtà storica (biografia, rievocazioni)).

La prima fase di realizzazione dell'opera cinematografica è il soggetto.

Il soggetto cinematografico è un racconto letterario della lunghezza di poche cartelle dattiloscritte concepite in funzione di una realizzazione cinematografica.

"Il soggetto, che nel peggiore dei casi è scritto da un mestierante, fornisce in genere la descrizione ottica di ciò che lo spettatore dovrà vedere. Il compito del soggettista consiste invece nel rendere la necessaria connessione degli avvenimenti."

(Eisenstein)

Gli elementi che lo compongono sono propriamente narrativi e appaiono strutturati ancor prima che in funzione delle singole immagini, dalle possibilità tipiche del cinema di raccontare una vicenda in un arco di tempo limitato.

Esso corrisponde alla prima fase di sviluppo della storia cinematografica.

La scaletta

Al fine di rendere cinematografabile la materia narrativa è necessario sottrarre ad essa ogni forma letteraria. A tal fine il soggetto viene sottoposto al vaglio di uno strumento, la scaletta, che, fase per fase, verifica la cinematografabilità del racconto e la sua composizione strutturale.

La scaletta serve infatti a verificare che

-ogni frase dello scritto rappresenti un'azione

-che ogni azione prosegua la precedente e introduca la successiva

-che tra le azioni esista un rapporto, qualunque esso sia.

"L'attitudine letteraria a scrivere romanzi non implica capacità a scrivere soggetti e sceneggiatura cinematografiche (come molta gente che si occupa di cinema crede e il pubblico con essa) poichè il cinema, per sua natura, non ha nulla di essenziale in comune con il romanzo ed il teatro."

(Hans Richter)

F - Il trattamento

Anche se, come accade in certi casi il soggetto è scritto in un linguaggio tale da dare già l'idea di come sarà il film che da esso dovrà essere tratto, esso è pur sempre scritto in un linguaggio letterario.

Prima di giungere alla fase di realizzazione del film bisogna che avvenga, da parte del regista e di alcuni suoi collaboratori una elaborazione del soggetto che tende, mano a mano, a far perdere ad esso le caratteristiche della narrazione letteraria facendogli assumere invece quelle della narrazione mediante il linguaggio cinematografico. Questa elaborazione procede secondo due linee:

- la scelta progressivamente sempre più dettagliata degli elementi caratteristici della narrazione cinematografica

- la preoccupazione continua di restare aderenti alla necessità imposta dal linguaggio cinematografico che si vuol usare (secondo le basi della scaletta)

Dalla elaborazione del soggetto secondo le suddette linee, nasce il cosiddetto TRATTAMENTO; in esso, con un linguaggio molto aderente alle esigenze di quello cinematografico non solo viene illustrata sinteticamente la vicenda del film ma la si costruisce già in un susseguirsi di avvenimenti e di episodi che diventeranno, nel film, le sequenze e le scene.

Ciascuna scena, anzi, viene descritta in maniera che, chi legga il trattamento, abbia un'idea di come verrà svolta la vicenda del film, di quali episodi sarà composta, dell'ordine e della regola secondo la quale si susseguiranno, del peso di ciascuno di essi in rapporto agli altri.

G - La sceneggiatura

Il successivo e finale passo di elaborazione del soggetto è quello che conduce alla "sceneggiatura" del film.

Sempre restando scrupolosamente aderenti alla regola della scaletta, si deve arrivare alla:

scelta delle sceneggiatura:

- a) nel loro numero
- b) nel loro susseguirsi e concatenarsi all'interno delle diverse scene in modo esatto, senza errori di attacco,
- c) nel loro contenuto
- d) nell'eventuale loro movimento di macchina
- e) nella loro angolazione
- f) in tutti quegli altri elementi che si ritengono utili inquadratura per inquadratura (illuminazioni od effetti speciali, come uso di filtri ed obbiettivi, ecc.)
- g) nel tipo di collegamento fra due inquadrature successive (stacco, dissolvenza, fondu, ecc.)

scelta della colonna sonora:

- a) con una individuazione sommaria o dettagliata e precisa della musica di accompagnamento
- b) con l'indicazione precisa dei dialoghi che competono alle diverse scene ed inquadrature

c) con l'indicazione dettagliata dei rumori che devono essere inseriti nei diversi momenti del film; siano essi rumori "naturali" o "artificiali"

La sceneggiatura è dunque una completa descrizione scritta del film nella sua forma finale e definitiva. Essa viene in pratica scritta su due colonne:

- la colonna di sinistra porta le indicazioni relative a ciò che si vedrà nel film,

- la colonna di destra porta le indicazioni relative a ciò che si sentirà durante la proiezione del film.

Nella sceneggiatura ogni inquadratura viene numerata progressivamente per comodità di riferimento nelle fasi successive della lavorazione del film (ripresa e montaggio.)

La fase di sceneggiatura è una delle più importanti nella lavorazione di un film in quanto è in questa fase che il regista coadiuvato dai suoi collaboratori, compie uno sforzo di dare una forma completamente cinematografica al suo film che, partito da una storia letteraria, sta ormai per divenire opera cinematografica.

Anche se, nel corso della lavorazione molti registi usano fare dei cambiamenti rispetto alla sceneggiatura (questi cambiamenti dipendono dalla necessità e dal carattere del regista), essi comunemente sono cambiamenti parziali e di dettaglio che sono dovuti al fatto che quando si prevede, nella sceneggiatura, quello che il film dovrà essere può sfuggire qualche aspetto che solo la visione dell'immagine reale e completa data dalla ripresa fa balzare all'occhio.

Nel corso della storia del cinema, i registi hanno dato importanza alla sceneggiatura in maniera diversa. Nella grande quantità dei casi la sceneggiatura costituisce comunque un'importantissima fase del "FILM SULLA CARTA".

Esistono due tipi di sceneggiatura:

- La sceneggiatura libera nella quale sono descritte le azioni che verranno riprese, gli ambienti, le battute dette dai personaggi.

- La sceneggiatura di ferro in cui è indicato il modo con cui le azioni dovranno essere riprese (posizioni e movimenti della macchina da presa, azioni e gesti degli attori) e le battute degli attori.

H - La regia

Il regista continua il lavoro che il soggettista e lo sceneggiatore hanno comunicato.

La regia è l'arte di creare un film.

La regia esisteva fin dai tempi dell'inizio del cinema, ma è stata nel tempo diversamente intesa sia nella sua funzione che nel suo significato. Agli albori della storia del cinema, regista era l'operatore e l'attore principale. Successivamente, con la scoperta di nuove possibilità espressive per il mezzo cinematografico, nacque il problema di conferire un'impronta unitaria al processo di creazione dell'opera cinematografica. Il regista raggiunse "per questo" progressivamente il ruolo di creatore dell'opera cinematografica.

Svolgere un discorso sulla figura di un regista, implica tuttavia una serie di necessarie distinzioni che ne caratterizzano la molteplice, variabile fisionomia in base ai limiti e alla natura della sua libertà creativa.

I tipi di regista che si possono incontrare sono i seguenti:

- a) che sceglie liberamente il soggetto e lo scrive egli stesso, collabora alla sceneggiatura, o la dirige, che sceglie tutti i suoi collaboratori dagli attori all'operatore, dallo scenografo al costumista, che effettua le riprese, che dà la forma definitiva al montaggio.
- b) chi accetta un soggetto ed una sceneggiatura redatta in qualche modo, affidandosi poi all'improvvisazione durante la ripresa, che arriva ad un compromesso nella scelta degli attori e collaboratori ed affida infine ad uno specialista il montaggio. (È questo il tipo di regista comune; specie di direttore generale che ha tutte le responsabilità e tutti gli onori, specializzato nel far fare agli altri quello che non è capace di fare lui).

- c) Cui è imposta una sceneggiatura "di ferro" da tradurre in atto, sia che scelga lui i collaboratori, sia che gli vengano imposti. E' un regista esecutore. Autore del film è, in questo caso, colui o coloro che hanno scritto la sceneggiatura.
- d) Chi ha solo il compito di dirigere la ripresa. E' allora solo un collaboratore ad un film che viene ad essere opera di una specie di cooperativa, a meno che la direzione artistica non venga data direttamente al produttore.
- e) Che è un misto degli ultimi tre casi. E', assieme al secondo il regista più comune negli ambienti in cui comanda il produttore.

Il regista ideale, che ha il diritto di chiamarsi autore del film è il primo. La maggior parte dei film di valore è realizzato da questotipo di regista. Perchè si possa parlare infatti di film sul piano dell'arte è necessario che il regista sia realmente l'autore del film e sia in grado di riuscire ad amalgamare l'opera dei singoli collaboratori.

I-Le persone che aiutano il regista nella lavorazione di un film

Oltre al produttore, al soggettista e allo sceneggiatore, le persone che maggiormente aiutano il regista nel lavoro di preparazione di un film sono:

- lo scenografo: è colui che compie la scenografia del film; progetta e realizza (o fa realizzare) i diversi scenari necessari per la ripresa delle diverse scene.
- il costumista: è colui che crea i costumi e ne sorveglia l'esecuzione.
- l'accessorista o trovarobe: è colui che fornisce tutto ciò che è necessario alla realizzazione del film.
- l'operatore: è colui che collabora con il regista più da vicino. Egli sta dietro la macchina da presa, fissa le luci e dirige il lavoro di ripresa delle diverse inquadrature.
- la segretaria di produzione: è colei che deve annotare tutto quanto si riferisce alle scene che si sta girando, riportare le condizioni della ripresa, stendere un rapporto per il produttore.

- il fotografo di scena: è colui che scatta le fotografie destinate alla propaganda del film.
- l'ingegnere del suono: è quel personaggio che, da una apposita cabina, registra i suoni e ne regola l'intensità.
- il carrelista: è colui che, dietro la macchina da presa, la sposta durante i suoi movimenti.
- il giraffista: è un aiutante cui è affidato un lungo microfono per la registrazione dei dialoghi degli attori. Il giraffista deve avvicinare il più possibile questo microfono alla bocca degli attori senza, naturalmente, farsi vedere nell'immagine. Il microfono particolare si chiama giraffa.
- il ciacchista: è quella persona, spesso un ragazzo, che batte il ciack all'inizio di ogni ripresa. Il ciack è una tavoletta che ha, nella parte inferiore, un braccio di legno battente. Su questa tavoletta sono scritti: i titoli del film, il nome del regista e dell'operatore, il numero dell'inquadratura nella sceneggiatura, il numero d'ordine di ripresa della stessa inquadratura, le indicazioni "giorno" o "notte". Il ciack serve, dopo la ripresa, durante il montaggio, per ritrovare con più facilità i pezzi di pellicola corrispondenti alle inquadrature indicate nella sceneggiatura. Infatti, come diremo più sotto, l'ordine con cui le scene sono girate non corrisponde a quello con cui esse sono indicate nella sceneggiatura.
- il rumorista: è quell'aiutante che imita i rumori necessari all'azione
- il tecnico delle luci: è colui che regola l'intensità delle luci usando e disponendo, a seconda dell'effetto richiesto, le lampade di diversa intensità. Fra le lampade vi sono le plafoniere: gruppo fisso di lampade da soffitto per l'illuminazione dei teatri di posa, i riflettori: lampade che espongono una luce molto intensa e i padelloni: grossi gruppi di lampade ad incandescenza. Il parco lampade è invece il complesso delle lampade a disposizione di un teatro di posa o il complesso delle lampade necessario per la ripresa di un determinato film.

- Gli attori: il compito dell'attore di cinema è molto diverso da quello dell'attore di teatro. Esso è per la creazione di un film qualcosa di molto diverso dall'attore teatrale per la rappresentazione di un dramma o di una commedia. Mentre infatti l'attore di teatro deve porre l'accento sulla perfezione della recitazione (es. sul tono della voce, ecc.) l'attore di cinema deve soprattutto rivelare i suoi sentimenti e le sue impressioni attraverso l'espressione del volto. E' infatti il volto ciò che diviene molto importante sullo schermo.

Poiché le riprese per uno stesso film non avvengono tutte di seguito ma spesso due scene che nel film seguono l'una all'altra sono girate a distanza di molto tempo, l'attore deve essere capace di immedesimarsi nel la parte anche se gli avvenimenti narrati in quelle scene sono staccati. Per far questo l'attore è aiutato dal regista, ma occorrono anche delle doti personali. Egli deve essere anzitutto "naturale", deve controllare di continuo i propri gesti ed è legato sempre al regista.

Ci sono diverse categorie di attori:

i DTVI - sono gli attori beniamini del pubblico il quale vorrebbe vederli di continuo sullo schermo.

i TIPI - quelli che non fanno il lavoro per professione ma sono scelti dal regista per un film particolare perché adatti a sostenere una particolare parte.

I GENERICI - quelli che hanno nel film una parte secondaria ma possono anche dire qualche parola davanti alla macchina da presa.

Le COMPARSE - quei personaggi di secondo piano che sono presenti nelle diverse scene solo per far numero (es. scene di massa.)

M - Il Montaggio

Alla fine della ripresa di un film, nei magazzini di laboratorio, si trovano parecchie migliaia di metri di pellicola sonora e visiva, positiva o negativa, sviluppata e no, distinta in piccoli rotoli di qualche decina di metri.

Il montaggio è l'operazione mediante la quale tutto questo materiale si trasforma in un vero e proprio film seguendo quanto è indicato sulla sceneggiatura.

In pratica il montaggio, nella sua forma più semplice, consiste nell'incollare, una dopo l'altra, le diverse inquadrature del film (numerate al momento della ripresa per mezzo del ciack), seguendo quanto scritto sulla sceneggiatura e quanto il regista ritiene opportuno aggiungere.

Come si esegue in pratica il montaggio

Il montaggio vero e proprio comincia con una serie di prove eseguite incollando l'una dopo l'altra le diverse riprese (già scelte, come meglio riuscite dal regista e dai suoi collaboratori fra quelle girate di ogni numero). Queste brevi scene, per poter essere subito proiettate, sono naturalmente stampate in positivo, come è sempre in positivo la pellicola che viene adoperata per il montaggio. I negativi, che potrebbero facilmente deteriorarsi, vengono gelosamente conservati in un luogo sicuro.

L'operatore di montaggio accosta, un'inquadratura dopo l'altra, le riprese che sono state prescelte e così, riferendosi alle indicazioni della sceneggiatura, crea le scene e le sequenze.

Il lavoro si svolge in un laboratorio speciale dove le diverse parti del film sono minuziosamente classificate e suddivise.

La moviola

Lo strumento mediante il quale si svolge il montaggio è la MOVIOLO con la quale si può vedere ed ascoltare il film che si sta montando.

Ogni numero delle inquadrature corrisponde ad un nastro sonoro e ad un nastro visivo e la moviola funziona su entrambi i nastri sincronizzati fra loro.

La pellicola viene mossa da rulli dentati e può svolgersi avanti o indietro a varie velocità: normale, accelerata, rallentata.

In moviola il montatore vede il film svolgersi su uno schermo poco più grande di una cartolina, mentre da un altoparlante si diffondono i suoni corrispondenti, incisi sulla colonna sonora del film.

In montaggio il film è ben lungi dall'essere identico a quello che sarà in proiezione.

Nel montaggio bisogna saper ricordare bene le varie parti del film. Le diverse inquadrature devono essere correttamente messe in accordo nello spazio, nel tempo e nel movimento.

Durante il montaggio vengono solitamente aggiunti gli inserti e gli effetti speciali. Gli inserti consistono in inquadrature che non sono state girate durante la ripresa. Di solito si tratta di particolari di oggetti o di parti del corpo, una lettera, mani, calzature, orologi, ecc.

Talvolta gli inserti non sono previsti nella sceneggiatura e sono aggiunti dal regista per meglio ritmare l'opera e per rendere più chiaro lo svolgimento.

Gli effetti speciali vengono prevalentemente realizzati con la TRUCA - Esempi di effetti speciali sono: le dissolvenze, le dissolvenze incrociate, i mascherini, ecc.

La dissolvenza, se è già prevista nella sceneggiatura, può essere ottenuta durante la ripresa aprendo o chiudendo gradatamente il diaframma dell'obbiettivo. Altrimenti viene realizzata in laboratorio.

Gli effetti speciali, anche se sono stati previsti dal regista, vengono introdotti solo nel montaggio definitivo che è preceduto da un primo montaggio, cioè una specie di minuta che si può paragonare alla prima stesura di un romanzo, poi rielaborata per definirne il carattere e lo stile.

Un buon operatore di montaggio rivela il suo stile e il suo impegno proprio in questo lavoro di rifinitura. Crea anche il ritmo del futuro film.

Diversi tipi di Montaggio e ritmo

I più importanti tipi di montaggio usati in un film sono:

MONTAGGIO NORMALE - Le inquadrature si susseguono secondo lo svolgimento normale della storia (dall'inizio alla fine). Si usa il montaggio normale in tutti i film in cui si deve raccontare una storia in modo lineare.

MONTAGGIO FLASH BACK - La storia ci è presentata come passata, tutta o in parte, si ritorna indietro per conoscerne l'inizio o qualche avvenimento accaduto in precedenza. Si usa il montaggio flash back quando in un film si deve inserire un ricordo o un avvenimento successo precedentemente.

MONTAGGIO IN PARALLELO - La storia si svolge in luoghi diversi; si passa dall'uno all'altro per conoscere, contemporaneamente, ciò che avviene nei luoghi distinti. Si usa il montaggio parallelo quando, in un film, si deve far vedere contemporaneamente ciò che si svolge in due ambienti diversi. Ad esempio le azioni di un bambino a scuola e della sua mamma a casa, di qualcuno che fugge e di un altro che lo rincorre.

MONTAGGIO PER ELLISSE - In questo tipo di montaggio ci viene mostrata la prima inquadratura di una scena, poi direttamente l'ultima. E' la nostra immaginazione che ricostruisce la scena interna mancante. Si usa il montaggio in ellisse, quando in film, per accrescere l'incisività della scena o altro, non si girano tutte le inquadrature che servirebbero a raccontarci l'accaduto. Si riprendono solo le prime e le ultime inquadrature, poiché la ricostruzione delle inquadrature interne mancanti è facilmente attuabile.

Il ritmo

Il montaggio è anche ciò che dà il ritmo al film. Il ritmo di un film deriva infatti dalla diversa lunghezza delle inquadrature. Se queste inquadrature si protraggono per un grande numero di fotogrammi si ha un ritmo lento; se al contrario, queste inquadrature sono concentrate in un numero limitato di fotogrammi, si ha un ritmo veloce.

Il ritmo che è la cadenza con cui le immagini si susseguono in un film se è veloce provoca nello spettatore una carica, lo eccita facendolo ancora più aderire all'avventura del film, se è lento genera nello spettatore un senso di sonnolenza, di calma, ecc.

Il ritmo, appunto perché importante in un film, non è usato dal regista a caso. Il regista infatti usa un ritmo piuttosto che un altro per ottenere negli spettatori una diversa reazione al film e suscitare in loro determinati atteggiamenti.

Il ritmo deve anche essere adatto alla scena presentata dallo schermo per non creare delle fratture evidenti. Pertanto il ritmo di alcune inquadrature che ci presentano una corsa di cavalli dovrà essere veloce, quello di alcune inquadrature che ci presentano una passeggiata tranquilla dovrà essere lento, ecc.

N - La sonorizzazione

La sonorizzazione è l'operazione mediante la quale, alla copia del film montata, viene dato il sonoro.

Se il sonoro è stato girato contemporaneamente alla ripresa visiva allora si procede alla sincronizzazione delle due colonne: visiva e sonora.

Solitamente però la colonna sonora è fatta a parte.

Poiché la colonna sonora comprende: dialoghi, rumori e musica, è necessario mettere assieme le tre cose. Questo si ottiene con una speciale operazione detta MISAGGIO. Con essa si riducono le diverse piste sonore ad una pista unica da unire poi alla banda visiva del film.

Riunendo infatti la colonna visiva unica con il negativo del visivo (definitivo) si ha il negativo del film completo (colonna visiva e colonna sonora) ed è possibile, in breve tempo, ricavare un numero rilevante di copie del film.

Una speciale copia positiva viene stampata dal negativo originale.
Essa è detta LAVANDER e serve per ricavare altre copie del film.

L'OPERA CINEMATOGRAFICA E LA METODOLOGIA CRITICA PER LA SUA COMPRESIONE

A. Avendo imparato a distinguere gli elementi che caratterizzano il linguaggio cinematografico e, in modo particolare, avendolo confrontato(1) con il linguaggio della parola, spostiamo ora la nostra attenzione sull'opera cinematografica, cioè sul film, non considerandolo nella sua creazione, ma come opera. Esso è una concreta realizzazione mediante il linguaggio cinematografico, è un discorso fatto dal regista in termini di immagine cinematografica al fine di comunicare od esprimere una ben determinata idea.

Se, nella considerazione della nascita di un film, eravamo partiti dall'idea (elemento unitario) ed avevamo seguito lo sviluppo di tale idea fino alla completa realizzazione, ora dovremo percorrere il cammino contrario: passare cioè, da una molteplicità di elementi, all'unità dell'idea che il regista ci ha voluto esprimere con il suo film. Se riusciremo ad arrivare a comprendere questa idea, avremo correttamente compreso il significato del film, avremo cioè trovato il TEMA dell'opera presa in considerazione.

Ma perché questo tema venga rilevato esattamente è necessario arrivare ad esso seguendo un metodo che sia aderente alla struttura stessa dell'opera cinematografica. Questo metodo lo chiameremo :METODOLOGIA CRITICA.

B. Diversi tipi di critica nei riguardi di un film

L'atteggiamento critico dello spettatore di fronte alle opere che egli accosta può essere di vario genere a seconda dell'impegno che questa critica ad esso richiede e del fatto che egli usi o meno un metodo di indagine.

Avremo pertanto diversi tipi di critica nei confronti di un film. Fra questi ricordiamo:

- a) la critica di reazione : adesione o repulsione dello spettatore a quello che il film dice nel corso stesso della proiezione del film. (Partecipazione o meno alla vicenda narrata dall'opera).
- b) la critica di gusto : attivazione dello spettatore di fronte a quanto ha visto con formulazione di pareri ed impressioni (es. dibattito, animazione)
- c) critica vera e propria : riconquista dell'opera nella sua completezza.

È questa la metodologia critica che noi verremo esponendo in queste pagine

(1) nella seconda lezione.

C. La metodologia critica

Per portare a termine il nostro lavoro di critica divideremo il metodo in alcuni punti:

- a) LA STRUTTURA NARRATIVA
- b) L'ANALISI VISIVA O CINEMATOGRAFICA
- c) LA STRUTTURA DRAMMATICA
- d) LE VALUTAZIONI (morale,estetica,ecc.)

D. La struttura narrativa

1° - Un film é prima di tutto,una storia cinematografica,cioé un'azione che si svolge nel tempo,vissuta da certi personaggi,nel susseguirsi di un certo numero di episodi,e racconta mediante immagini cinematografiche.La storia narrata dal film ha un inizio ed una fine e segue un filo che é continuo.

2° - Se consideriamo il filo della narrazione nel suo svolgersi(ricostruzione del film dalla prima all'ultima immagine)abbiamo la cronaca del film.

3° - Se consideriamo invece la narrazione,non nel suo svolgersi,ma come unità (alla fine del film)abbiamo la struttura narrativa del film.

4° - Trovare la struttura narrativa di un film e trovare come si organizza il film,dal punto di vista narrativo,per raccontare una certa storia.

5° - Per arrivare a cogliere la struttura narrativa di un film si deve seguire una strada:eseguire cioé la cosí detta ANALISI NARRATIVA DEL FILM.

6° - Gli episodi che,durante la proiezione di un film,ci si presentano secondo una determinata successione cronologica,non hanno tutti ugual valore e portata internamente alla storia che cooperano a costruire,ma,ordinandoli secondo un criterio di importanza,ne possiamo distinguere di principali(° cardinali) e di secondari.

7° - La prima operazione da fare,per eseguire l'analisi della costruzione narrativa di un film,é appunto la scelta degli episodi principali,la loro evidenziazione nei confronti di quelli secondari ed il loro ordinamento secondo una linea di importanza nello sviluppo narrativo.In tal modo si ha chiara l'ossatura della costruzione narrativa.

8° - Si dovranno poi prendere in considerazione i personaggi principali che vivono la storia cinematografica ,facendo attenzione che essi non sono necessariamente persone umane,ma anche animali o cose.(Lassie o Rin-Tin-Tin nei film in cui recitano,oppure qualche"prezioso malloppo"al centro di una trama "gialla")

e addirittura situazioni, idee, o rapporti fra persone. Tali personaggi principali vanno analizzati nel ruolo che rivestono nella storia cinematografica, per capire la funzione di ciascuno rispetto agli altri.

9°) Fra i personaggi é possibile individuare un elemento (può essere uno o più di essi come anche un fattore comune ad essi) risolutore della storia nel senso che questa si concentra in esso, su di esso appoggia, da esso é sostenuta. Tale elemento sarà chiamato protagonista del film essendo il nodo centrale del tessuto narrativo del film.

10°) L'evidenziazione degli episodi principali che compongono la storia cinematografica, la scoperta e l'esame della funzione narrativa dei personaggi principali, la scelta dell'elemento protagonista che la risolve in sé, ci permettono di capire come il regista ha costruito la sua storia; saremo infatti in grado di riassumere in poche parole la storia del film, ma non limitandoci a rievocarla nel suo svolgersi cronologico, ma ordinandone gli elementi che la compongono e le linee secondo le quali si sviluppa secondo una gerarchia di importanza e di valore.

11°) E' necessario, per poi poter compiere un nuovo passo verso l'interpretazione del film, operare con sicurezza questo primo, fondamentale esame dell'opera cinematografica da un punto di vista narrativo. Tale esame, aiutandoci a scoprire la costruzione del film, orientandoci sull'effettiva portata che presentano personaggi ed episodi, ci indica dove e come si dovrà dirigere e concentrare la nostra attenzione nelle successive riflessioni che si agganciano e prendono lo spunto da esso.

12°) La soluzione della struttura narrativa, porta alla formazione di " é la storia di " che dà un ordinamento non più cronologico ma gerarchico in senso strutturale alla narrazione del film.

E - L'Analisi visiva o cinematografica

- 1) Evidenziano un certo articolarsi strutturale del film nella sua dimensione narrativa, l'esame deve procedere alla realtà materiale del film che è l'immagine nei suoi aspetti statici e dinamici. Si tratta cioè di verificare l'immagine e il discorso per immagini nell'ambito dell'analisi che si va conducendo.
- 2) Nell'analisi cinematografica ci si propone di determinare l'uso che il regista fa dei diversi elementi del linguaggio cinematografico i quali assumono valore espressivo per tutta la durata del film.
- 3) Ciò impone : a) l'esame della Sceneggiatura dell'inquadratura, della scenografia, della colonna sonora, del montaggio, ecc. e del ripetersi costante, nel lungo andare del film, di alcuni di questi elementi.
b) la considerazione di questi elementi in funzione di tutta l'intera opera cinematografica nella quale il regista ha voluto dare loro un determinato peso ed in funzione dell'uso che il regista fa di essi nell'intera sua opera.
- 4) Ciascun elemento di cui si compone il linguaggio cinematografico può:
 - a) dimensionare (affievolire o approfondire) l'apporto espressivo
 - b) introdurre degli altri apporti nuovi.
- 5) Avendo l'analisi visiva come scopo l'esame della funzione che ciascun elemento ha all'interno dell'opera, è bene presentare alcune possibilità che, ciascun elemento, ha di compiere questa funzione.

- A - LA SCENEGGIATURA - a) la sceneggiatura come anello di congiunzione fra la struttura narrativa e la struttura drammatica
b) importanza dei diversi episodi all'interno del film (es. quale episodio ha più importanza?)
- B - L'INQUADRATURA - a) Particolare uso dei CAMPI e PIANI (1) - loro si

(1) - Le inquadrature di un film, a seconda del loro contenuto e della distanza dell'oggetto ripreso dalla macchina da presa si dividono in:

gnificato espressivo - (es. fondono i personaggi all'ambiente o no?)

a) campo lunghissimo CLL

nel campo lunghissimo le figure appaiono molto lontane, quasi all'orizzonte.

b) campo lungo CL

Nel campo lungo le figure appaiono ancora lontane ma ad una distanza minore rispetto al campo lunghissimo. Nel campo lungo la distanza approssimativa dalla figura dalla macchina da presa è di circa 30 metri.

c) campo medio CM

Il campo medio ci rappresenta le figure molto più da vicino. Esse occupano una buona parte dello schermo ma non toccano mai i bordi superiori ed inferiori del quadro. Attorno ai personaggi è sempre visibile una parte dell'ambiente che li circonda.

d) campo totale CT

Il campo totale è un tipo di campo molto particolare. Nel campo totale non ci si riferisce più alla distanza delle figure dalla macchina da presa. Un'immagine si dice campo totale quando in essa sono visibili, ad esempio, tutte le persone che prendono parte ad una determinata scena e tutto lo scenario preparato per una determinata immagine.

e) figura intera FI

Nella figura intera la persona è visibile sullo schermo interamente ed è ripresa da una distanza relativamente breve.

I piedi della persona toccano il bordo inferiore del quadro e la testa sfiora quasi il bordo superiore.

f) piano americano PA

mostra le figure sullo schermo visibili dalla testa alle ginocchia.

g) mezza figura MF

Nella mezza figura sullo schermo è visibile la persona dalla testa fino alla vita. Questa immagine taglia il personaggio quasi a metà. Per questo essa si chiama mezza figura.

b) ANGOLAZIONI (2) maggiormente usate - loro significato espressivo (ese. c'è nel film una particolare angolazione per quel particolare personaggio?)

h) primo piano PP

Il primo piano è quella immagine che ci mostra sullo schermo il viso del personaggio più le spalle.

i) primissimo piano PPP

Primissimo piano si usa chiamare quella inquadratura che ci mostra sullo schermo il solo viso di una persona. Se confrontiamo questa inquadratura con la precedente, notiamo che nel primissimo piano mancano le spalle del personaggio

l) dettaglio o particolare

Si chiamano dettagli o particolari quelle immagini che ci mostrano sullo schermo un oggetto, un animale o una parte del corpo umano. Questi oggetti devono essere ripresi molto da vicino e quindi occupare gran parte dello schermo. Diversamente queste immagini potrebbero essere confuse con quelle denominate campi in quanto, per esempio, l'immagine di un gatto vista da lontano non potrà dirsi dettaglio ma campo medio.

Significato ed uso dei diversi campi e piani

Il regista non vuole dirci la stessa cosa se usa un campo o invece usa un piano o dettaglio. Infatti quando un regista nel suo film usa un campo, egli vuole attirare la nostra attenzione sull'ambiente che circonda il personaggio piuttosto che sul personaggio stesso. Se il regista, al contrario, nel suo film usa un piano, egli attira la nostra attenzione sulla persona la quale sta facendo una determinata cosa od è insieme ad altre persone. Supponiamo che il regista voglia raccontarci l'aggressione di un ladro; userà i campi medi per descriverci il giardino e la casa dove il ladro è diretto; figure intere e piani americani per mostrare l'avvicinarsi del ladro; per accrescere la tensione degli spettatori, il regista userà dettagli delle mani che impugnano la pistola e primissimi piani del viso mascherato.

- c) I movimenti di macchina (3) - panoramiche, carrellate, assestamenti - loro significato nel film se ne hanno (es. individuazione progressiva di un personaggio)

(2) - Le inquadrature di un film, a seconda del punto di vista da cui vengono riprese si dividono in:

- a) inquadratura ad angolazione normale l'asse ottico dell'obbiettivo è orizzontale. La macchina da presa è sullo stesso piano dell'oggetto da riprendere.
- b) inquadratura ad angolazione dal basso l'asse ottico dell'obbiettivo è inclinato. La macchina da presa guarda verso l'alto. Essa si trova su un piano diverso di quello dell'oggetto: più in basso
- c) inquadrature ad angolazione dall'alto l'asse ottico dell'obbiettivo è inclinato. La macchina da presa guarda verso il basso. Essa si trova su un piano diverso da quello dell'oggetto: più in alto.
- d) inquadratura ad angolazione supina l'asse ottico dell'obbiettivo è verticale. La macchina guarda verso l'alto
- e) inquadratura ad angolazione a piombo L'asse ottico dell'obbiettivo è verticale. La macchina guarda verso il basso.

Significato dell'uso delle diverse angolazioni

Il regista si serve spesso delle angolazioni per farci conoscere il carattere di un personaggio. Se il regista infatti, riprende un personaggio del suo film dall'alto o a piombo, esso sullo schermo risulta piccino, schiacciato contro il suolo. Il regista in questo caso ci vuole dire che quel personaggio ha paura per qualche cosa, o è cattivo, antipatico, abbandonato dagli altri.

Se al contrario il regista nel suo film riprende un personaggio dal basso e con una angolazione supina, questo sullo schermo risulta innalzato, sovrastante, slanciato verso il cielo. Il regista in questo caso vuol farci capire che quel personaggio è molto importante nella storia raccontata dal film; è il capo dei banditi, ha compiuto un'impresa pericolosa, ha superato un esame difficile, ecc.

d) ILLUMINAZIONE: illuminazione particolare degli ambienti, del protagonista, dei personaggi secondari ecc. (es. crea contrasto fra protagonista e ambiente, crea atmosfera di paura, ecc.)

(3) - La macchina da presa è montata su un sostegno; l'una e l'altra sono mobili; possono avvicinarsi al personaggio o all'oggetto da filmare o, al contrario, allontanarsi o seguire un personaggio o un oggetto nel loro spostamento.

I movimenti della macchina da presa sono di due specie: carrellate e panoramiche. Nella carrellata si muove il sostegno della macchina (carrello); nella panoramica la macchina da presa gira sopra il sostegno fisso. Le carrellate possono essere: carrellata avanti: la macchina da presa si muove verso un oggetto o personaggio il quale ingrandisce nel quadro. Essa attira la nostra attenzione sul personaggio di cui ci aiuta a scoprire il pensiero e le caratteristiche o su un oggetto che ci permette di scoprire meglio.

Carrellata indietro - la macchina da presa si allontana dall'oggetto o personaggio il quale impicciolisce nel quadro; la carrellata indietro attira l'attenzione dal personaggio o dall'oggetto, sia per aiutarci a separarcene, sia per farci scoprire un altro personaggio o oggetto di cui ignoriamo la presenza.

Carrellata laterale - il piano sostenente la macchina da presa è posto parallelamente al personaggio od oggetto e si sposta lateralmente inquadrandone le parti successive. Un particolare tipo di carrellata laterale è la carrellata di accompagnamento. Nella carrellata laterale di accompagnamento non si muove solo la macchina da presa, ma con essa si muove il personaggio od oggetto da riprendere. La macchina da presa lo accompagna nel suo spostamento.

La carrellata in ascensore - si ha quando la macchina da presa scorre parallelamente (dall'alto al basso dal basso all'alto) all'oggetto da riprendere mostrandocene immagini diverse.

- C - LA SCENOGRAFIA
- a) elementi scenografici fine a se stessi
 - b) elementi scenografici non fine a se stessi, caratterizzanti i personaggi e l'ambiente. (es. corridoi ed uscite determinano un senso di distensione)
- D - LA COLONNA SONORA
- a) rumori e musica : loro peso nel film (es. significato di un motivo ricorrente)
 - b) dialoghi : - materiali
 - di tipo interiore (es. riferimento a modo d'essere del personaggio)
- E - IL MONTAGGIO
- a) tipi di montaggio usati nel film in esame
 - b) significato di eventuali dissolvenze e fondù
 - c) lunghezza o meno delle inquadrature come creante un certo ritmo.

Un particolare tipo di carellata in ascensore è la carellata di accompagnamento in ascensore. Essa segue un personaggio o un oggetto mentre sale o scende.

Le panoramiche possono essere:

Panoramica orizzontale - la macchina da presa ruota in un piano orizzontale da destra a sinistra o viceversa filmando tutto ciò che è davanti ad essa. E' usata in modo particolare nelle descrizioni o per seguire i movimenti di alcuni personaggi.

Panoramica vericale - la macchina da presa ruota su un asse verticale dal basso in alto o dall'alto in basso. E' usata anch'essa per le descrizioni e per seguire movimenti.

Ambedue le panoramiche possono essere di accompagnamento se seguono il movimento di un personaggio o di un oggetto.

F- La struttura drammatica

- 1) L'analisi visiva ci ha portato a determinare quali elementi linguistici sono usati nel film preso in esame e costituiscono le costanti espressive del film stesso.

E' necessario ora stabilire il perchè queste costanti espressive sono state usate vedendo che cosa esse ci esprimono nella loro unità. Questo è il lavoro che si fa studiando la struttura drammatica del film.

- 2) Il discorso drammatico, come i precedenti, (narrativo e visivo) non è aggiuntivo, ma complementare. La struttura drammatica infatti si innesta sulla narrazione, si approfondisce sulla struttura cinematografica e traduce in termini di espressione ciò che le precedenti analisi hanno messo in evidenza.

Il discorso drammatico è il discorso finale, conclusivo, nel quale si coglie veramente ciò che il film dice.

- 3) E' naturale che anche sul piano drammatico (come già abbiamo visto su quello narrativo), l'unità che si vuole scoprire provenga da una sintesi di significati che lo studio precedente svolto ci permette di scoprire e di considerare separatamente.

Sono questi i così detti "filoni espressivi" o "filoni drammatici"; essi sono i pilastri che sorreggono il film dal punto di vista espressivo.

Solitamente questi filoni sono incarnati da diversi personaggi del film e si collegano alle loro qualità, alle caratteristiche che in loro vengono sottolineate, agli episodi in cui sono presenti, al rapporto con gli altri personaggi e al ruolo che incarnano.

- 4) E' necessario esaminare separatamente questi filoni drammatici tenendo però presente che alcune notazioni che potrebbero apparire di poca importanza nei singoli filoni, potrebbero invece essere essenziali nel film preso nel suo insieme.

Il significato dei filoni drammatici non si esaurisce nella loro singolarità ma si completa nel loro rapporto reciproco.

Se il film è unitario è possibile trovare quel punto di vista che ci fa apparire ogni filone come appartenente ad un'unità risolvibile. Questa radice unitaria da cui si snoda l'insieme dei filoni drammatici è il "tema".

Il tema è ciò che il regista ci vuol comunicare con il suo film.

Il tema non è tenuto, tolto nel caso della tesi, ad esaurire il film, è il passo conclusivo della sua comprensione.

G- Le valutazioni

- 1) La valutazione è insieme il momento finale più importante e delicato di tutto l'iter critico. In funzione di essa e per fondare oggettivamente essa, infatti viene effettuata la lettura analitico-strutturale del film.

Dopo aver compreso quello che il film ci dice ed aver ricavato il tema dell'opera è necessario formulare un giudizio sul film stesso.

Per far questo è bene prendere in considerazione l'opera cinematografica, esaminandola alla luce di alcuni aspetti essenziali.

- 2) La valutazione procede secondo due ordini di considerazioni. ~~Ne~~ Nel primo il giudizio pone in rapporto l'opera cinematografica con dei Valori e chiarisce appunto il tipo di rapporto che oggettivamente intercorre con essi, a prescindere da ogni considerazione riguardante lo spettatore che accosta l'opera: è questa la così detta valutazione assoluta o oggettiva del film.

Nel secondo, al contrario, il giudizio ha fulcro proprio sullo spettatore che è chiamato a venire in contatto con l'opera: le caratteristiche individuate in sede di valutazione assoluta vengono ora rapportate ai vari tipi di pubblico. ~~Ne~~ Ne scaturisce una serie di considerazioni che, ferme restando le valutazioni oggettive, valgono in parte a modificare o ridimensionare alcuni giudizi in funzione non più dell'un polo, ma dell'altro (lo spettatore) della esperienza filmica.

E', ci sembra quasi inutile ricordarlo (ma constatazioni pratiche ce

ne dimostrano l'utilità) assolutamente necessario distinguere, nell'effettuare una valutazione, i due tipi di considerazioni, perchè talune insufficienze relative non passino per assolute o perchè non si imputi al film ciò che dipende dallo spettatore.

Nato da un uomo per degli uomini il film si riporta per sua natura con l'Assoluto, nelle sue tre attribuzioni di Bellezza, Bontà e Verità. Il rapportare il film a questi valori superiori è il senso della valutazione estetica e della valutazione morale.

- 3) Analisi e valutazione estetica Nella valutazione estetica si rapporta il film, nella sua completezza, al valore del Bello.

Dato che il tema è l'idea che permea tutto il film è conveniente iniziare con la valutazione del tema per poi ampliare il discorso a tutto il film. Si dovrà esaminare dal punto di vista dell'unità necessaria perchè il film abbia una sua completezza, dal punto di vista della sua autonomia, poichè l'opera d'arte è di per sé autonoma non richiedendo integrazione alcuna né al livello psicologico, né a quello storico, né a qualunque altro. Si dovrà poi esaminarlo dal punto di vista dell'essenzialità, per vedere se tutti gli elementi trovano una giustificazione nel film, o se ve ne sono al contrario di inutili o non sufficientemente svolti.

Al di sopra di queste valutazioni si deve stabilire se il film è Armonico, cioè si deve determinare la maniera che il film ha di essere unitario, autonomo, essenziale.

Quest'ultima, conclusiva considerazione tende cioè ad evidenziare quell'armonia superiore e trascendente i nostri schemi di pensiero, per la quale il film ci appare come un oggetto individuo, come un universo a sé stante, il quale veramente penetriamo e capiamo, non tanto con un processo razionale analitico, ma con la contemplazione estetica della sua armonica completezza (livello artistico).

- 4) L'analisi e la valutazione morale Nella valutazione morale si rapporta il film al valore del vero e del bene. Per questo la valutazione morale, oltre ad essere il momento conclusivo e riassuntivo del nostro lavoro, è anche il momento più delicato e significativo.

E' bene, normalmente procedere alla valutazione morale del tema che, come idea generale, messaggio del film, lo riassume tutto.

Si deve estendere poi la valutazione morale alla struttura drammatica, perchè è possibile che alcuni filoni richiedano un discorso particolare.

Infine si deve prendere in esame la struttura linguistica del film.

Nel corso di questo studio il valore delle rivelazioni, positive o negative, ha minor importanza. Un film con tema non morale è assai più negativo di un film con tema morale e qualche scena non morale.

I risultati dell'analisi permettono il giudizio conclusivo sul film: unitamente dal punto di vista del vero e del bene.

- 5) Altre valutazioni Molti altri ordini di valutazione possono essere svolti a proposito di un'opera cinematografica: mediante considerazioni che la rapportino a tutte quelle più specifiche componenti che costituiscono il quadro della vita umana.

Questi due ordini di osservazioni sono comunque assai importanti: si riferiscono alla realtà del cinema come mezzo con cui un uomo (come individuo e come membro di una società) parla a degli uomini, singolarmente considerati, e come società.

Sono queste due valutazioni che "umanizzano" il discorso critico sul film e cooperano a fare del rapporto fondamentale cinema-uomo un discorso che si risolve facendo fulcro sull'uomo stesso.

LA CHIESA E IL CINEMA (1)

A - QUALI SONO I DOCUMENTI IN CUI LA CHIESA HA PARLATO DEL CINEMA.

Dalla nascita ai giorni nostri la Chiesa si é sempre interessata del fenomeno cinematografico. Gli insegnamenti di Essa in questo campo sono contenuti nelle Encicliche e nei Discorsi di diversi Papi.

Le due encicliche famose che hanno come centro di interesse il cinema sono: l'Enciclica "Vigilanti Cura" di Pio XI, del 1936 e la "Miranda Prorsus" di Pio XII, del 1957. A queste due encicliche si possono aggiungere, perché molto belli e fondamentali in questo campo, i due discorsi di Pio XII sul "Film Ideale" del 1956 e il motu proprio di Giovanni XXIII, "Boni Pastoris".

B - PERCHE' LA CHIESA SI INTERESSA DI CINEMA (Radio e Televisione)

Le indicazioni a queste riguardo abbondano nei documenti della Chiesa cui sopra si é accennato; sceglieremo i più significativi.

Pio XI, nella "Vigilanti Cura" precisava i motivi del suo intervento quando, all'inizio dell'Enciclica osservava: " essere urgente il provvedere che anche in questa parte i progressi dell'arte, della scienza e della stessa perfezione tecnica e industriale umana sono veri doni di Dio, così alla gloria di Dio ed alla salvezza delle anime siano ordinati e servano praticamente all'istituzione del regno di Dio in terra, affinché tutti, come ci fa pregare la Santa Chiesa profittiamo di essi in modo da non perdere i beni eterni."

Nel II° discorso sul Film Ideale di Pio XII leggiamo :

" ma poiché di fatto (il cinema) é divenuto per la presente generazione
" un problema spirituale e morale di immensa portata non può essere tra-
" scurato da coloro che hanno a cuore la sorte della parte migliore dell'uo-
" mo e del suo avvenire ."

Nella "Miranda Prorsus" :

" La Chiesa ha accolto queste invenzioni fin dall'inizio non solo con par-
" ticolar gioia, ma anche con materna ansia e vigilante sollecitudine, volendo essa proteggere da tutti i pericoli i suoi figli sulla via del progresso.

" Tale sollecitudine deriva direttamente dalla missione affidatale dal
" Divino Redentore perché questi nuovi mezzi come tutti sanno, hanno un
" potente influsso sul modo di pensare e di agire degli individui e del
" la umanità. C'è anche un'altra ragione per cui la Chiesa si ritiene a
" ciò particolarmente interessata: essa infatti per motivo superiore ad
" ogni altro, ha un messaggio da trasmettere a tutti gli uomini: il messag-
" gio cioè dell'eterna salvezza; messaggio di incomparabile ricchezza e
" potenza; messaggio che ogni uomo a qualunque nazione o tempo appartenga
" è necessario che accolga, secondo la Parola dell'Apostolo: " a me che sono
" meno dell'infimo di tutti i Santi, fu data questa grazia di recare ai
" Gentili la buona novella della imperscrutabile ricchezza di Cristo e met
" tere a tutti in luce quale sia la traduzione in atto dell'arcano nascosto
" da secoli in Dio, Creatore di ogni cosa ." (Ef. 3,8,9). "

Sempre nella Miranda Prorsus così si esprime Pio XII :

" Tutti questi mezzi di comunicazione dagli ideogrammi e dai segni grafici
" dell'età più remota fino ai ritrovati tecnici moderni, devono essere indi-
" rizzati all'eccelso fine di rendere l'uomo, anche in questo campo, quasi
" dispensatore di Dio " .

Dall'esame di questi pochi passi appare chiaro che i motivi per cui la
Chiesa si interessa di cinema nascono tutti ed esclusivamente da preoccupa-
zioni di ordine spirituale, apostolico, pastorale e sono così definibili :

- a) - ordinare (funzionalizzare) questi mezzi (cinema, radio, TV)
 - alla gloria di Dio
 - all'estensione del Regno di Dio
 - alla salvezza delle anime.
- b) - proteggere i suoi figli dai pericoli inerenti l'uso di questi mezzi
- c) - aiutare l'uomo che se ne serve perché anche con l'uso di questi mezzi,
diventi sempre più dispensatore di Dio.

C. - CHE COS'E' IL CINEMA PER LA CHIESA.

Una definizione vera e propria del cinema non la troviamo nei documenti della Chiesa. E' possibile però rintracciarla componendo vari elementi. Si parla del cinema come un dono di Dio.

E' proprio all'inizio della "Miranda Prorsus" che si fa questa affermazione:

" Le meravigliose invenzioni tecniche, di cui si gloriano i nostri tempi, benché frutti dell'ingegno umano e del lavoro, sono tuttavia dono di Dio nostro Creatore dal quale proviene ogni opera buona; Egli infatti, non solo ha dato l'esistenza al creato, ma lo stesso creato conserva e sviluppa ".

E' dono di Dio il cinema (come gli altri mezzi di comunicazione) perché essendo " opera buona" proviene da Dio.

C'è un'affermazione di ottimismo; il cinema è un'opera buona in sé con buona pace di tutti coloro (psicologi e letterati) che lo vogliono vedere come un bandito o press'a poco.

E c'è la chiara rivendicazione della sua origine da Dio; un'origine mediata attraverso l'intelligenza umana, ma per questo non meno vera. Rientra infatti secondo Pio XII in quell'azione di conservazione e di sviluppo con cui Dio è continuamente vicino all'uomo.

Come altre realtà create, il cinema è nelle mani di Dio non in senso generico, ma come frutto del suo divino amore per noi.

Definire il cinema dono di Dio, significa dargli una dimensione teologica, significa riconoscergli come primaria ed autentica una funzione di parlare di Dio all'uomo.

Per questo lo stesso Pontefice affermava, come abbiamo già visto, " essere doveroso indirizzare (questi mezzi) all'eccelso fine di rendere l'uomo quasi dispensatore di Dio ".

Come vedete non sono queste affermazioni gratuite, ma precise e logiche con sequenze di un particolare modo di guardare alla vita nelle sue varie espressioni. Se crediamo a Dio, alla creazione, alla conservazione, alla Provvidenza, una così fatta visione del cinema si impone. E si impone prima di ogni altra considerazione ed in modo tale da non poter essere dimenticata in nessun momento del suo esistere.

E' frutto dell'ingegno e del lavoro umano che obbedendo agli impulsi posti in lui da Dio ha scoperto le tecniche che hanno reso possibile il cinema. Il richiamo all'ingegno e al lavoro umano è un'importante componente del " modo di guardare al cinema " della Chiesa.

L'intelligenza che si applica alle realtà create (tale è l'ingegno) ha una strada ben segnata da seguire: quella di riaffermare l'originaria destinazione

a Dio di tutto il creato,rispondendo in senso affermativo all'attesa che c'è in ogni creatura di cui parla S.Paolo.

Il lavoro umano ha esso pure una funzione precisa:attuare qual"dominate la terra " nel mentre realizza il"mangerete il pane del sudore della fronte ".

Un'opera che é frutto dell'ingegno e del lavoro umano riveste perciò una grande dignità e per nuovo titolo rientra in un piano provvidenziale: é evidente inoltre che va fuori strada tutte le volte che si mette contro l'uomo.

Quando i documenti della Chiesa parlano del cinema come di uno strumento di elevazione e di formazione dell'uomo moderno,non ci si meraviglia, ma si capisce che non può essere che così,non si pretende troppo da questo mezzo,ma semplicemente quello che gli compete.Anzi si comprende come un'attesa minore sarebbe una specie di profanazione.

E' infine un mezzo di comunicazione sociale. Una tale visione del cinema si trova già nella Vigilanti Cura quando Pio XI osserva essere tale mezzo diventato il divertimento più diffuso.Pio XII sottolinea e completa tale visione osservando che " il cinema,la radio,la TV non sono semplicemente mezzo di " ricreazione e di svago,anche se gran parte degli uditori e degli spettatori " lo considerano prevalentemente sotto questo aspetto,ma di vera e propria " comunicazione di valori culturali ed educativi,che possono influire non poco nella retta istituzione e sviluppo della società moderna "

(Miranda Prorsus) .

Concludendo dunque : il cinema (così la radio e la televisione)secondo la Chiesa é :

- a) - Dono di Dio
- b) - Frutto dell'ingegno e del lavoro umano
- c) - Strumento di elevazione e di formazione
- d) - Mezzo di comunicazione sociale.

D. - A CHE COSA DEVE SERVIRE IL CINEMA (Radio e TV) SECONDO LA CHIESA.

Se il cinema é dono di Dio,frutto dell'ingegno e del lavoro umano,strumento di perfezione,mezzo di comunicazione sociale, é facile individuare a " che cosa deve servire ".

E' ancora Pio XII che lo dice nella Miranda Prorsus. Egli parla di questo mezzo come di strumento valido per la formazione della personalità di quanti ne usufruiscono.

Deve perciò innanzi tutto "servire la persona umana". Non é possibile servire la persona umana se non si serve la verità e il bene.

" Sia pertanto la prima finalità del cinema, della radio e della televisione, quella di servire la verità e il bene. Devono servire la verità in modo da stringere ogni giorno più i legami tra i popoli, sicché fiorisca in essi la mutua comprensione, la solidarietà nelle prove, la collaborazione tra i pubblici poteri e i cittadini. Servire la verità comporta non soltanto tenersi lontano dall'errore, dalla menzogna e dall'inganno, ma anche evitare tutto ciò che potrebbe favorire concezioni della vita e della condotta umana, false o parziali o tendenziose. Anzitutto, però, deve essere considerata sacra ed inviolabile la verità rivelata da Dio. Anzi, non sarebbe questa la più alta vocazione di questi nobili mezzi, di far conoscere a tutti la fede in Dio e in Gesù Cristo, Suo Figlio; quella fede che sola può dare a milioni di uomini la forza di sopportare con serenità e coraggio le indicibili prove e le angosce dell'ora presente ?".

Oltre che servire la verità questi mezzi devono anche contribuire a perfezionare la vita morale dell'uomo. Ciò deve essere attuato nei tre settori di cui vogliamo trattare: l'informazione, l'insegnamento e lo spettacolo.

Concludendo anche su questo punto dunque il cinema (radio e TV) deve secondo la Chiesa :

- a) servire la persona umana (e per questo)
- b) servire la Verità e il Bene
- c) contribuire a perfezionare la vita morale dell'uomo nei tre aspetti:
 - dell'informazione
 - dell'insegnamento
 - dello spettacolo .

(1) - Quanto riportato in questa lezione é tolto dall'opuscolo : Atti delle Giornate di Studio su " IL PENSIERO DELLA CHIESA SUL CINEMA "

La caverna di Platone

Quando si è voluto dare al cinema una patente di nobiltà, quando si sono voluti fare dei concreti riferimenti nella antica cultura classica, si è pensato immediatamente a Platone, e, in particolare, al suo celebre mito che voi ben conoscete.

Certamente la caverna di Platone assomiglia molto ad una sala cinematografica. Infatti vi si vedono delle ombre che circolano sul muro di fondo davanti a spettatori che le guardano. Queste ombre sono ottenute con l'aiuto di un fuoco che è posto alle spalle degli spettatori, davanti al quale si fanno passare delle silhouette composte ed intessute da materie diverse; sono dunque ombre ottenute con il fuoco e proiettate sul muro di fondo. Si tratta anche di un cinema parlato, perchè il testo di Platone ci parla di voci che provengono da queste ombre. Sono voci emesse dalle persone che manovrano le silhouette davanti al fuoco, ed è l'eco delle loro voci che sembra provenire dal muro di fondo, incantando gli spettatori. Si tratta dunque di un vero spettacolo cinematografico.

Sono stati fatti degli studi sull'origine del mito della caverna; sembra che questa origine risalga al teatro d'ombre, quale esisteva in Grecia a quel tempo. Si può dunque pensare a far risalire molto indietro nel tempo il cinema e a vedere in Platone, oserei dire, il suo padre spirituale.

Non c'è che una difficoltà, se si vuol dare una paternità platonica al cinema, ed è questa: Platone descrive questa caverna, in cui passano delle ombre, solamente per consigliare agli schiavi incatenati, che lo guardano passare, di uscire al più presto dalla caverna e di andare a ritrovare all'esterno la vera realtà e il vero sole dello spirito. Sarebbe dunque molto pericoloso fare di Platone il padre spirituale del cinema, perchè al contrario non ha che uno scopo, quello di fare uscire le persone dalla sala oscura.

In effetti per Platone il mito della caverna non è che un modo per far sentire l'irrealtà dell'apparenza del mondo sensibile. Per lui il mondo sensibile non è fatto che di immagini, che d'ombre; la sola realtà che conti è il mondo delle idee.

Il mondo delle immagini

Se per Platone il mondo sensibile è irreali, che cosa sarà delle immagini propriamente dette? Saranno immagini delle immagini; non avranno la minima realtà.

(1) quanto viene qui riportato, è una lezione tenuta dall'Abbè A. Ayfre, direttore del Seminario di S. Sulpice a Parigi, in un corso di cultura cinematografica presso Triuggio nel 1960. Queste pagine, che raccolgono gran parte se non tutta la conversazione per rendere la stessa più accessibile e semplice, si inseriscono nel corso perchè siano oggetto di studio, meditazione o discussione nel corso di alcune lezioni.

E' dunque difficile in questa prospettiva parlare di un posto del cinema nella vita dello spirito, poichè la vera vita dello spirito non potrebbe definirsi giustamente, che in opposizione a questo mondo delle immagini. Ma le cose stanno proprio così?

Il cinema non è che una provincia del regno delle immagini. Vi sono immagini tutte le volte che vi è produzione da parte dell'immaginazione.

Da questo punto di vista non vi sono differenze tra la letteratura e il cinema; quando si fa un racconto immaginario, poco importa che sia figurato o scritto, che sia letto o che sia visto o che sia sentito. Si fa sempre a che fare con un sistema di immagini; ed il cinema, da questo punto di vista, non è che un sistema di immagini organizzate a dare una storia.

Immagini e vita dello spirito

Si tratta dunque di discutere sul posto che può occupare un tale sistema di immagini nella vita dello spirito. Qui le concezioni si divergono.

a) Immagini ed immaginazione contro la vita dello spirito

Da una parte c'è tutta la concezione classica, che si raggruppa attorno ad un certo platonismo, ed a tradizioni che mettono in opposizione la ragione e l'immaginazione.

L'immaginazione è essenzialmente la facoltà dell'illusione. Cartesio, Spinoza, Pascal, sono d'accordo su questo punto.

Se si adotta questa prospettiva, questa opposizione brutale della ragione all'immaginazione, si potrà considerare questa ultima, come una regressione verso uno stadio mitico e prerazionale della vita dello spirito.

Adottando questa prospettiva, l'attitudine che si deve avere nei confronti del cinema non potrebbe essere che negativa, e il cinema costituirebbe veramente una regressione spirituale, nella misura in cui riunisce, le condizioni più propizie per un fiorire illimitato dell'immaginazione, e, di conseguenza, per un entrare in un mondo del tutto infantile e primitivo.

Questo è stato il primo giudizio dei letterati e degli scrittori al primo apparire del cinema.

Quello che dimenticano tutte queste brave persone è che non ci sono tra la letteratura e il cinema delle differenze fondamentali: è una pura questione di gradi.

La letteratura fa parte anch'essa del mondo delle immagini; un buon romanzo è accattivante quanto un buon film.

Se c'è una regressione si deve dire che essa abbraccia ugualmente anche la letteratura, e non solamente la infra-letteratura illustrata di bassa lega dei chioschi, ma anche la grande letteratura, che è pure fratello dell'immaginazione. Se si condanna l'immaginazione e i suoi frutti si deve pure condannare la letteratura e tutte le grandi opere che sono uscite dal cervello di certi scrittori.

Se veramente il contrasto assoluto tra la ragione e l'immaginazione, e il primato della ragione sull'immaginazione ci conduce a qualificare come regressive e irreali le più perfette opere uscite da menti umani, forse il principio stesso deve essere messo in causa, in discussione.

b) Immagini ed immaginazione unica via per la vita dello spirito

Alcuni si sono sforzati di sottolineare come la realtà, l'universo nel suo insieme, oltrepassano largamente i limiti della luce dell'intelletto. Si è mostrato per esempio che l'immaginazione, lasciata a se stessa, può esplorare certe regioni oscure dell'arte, nelle quali la ragione non aveva accesso. Lungi dall'essere una regressione per lo spirito, la vita dell'immaginazione, e le opere che esprimono questa vita, permettono al contrario l'esplorazione di nuove dimensioni della coscienza, e, allo stesso modo, del mondo. Si aprono nuovi orizzonti su mondi sconosciuti, su campi invisibili, che sfuggirebbero all'occhio della ragione.

In questa prospettiva, che è evidentemente l'opposta della prima, poichè qui si accorda un primato all'immaginazione, un modo di espressione avrà tanto più interesse quanto più permetterà di andare maggiormente lontano in questa evocazione del mondo invisibile.

Il cinema in questa prospettiva riprende tutta la sua importanza; invece di condannarlo viene esaltato il suo meraviglioso potere.

Si ha dunque esattamente la concezione opposta alla precedente; al primato della ragione succede il primato dell'immaginazione, alla tradizione classica il simbolismo, al limite il surrealismo.

Osservazioni sulle due opposte teorie

Tuttavia c'è da considerare attentamente un punto tra queste due concezioni in apparenza molto diverse. Questo punto comune è l'opposizione assoluta che fanno l'una e l'altra tra la ragione e l'immaginazione. Nel primo caso, se si sceglie la via della ragione, non si potrà ammettere che il cinema abbia delle dimensioni spirituali, che il cinema abbia un posto nella vita dello spirito. Nel secondo caso, al contrario, si riconoscerà che il cinema può essere un mezzo assai privilegiato riguardo ai mondi invisibili. Solamente si deve stare attenti, per poter veramente parlare di dimensioni spirituali e di posto nella vita dello spirito. Nella misura in cui si opta decisamente per l'immaginazione, dove si rifiuta ogni posto alla ragione, allo spirito critico, non si corre forse il rischio d'imbattersi in equivoci, non si rischia forse di prendere per rivelazioni dell'invisibile quelle che forse non sono che forze infrarazionali? Sembra che optando così unilateralmente per l'immaginazione, si sia al di qua della vita dello spirito, e non al di là. In altre parole, in entrambi i casi, vi è un vicolo cieco. Come uscire da questo vicolo cieco? Credo che per questo si deve rifiutare questo contrasto necessario tra l'immaginazione e la ragione, tra le immagini e le idee.

c) L'immagine via all'idea

L'immagine può anche non essere necessariamente agli antipodi delle idee; può essere il cammino che conduce ad esse. L'immagine, in realtà, è già una presa di distanza dalle cose, che prepara a scoprirne il senso. Facciamo un esempio: la via del film "La strada" è significativa: significativa dell'avventura umana, della vita, del destino, di quella che percorro io stesso in vettura, attento alle altre vetture che passano, ecc. L'immagine della strada è più significativa della strada stessa. E le sigarette di Jean Gabin nel film "Le jour se lève" sono più significative delle sigarette

che si fumano normalmente (vi é una scena in questo film kn cui Jean Gabin, che é braccato dalla polizia, rinchiuso in una stanza, fuma una sigaretta dopo l'altra, perché non ha più fiammiferi, e se smettesse di fumarne una non potrà più ricominciare. Ad un dato momento dimentica di accendere l'altra sigaretta e lascia spegnere quella che fumava. Si capisce in quel momento che per lui é finita, che non vi é più speranza, e che la polizia sta per prenderlo). In altre parole l'immagine si distacca dall'aspetto puramente utilitario, permette di percepire quello che spesso passa inosservato nella vita quotidiana. L'immagine, raddoppiando l'oggetto (c'è l'oggetto e la sua immagine) inizia, avvia la riflessione. Arrestando l'attenzione l'immagine orienta verso quello che potrà divenire un'idea.

Osservazioni sulla terza teoria.

1. L'intervento dell'intelligenza

Però é evidente che mai quest'idea, che é, per così dire, latente, che é precontenuta nell'immagine, potrà elaborarsi da sola, partendo da quella immagine che l'ha suggerita; l'intervento attivo di un'intelligenza é necessario perché l'idea sbocci.

L'immagine ha un bell'essere sul cammino dell'idea, occorre sempre qualcuno per poter fare questo cammino. Quando si disconosce l'esigenza di una attività dello spirito per elaborare delle idee partendo dalle immagini, si produce quel fenomeno che chiamerei "cancerizzazione dell'immagine", cioè a dire: l'immagine si mette a proliferare come un cancro, le immagini si moltiplicano ed abbondano. E' un po' quello che si produce nell'epoca contemporanea, assolutamente ingndata di immagini. Perché si produce questo? Perché ci si arresta sull'immagine, e non si fa dell'immagine un'occasione dell'attività dello spirito per far sprigionare le idee che vi si trovano.

Si deve però considerare che questa proliferazione morbosa dell'immagine non é che un accidente, che non risulta dalla natura stessa dell'immagine come tale. E' un accidente che risulta dalla sua posizione di rottura col reale da dove deriva l'immagine, e con l'idea, verso cui normalmente la immagine tende. Si deve dunque far lavorare l'intelligenza sull'immagine, e per questo occorre sicuramente utilizzare la riflessione.

Qui occorrerà evitare un controsenso: parlare di collocare l'immagine nel circuito che va normalmente dal reale all'idea (circuito in tre tempi, realtà, immagine, idea) non significa che sia necessario parlare di magnificare l'instaurazione di un cinema, diciamo intellettuale, di film per esempio, a temi, come se non ci fossero che i film a tesi che siano validi, perché contengono delle idee. Lo spirito di ciascuno deve fare questa elaborazione. Il film per se stesso può ben accontentarsi di essere un'immagine, un sistema di immagini. Deve accettare lealmente questo posto che gli è proprio. Quello che deve evitare semplicemente è di troncare le radici che congiungono le immagini alla realtà, e di troncare le ramificazioni che normalmente uniscono queste immagini alle idee.

2. L'immagine elemento dinamico del ciclo " realtà idea realtà "

Ma allora, se si deve operare sulle immagini questo lavoro intellettuale, non si riserva forse la comprensione del cinema ed il cinema stesso ad un piccolissimo numero di spiriti critici, particolarmente acuti, particolarmente capaci di far venire alla luce le idee che si trovano nascoste in una serie di immagini?

Si deve notare che la critica (nel senso più profondo della parola, lo spirito critico, lo spirito riflessivo) non è il fine ultimo dello spirito umano. Il lavoro riflessivo è necessario, ma quello che lo giustifica in fin dei conti non è l'idea, alla quale si arriva; è la realtà che questa idea può forse chiarificare. In altre parole, bisogna elaborare delle idee partendo dalle immagini, ma non bisogna limitarsi a questa idea; bisogna ritornare alla realtà, per illuminarla partendo dalle idee che sono state elaborate. Questo suppone che, se non ci si vuole limitare al campo delle idee, ma ritornare alla realtà, si ritrovi il mondo delle immagini.

Vi ricordate quell'operazione dello spirito, che la Scolastica chiamava la conversione " ad phantasmata ", che consiste, per conoscere le cose singolari nella loro singolarità, nel ritornare sulle immagini invece di limitarsi all'idea astratta ?

COSI' L'IMMAGINE E, PIU' DI OGNI ALTRA, L'IMMAGINE CINEMATOGRAFICA (PERCHE' E' LA PIU' RICCA, A CONDIZIONE DI NON SEPARARLA DA TUTTI QUEI PROCESSI DINAMICI NEI QUALI L'ABBIAMO INSERITA, OSSIA: REALTA', IMMAGINE, IDEA, E DI RITORNO IDEA, IMMAGINE O REALTA') HA DUNQUE UNA DOPPIA FUNZIONE NELLA VITA DELLO SPIRITO: LA PRIMA COME ELABORAZIONE DELLA REALTA', CHE INCAMMINA VERSO L'IDEA : LA SECONDA COME RITORNO DELL'IDEA VERSO LA REALTA'.

Se dunque si pone l'immagine in questo ciclo, si vedrà allora che il suo compito é di rivelarci le cose singolari, con tutta la loro ricchezza. Infatti le esigenze della vita quotidiana ci fanno soffermare spesso su tutto quello che resta al di fuori, sugli interessi immediati, affettivi e pratici. D'altra parte la riflessione rischia di isolarci in un mondo di idee pure .

Al contrario, davanti ad un'immagine non dobbiamo far altro che riguardare purché non siamo presi dalla vita, dalle esigenze immediate della vita quotidiana. Noi guardiamo all'immagine e se consentiamo a quello sforzo necessario di cui abbiamo appena parlato, di comprensione, di ritorno alla realtà, allora saremo condotti; grazie all'immagine , a vedere veramente, a vedere ciò che senza di essa non potrebbe essere percepito, quello che sarebbe stato per noi in visibile.

In questo modo l'immagine ritrova un certo aspetto meraviglioso, che é agli antipodi di questa cancerizzazione di cui abbiamo appunto parlato. In questa prospettiva l'immagine ci rivela delle meraviglie sconosciute, insolite, singolari, tuttavia indubbiamente reali, che sono nascoste nella natura o nell'uomo, e non si trovano ogni momento.

(Per esempio pensate a quei grandi documentari di Flaherty, pensate a quei film sugli uomini, su certi aspetti umani, di Rouquier, di René Clair, ecc. Grazie ad essi si ha veramente un incontro personale con degli esseri assolutamente unici, per es. si può incontrare Monsieur Hulot..... Lo stesso può succedere talvolta anche per certi animali; penso per esempio al pesce del "Mondo del silenzio ", in questo documentario vi é un pesce del Mar Rosso, col quale i pescatori sono arrivati praticamente a familiarizzare. Si può avere dunque, direi, della simpatia personale per un essere di questo genere. Lã x' é qualche cosa di veramente meraviglioso, ma é un meraviglioso non ottenuto in maniera artificiosa, con dei trucchi, con delle sopraimpressioni ed apparizioni più o meno fantomatiche, il meraviglioso é quello che c' é di più reale.)

3. Il regista autore del dinamismo dell'immagine.

Questa rivelazione della singolarità degli esseri, grazie alle immagini, non si produce automaticamente. Questa è la vocazione profonda del cinema; ma questa vocazione può essere distolta dal suo fine, e si possono produrre le malattie, i cancri, di cui ho appena parlato. Perché questa vocazione profonda dell'immagine cinematografica si realizzi credo che occorra il doppio intervento del regista e dello spettatore. Dipende dapprima dal regista; in realtà un regista può sempre, volontariamente o no, impedire che questo cammino si realizzi. Questo capita ogni volta che immagini che egli mostra non permettono questo ritorno al reale, all'esistenza, al mistero di cui abbiamo accennato.

a) E' il caso per esempio di quelle opere, di quei sistemi di immagini, che sono pochissimo consistenti e pochissime valide, con dei personaggi senza concretezza, senza la minima realtà, di conseguenza incapaci di condurci alla nostra realtà. E' il caso della grande produzione commerciale, di quei film dove nessuno si è veramente preoccupato di dare un'essenza a delle opere in modo che meritino questo nome. Si tratta evidentemente di una responsabilità del regista, che forse non aveva una potenza creatrice sufficiente anche se aveva delle buone intenzioni.

b) Ma ci sono altri casi in cui un artista di talento può utilizzare tutte le sue risorse d'arte, e tuttavia lo spettatore non va per nulla al di là dell'immagine, forse perché questa gli si impone quasi a forza, lo seduce, lo incanta e lo ferma. Questo può avvenire in gradi diversi.

- Un primo livello si ha quando si agisce sullo spettatore per mezzo del contenuto dell'immagine, quando si tenta di invischiarlo con l'immagine, per impedirgli di realizzare questo cammino verso l'idea. Ciò avviene quando il contenuto dell'immagine si impone con troppa violenza o troppa seduzione; immagini erotiche, immagini di violenza, o meglio le immagini a gran spettacolo, nel quale uno è preso e dove lo spirito non ha più nemmeno la possibilità di sottrarsi; lo spirito viene preso e legato.

- Ma questo avviene anche ad un livello più elevato: per esempio quando la immagine è troppo bella, di una bellezza puramente gratuita, puramente formale, una bellezza vuota, che non orienta verso altri valori, ed altri esseri.

Allora in questo caso non si ha a che fare con un assoggettamento volgare dello spirito, come poco fa, ma veramente con una suggestione di grado superiore, se si vuole, ma sempre suggestione; forse egualmente dannosa, perché l'opera si rinchiude nella sua sufficienza e non rivela nell'altro che se stessa. Ci può essere allora per l'artista e per lo spettatore il rischio di un'alienazione superiore, nella misura in cui, malgrado tutto, il ritmo della vita dello spirito si arresta e non prosegue il ciclo; che noi abbiamo descritto.

a) Ma grazie a Dio, capita che certi registi utilizzino il potere spirituale del cinema fino in fondo fino a che giungono alle soglie del mondo invisibile, che è come l'inverso del nostro, ed arrivano così a presentirne la presenza. Bisognerebbe senza dubbio dare qui degli esempi di opere che sono giunte a questa pienezza spirituale. Gli esempi che avrei scelto sarebbero quelli di Bresson e di Dreyer da una parte, e di Fellini e Rossellini dall'altra. Le loro opere sono certamente molto differenti. Hanno tuttavia un punto comune, ed è questo: che ciascuna costituisce un mondo di un'estrema densità. Gli esseri che le costituiscono sono veramente degli esseri con tutto ciò che questo termine suppone di essenza e di esistenza, direi di sostanza e di accidenti, di materia e di forma, per usare dei termini scolastici. Non sono, in altre parole, solo delle figure, delle silhouettes a figura umana, esprimenti le idee dell'autore, contenenti delle idee come una bottiglia contiene l'acqua. Le immagini che ce le mostrano, non sono solamente delle idee vestite, e tanto meno vanno intese come simbolo di povertà, di mancanza di qualcosa.

Si ha nei film veramente la rivelazione di certi esseri. In queste opere di dimensione spirituale, che ci danno sufficientemente dei valori, che ci fanno presentire un mistero, non si ha una dimostrazione (dimostrazione teologica o filosofica) o una lezione di catechismo animato; ma si ha piuttosto un incontro personale. Ci sono delle opere il cui contatto ci procura l'esperienza concreta di certi valori: incontrare un artista personalmente, parlare con lui, avviare dei dialoghi, è un modo di comprendere meglio i valori dell'arte, i valori artistici, l'idea di bello ed è molto più efficace spesso della lettura di libri e della comprensione di teorie.

Incontrare degli studiosi autentici, parlare con essi del loro lavoro, vuol dire comprendere meglio i valori di ricerca, i valori di verità. Allo stesso modo incontrare degli esseri pieni di generosità, pieni di abnegazione, della carità di Cristo, è molto più efficace che leggere libri religiosi, che fare delle orazioni molto elevate. C'è veramente un contatto personale che permette di meglio comprendere certi valori.

Degli artisti e tra questi degli artisti cinematografici, sono capaci di porci davanti tali opere, e per mezzo di esse farci presentire certi valori. Tra questi valori spirituali vi sono sicuramente i valori propriamente religiosi, ed io credo che un personaggio come il curato, nel "Diario di un curato di campagna" di Bresson o la "Giovanna d'Arco" di Dreyer, o il "S. Francesco" di Rossellini possono più di ogni altro, farci comprendere certe dimensioni spirituali della vita religiosa.

Anche se non si tratta di personaggi religiosi. Personaggi come il condannato nel "Un condannato a morte è fuggito" o come la Gelsomina della "Strada" o come il personaggio di Cabiria, nella misura in cui esistono veramente per noi, e noi possiamo per così dire incontrarli personalmente, possono rivelarci certe dimensioni spirituali dell'uomo. In tutte queste opere dunque c'è questa capacità comune di farci cogliere il mistero dei valori spirituali in esseri concreti, e di evitare tutto quello che sarebbe predicazione astratta o spiritualismo senza radici.

4. Personalità del regista e dinamismo dell'immagine.

Ma parte questa parente ^{la} fondamentale, c'è un'assoluta diversità di stile e di mezzi. Nel cinema non vi è un'unica maniera di orientarci verso l'invisibile; anzi possono essercene numerose.

Bresson

C'è, per esempio, la maniera di Bresson, che è una stilizzazione estremamente spinta della realtà; egli la comprime, per così dire la strizza per farle esprimere tutto quello che nasconde, per farne uscire le dimensioni invisibili. L'applicazione più evidente di questo stile in Bresson è quella che riguarda la recitazione degli attori. Bresson vuole che i loro volti restino di una inespressività totale: pensate al Curato di campagna, pensate al condannato a morte.

Sembra che essi abbiano sul viso quasi una maschera , esattamente come nella tragedia antica. Si tratta giustamente per Bresson di ridare tutto quello che é al di là di questa espressione, quello che non si può esprimere . Se occorresse fare dei riferimenti in altri campi dell'arte, si potrebbe pensare a certe figure dell'arte bizantina, che sono in generale inespressive, ma il loro ieratismo é tale che ci rivela un mondo che nessuna espressione umana potrebbe rendere. Esse evocano l'invisibile, la trascendenza, molto più di un qualsiasi sorriso o di un qualsiasi sguardo verso il cielo.

Dreyer

Tutti i film di Dreyer possono essere visti come film che cercano di farci oltrepassare il mondo dell'apparenza: sia esso il mondo diabolico come nel film "Il vampiro"; ma soprattutto il mondo della fede come nei film: "La passione di Giovanna d'Arco" ed "Ordet". Nella " Passione di Giovanna d'Arco" ha utilizzato, come mezzo espressivo il volto umano visto in primo piano, che é molto differente dai primi piani delle stars, più o meno truccate, glicerinate, dalle ciglia palpitanti. E' una specie di documentari di volti dove si arriva più che a fare esprimere, a fare rivelare a questi volti l'anima che si nasconde dietro. E' un affioramento dell'anima.

Fellini e Rossellini

I mezzi invece usati da Fellini e Rossellini sono evidentemente molto differenti da quelli usati da Bresson e da Dreyer; essi insistono meno sull'aspetto della stilizzazione della realtà, e più invece sullo aspetto della fedeltà al reale.

Pensate per es. ai differenti tipi di personaggi che essi evocano; sono in generale dei personaggi che non sono psicologicamente ricchi, a differenza di quelli di Bresson, esseri che hanno un'anima, una vita interiore, che riflettono, esseri, diremmo, entroversi. Al contrario i personaggi di Fellini e di Rossellini, (pensate alla mendicante di "Miracolo a Milano", al fraticello dei "Fioretti", a Zampanò, a Gelsomina, pensate ai "Vitelloni ") sono sempre degli esseri miserabili e molto disgraziati, ma malgrado ciò attraverso la loro povertà psicologica, giungono sempre a rivelarci qualcosa'altro. Si é detto per esempio che nella "Strada " di Fellini vi era

una prova cinematografica dell'esistenza dell'anima. L'anima appare in quel personaggio non per mezzi esteriori, per ricchezza esteriore o per ricchezza psicologica, ma, al contrario, con la povertà. Si giunge in questi film ad un punto, a mio parere, profondamente cristiano, cioè a non giudicare le persone dalla loro apparenza, dal loro esteriore, dalla loro ricchezza, ma a credere che veramente c'è un'anima in ogni essere, fosse anche il più miserabile, anche quando è totalmente nascosta, così da non essere vista.

Occorre dunque un intervento del regista perché il cinema, perché l'immagine cinematografica possa condurci alla rivelazione di queste realtà invisibili, che sono il suo fine.

5. L'apporto dello spettatore

Ma questo non basta; occorre ugualmente l'intervento dello spettatore.

Di fronte alle opere suaccennate, la libertà dello spettatore rimane intera. Non si impone allo spettatore un messaggio, una predica; lo si mette davanti a degli esseri, ed è suo compito scoprire le ricchezze che nascono quelle opere.

Sicuramente lo spettatore può passare accanto a queste ricchezze senza vederle, o dicendo che sono film troppo difficili, che non li comprende.

E spesso è vero. Ma non succede questo anche nella vita? Forse noi passiamo costantemente accanto ad uomini che ignoriamo o che disconosciamo, e che tuttavia meriterebbero di essere conosciuti. E' capitato pure ai Santi, a molti Santi, che durante la loro vita sono misconosciuti ed anche disprezzati. Il loro valore spirituale, la loro santità non è stata illuminata e conosciuta che dopo la loro morte. Molto spesso si corre il rischio di passare accanto a questi esseri senza riconoscerli. Per arrivare a cogliere la ricchezza che ci è presentata in modo nascosto, credo che siano possibili due atteggiamenti davanti a questi film. Quando si è conquistati a primo colpo, si produce una specie di choc esistenziale, il quale fa sì che si comunichi immediatamente con questi esseri con immediata simpatia, che si riconosca il loro valore. Essi ci si rivelano, ci appaiono ricchi di valore, interessanti da conoscere. Ma non si va più lontano.

Il pericolo di questo primo atteggiamento di contatto immediato, per così dire è quello di ingannarsi.

Lo choc esistenziale che si produce non é necessariamente autentico.

Si può stimare un'opera perché in quel dato giorno ci si trova in bunne disposizioni, perché vi sono i tali e i talaltri, che vi hanno interessato, e non so che. Vi é tutta una serie di cose che non sono ragioni veramente valide. Per questo é necessario anche quando un film conquista al primo colpo, far intervenire la ragione critica, e analizzare i dettagli. Vedere veramente se non si é stati fatti prigionieri dal film dai motivi del tutto esteriori.

Si può produrre anche il caso contrario; cioè davanti ad un'opera, ad un film, ad un personaggio, si resta assolutamente insensibili, senza essere per nulla presi, conquistati. Allora voi potete incontrare qualcuno che vi dice: " Avete torto; quest'opera, questi personaggi, racchiudono veramente una ricchezza, voi dovete tentare di comprenderla, di coglierla; cercate di rivedere quest'opera, studiatela, e vedrete che coglierete il suo valore."

Anche qui avviene qualcosa di analogo alla vita corrente; sovente passiamo accanto a persone che noi giudichiamo rapidamente come superficiali; senza interesse, qualcuno ci dice : "Attenzione, questa persona ha un grande valore, cercate di conoscerla meglio, e vedrete che vi rivelerà delle ricchezze ".

Se noi ascolteremo quei consigli, ci potrà accadere di essere conquistati da quella persona. Altrettanto capita per il cinema, e non solo per il cinema, ma per tutte le opere d'arte. Certamente però non possono rivelarsi a noi che indirettamente, in seguito ad un'analisi che noi avremo fatto dei particolari .E' certo che questo mistero degli esseri, del mondo invisibile, non si rivela a chiunque o in un modo qualsiasi. A meno di non rendere l'invisibile troppo visibile e sarebbe un errore, questo resta nascosto.

Pensate per esempio al modo estremamente materiale con cui Cecil B. De Mille presenta la rivelazione di Dio nei "Dieci Comandamenti ", il mistero del Sinai. Non arriva a salvaguardare il mistero dell'invisibile che vi é là dentro. Occorre più discrezione per arrivare a mantenere il mistero. Se lo si rivela, se lo si descrive con troppa evidenza, si giunge a dei risultati spaventosi. Dunque per incontrare questo invisibile mentre é invisibile, occorre certamente una certa acutezza di vista, e che lo spettatore ci metta del suo.

E' per questo che l'educazione, la cultura cinematografica hanno un ruolo assolutamente indispensabile. Bisogna arrivare al punto che lo sguardo dello spettatore sia illuminato, sia purificato, reso sufficientemente acuto per cogliere tutte queste forze che non si mostrano se non con discrezione.

Conclusione

Per concludere si dovrebbe dire che veramente c'è un posto nella vita dello spirito per il cinema. Il potere spirituale del cinema è incontestabile. Solamente si deve sempre sottolineare che questo potere spirituale non appare mai automaticamente, ci vogliono sia l'intervento positivo del regista, sia l'intervento positivo dello spettatore.

LA TELEVISIONE

A. - LA TRASMISSIONE TELEVISIVA.

La trasmissione televisiva consta di tre momenti fondamentali :

- la ripresa
- la trasmissione
- la recezione.

La ripresa

La telecamera riprende l'oggetto e lo sottopone ad un particolare processo. L'oggetto ripreso infatti é scomposto in una fitta rete di quadratini. Ogni quadratino, in rapporto all'intensità di luce che lo colpisce, determina una reazione che si manifesta, nella recezione, come un punto nero più o meno grosso. Questa scomposizione é del tutto simile a quella che si opera per riprodurre a stampa le fotografie su libri e riviste.

Contemporaneamente alla ripresa dell'immagine, scomposta per punti nel modo accennato, alcuni microfoni, opportunamente collocati, raccolgono le voci, i rumori, i suoni dell'ambiente.

La trasmissione

Ciò che é ripreso dalla telecamera é trasmesso, per mezzo di cavo e per mezzo di altri strumenti particolari, all'antenna della stazione trasmittente la quale le irradia nello spazio. Particolari onde (elettromagnetiche) giungono all'antenna dell'apparecchio ricevente.

La recezione

La recezione avviene sullo schermo dell'apparecchio ricevente dove un particolare sistema riproduce, punto per punto, il reticolo nel quale era stato scomposto l'oggetto ripreso dalla telecamera. La velocità della ricostruzione (al ritmo di 25 immagini al secondo) per il fenomeno della persistenza delle immagini sulla retina dell'occhio, permette di vedere un'immagine unica continuamente mutantesi (attraverso un brulichio di punti neri) nelle sue linee e sfumature, la quale ci dà come quella cinematografica, l'impressione del movimento.

Nello stesso tempo l'antenna della televisione indirizza i suoni, le voci ed i rumori all'altoparlante del televisore stesso.

B. - I MEZZI TECNICI PIU' IMPORTANTI CHE SERVONO PER UNA TRASMISSIONE TV.

Prendiamo come base, per un motivo di semplicità, una ripresa diretta fatta in studio come può essere la ripresa del telegiornale.

1) Le telecamere. Le telecamere sono quegli apparecchi che inquadrano gli oggetti e le persone. Compiono la funzione della macchina da presa nelle riprese cinematografiche. Ciascuna telecamera é dotata di diversi obiettivi fra i quali, di particolare interesse, la ZOOM (obiettivo che riesce a darci un'immagine nitida ed a fuoco passando da un campo medio a un dettaglio, dalla figura intera al primissimo piano, creando artificialmente l'impressione di una carrellata, senza tuttavia che la macchina si sposti dal luogo dove ha iniziato l'inquadratura).

Per una ripresa televisiva le telecamere sono come minimo due. Il loro numero varia a seconda delle necessità: nella ripresa dell'apertura del Concilio Ecumenico Vaticano II erano addirittura 12. Le telecamere può essere fissa su di un cavalletto o su rotaie. Assieme alle telecamere sono le giraffe che servono per riprendere i dialoghi dei personaggi, come si é detto anche a proposito della ripresa cinematografica.

2) Lo studio di regia. Lo studio di regia é una stanza particolare situata a fianco o su un piano superiore al luogo ove avviene la ripresa. In esso troviamo :

a) cavi che partono da ciascuna telecamera :

b) apparecchiature particolari che, collegate con cavi che partono da ciascuna telecamera, permettono di trasmettere contemporaneamente tutte le immagini riprese in ogni momento da ciascuna di esse sui :

c) MONITOR : I monitor sono degli schermi televisivi. Ve ne sono tanti quante sono le telecamere che lavorano e permettono di vedere contemporaneamente tutte le immagini riprese in ogni momento da ciascuna telecamera. Sui monitor si possono vedere anche le immagini scelte per essere messe in onda, quello che la televisione sta trasmettendo al momento della ripresa, quella che si sta trasmettendo su altri canali, ecc.

d) il banco del MIXER . Per mezzo di pulsanti e di leve serve a scegliere fra le immagini delle telecamere, quella da mandare in onda sui teleschermi dei nostri apparecchi. La successione delle inquadrature può essere realizzata per stacco, per dissolvenza innocciata o con qualche effetto speciale.

e) il banco di FONICO o del TECNICO DEL SUONO. Permette di regola re il volume dei vari microfoni dislocati in diversi posti:permette inoltre la messa in onda delle musiche e di altri effetti speciali precedentemente registrati per mezzo di dischi o di registratore.

f) il tavolo della REGIA. Per mezzo di un impianto di microfoni e di altoparlanti rende possibile la comunicazione fra loro di tutte le perso ne che collaborano alla ripresa.

C. - LE PERSONE PIU'IMPORTANTI CHE ATTUANO LA RIPRESA TV.

Le persone più importanti che attuano la ripresa sono :

- 1) I CAMERAMEN. Sono i tecnici che lavorano dietro le telecamere. Si preoccupano di inquadrare le immagini,usando gli obbiettivi più adatti all'immagi ne stessa che si vuol riprendere e cercando di renderla nel miglior modo.
- 2) Vari tecnici agli ordini di un Capo.Essi si preoccupano del buon funzio namento degli apparecchi che danno l'immagine sui monitor e le mandano alla stazione trasmittente più vicina.
- 3) Il MIXER . E' il tecnico che si preoccupa di eseguire la scelta delle im magini comdate dal regista.
- 4) Il FONICO o TECNICO DEL SUONO. Egli armonizza le voci,i rumori raccolti dai vari microfoni e la musica trasmessa dai registratori o incisa sui dischi messi a sua disposizione.
- 5) L'ASSISTENTE DI STUDIO - E' preoccupato che siano eseguiti i movimenti e la ripresa di particolari immagini ordinati dal regista.Ha inoltre il compito di scrivere la relazione della trasmissione avvenuta.
- 6) IL TELECRONISTA. - Egli descrive e commenta l'avvenimento che si sta ri prendendo.Lo SPEAKER legge un testo già precedentemente scritto seguendo le indicazioni del regista.
- 7) IL REGISTA - E' il responsabile artistico della trasmissione.Il suo com pito é quello di armonizzare il lavoro di tutte le persone che abbiamo ricor dato così che la trasmissione possa riuscire veramente bene.

D. - COME GUARDARE LA TV.

I programmi televisivi che noi vediamo al nostro apparecchio possono essere di tre tipi diversi: - PROGRAMMI TRASMESSI

- PROGRAMMI RIPRESI

- PROGRAMMI REALIZZATI.

I programmi trasmessi sono quei programmi che esistono già per proprio conto e la TV, in questo caso, non è altro che un mezzo per farcelo arrivare nelle nostre case invece di vederli in altri posti. Di questo tipo sono i vari documentari, i telefilm, i film a lungo metraggio.

I programmi ripresi sono quei programmi di avvenimenti (come una funzione in Chiesa, uno spettacolo del Circo, un avvenimento sportivo) ripresi dalle telecamere e immediatamente diffusi.

I programmi realizzati sono quelli realizzati negli studi della televisione come le commedie, i racconti sceneggiati, i film indovinelli a premio, ecc.

Alcune osservazioni

1) Per i programmi trasmessi.

Sono documentari, film vari che esistono per proprio conto e sono costruiti secondo la tecnica cinematografica. Quando assistiamo ad essi, nell'esprimere impressioni o giudizi, dobbiamo osservare che lo schermo su cui noi li vediamo è molto più piccolo dello schermo cinematografico, quindi i campi lunghissimi e certe scene di massa perdono molto del loro valore o meglio della loro incisività e possibilità di impressionare lo spettatore, in confronto a quanto avviene con la proiezione su uno schermo grande. È bene tener presente che, solitamente il programma televisivo è seguito in un ambiente ristretto, nella propria famiglia e con un piccolo gruppo di persone, in un ambiente non oscurato completamente, ecc. Ciò impedisce il crearsi di quel particolare "clima" che si attua, invece, in una sala cinematografica dove si sente la presenza di altri numerosi spettatori e dove il buio assoluto permette una partecipazione più intensa alle vicende dei protagonisti del film in visione.

2) Per i programmi ripresi.

Sono le trasmissioni di avvenimenti particolari come funzioni religiose, avvenimenti sportivi, giochi fatti all'aperto, spettacoli di circo, ecc. Noi ci aspettiamo di poter seguire lo svolgimento delle azioni che si compiono come se fossimo veramente presenti nei luoghi dove si svolgono i fatti. I punti di vista da cui possiamo assistere all'avvenimento trasmesso sono tanti quante sono le telecamere usate per la trasmissione. I diversi obiettivi delle telecamere ci permettono di osservare particolari dell'azione in modo migliore che se fossimo presenti. Tuttavia diverse esigenze tecniche (spazio, luce, limitata possibilità di movimenti) pongono dei li-

miti alle trasmissioni per cui, in pratica, non riusciamo a vedere come vorremmo personalmente. Il nostro occhio dipende dal regista e dal modo con cui l'avvenimento è ripreso da lui. Egli infatti dirige i movimenti delle telecamere, ordina i cambi d'obiettivo e sceglie le immagini da mandare in onda in un certo ordine.

3) Per i programmi realizzati.

Sono programmi realizzati negli studi della TV e possono essere drammi, commedie (talvolta scritte apposta per la TV), giochi con indovinelli: (Lascia o Raddoppia; L'Amico del giaguaro, ecc.) spettacoli in genere. Osserviamo che questi programmi vengono pensati tenendo presenti alcune caratteristiche della televisione.

a) E' possibile avere un certo numero di "ambienti" così da dare una maggiore varietà alle scene e seguire i personaggi anche quando escono da un locale e entrano in un altro;

b) gli ambienti però non possono essere tanto grandi e quindi è difficile avere dei movimenti di massa; è possibile invece seguire un numero piccolo di personaggi;

c) gli attori possono essere seguiti da vicino anche nei particolari (infatti si usa con molta frequenza il primo e primissimo piano) per cui non hanno bisogno di esagerare nei gesti e nella voce per farsi capire dal telespettatore. Se lo facessero ^{ci} si accorgerebbe che è una recitazione forzata, falsa e quindi, non piacerebbe.

Si ha l'impressione che l'attore ripreso guardi, parli e agisca per farsi capire dal singolo spettatore. E' chiaro che queste osservazioni valgono particolarmente per gli spettacoli teatrali, ma che si applicano fondamentalmente anche agli altri lavori realizzati negli studi TV

Alcuni particolari spettacoli.

La perfezione tecnica è ormai così buona che si possono, nello stesso spettacolo, alternare diverse tecniche. Per esempio, durante le riprese fatte in studio, si inseriscono "brani" filmati, girati, montati e sonorizzati antecedentemente. Possono essere mandate in onda, alternativamente le immagini riprese da telecamere dislocate in luoghi diversi, anche molto lontani fra di loro (le immagini di diversi Paesi di "Campanile Sera").

Infine molte scene possono essere riprese e registrate antecedentemente in diversi ambienti e fatte vedere come se stessero succedendo nel momento in cui le vediamo sul televisore.

C o n c l u s i o n e .

E' molto importante imparare a classificare le diverse trasmissioni cui assistiamo anche perché, a seconda dei diversi tipi di trasmissione, possiamo e dobbiamo avere diverse esigenze da soddisfare.

Per gli spettacoli trasmessi saremo soddisfatti quando ci presenteranno documentari, film, ecc. in cui vi è un protagonista, cioè ci permetterà di stabilire un rapporto facile fra la nostra intelligenza e la nostra sensibilità ed il protagonista stesso.

Per una valutazione artistica dovremo poi applicare i criteri usati per il linguaggio cinematografico.

Per gli spettacoli ripresi diremo che sono delle buone trasmissioni quando potremo avere una visione completa dell'avvenimento così che dopo la trasmissione sappiamo raccontarlo come effettivamente si è svolto e ci avrà fatto capire gli sforzi, gli stili, la partecipazione attiva dei vari personaggi degli avvenimenti stessi (ciclisti, pugili, ecc.)

I suoni, i rumori, le voci che accompagnano e illustrano la trasmissione non dovranno dirci semplicemente quello che avviene, ma dovranno completare ciò che le telecamere non possono inquadrare completamente, commentare gli avvenimenti per cui dall'immagine e dal commento risulti una realtà più completa.

I programmi realizzati sono gli spettacoli in genere: teatrali, di varietà, musicali.

Secondo il tipo di spettacolo dobbiamo avere esigenze diverse. Non è facile dare un criterio molto ampio. E' certo che gli attori dovranno compiere degli sforzi per non esagerare mimicamente i propri stati d'animo ma renderli con sufficiente chiarezza con l'atteggiamento della propria persona e, soprattutto del proprio viso. Dovranno ancora evitare di dire semplicemente le battute, ma dovranno impegnarsi a viverle cioè ad una personale parte-

cipazione al proprio personaggio, alla vicenda stessa.

Gli spettacoli di varietà dovranno realizzare la propria caratteristica cioè quella di essere un varietà condotto con gusto, finezza, brio. Lo spettacolo sarà tanto più di valore quanto più possiederà queste qualità. Sarà necessario abituarci a valutare in base alla propria simpatia, ma soprattutto alla nostra intelligenza questi programmi per saper cogliere e distinguere quello che è " spiritoso " da quello che è " banale " e di cattivo gusto ; quello che è " divertente " da quello che è " equivoco " e " scontato " .