

cineciroco

mensile di studi cinematografici



Il Concilio continua

CHE cosa succede quando si chiude un Concilio Ecumenico? Forse se ne parla ancora per un po' di tempo, si azzardano i primi bilanci, si scrivono libri e articoli.

Ma è certo che il Concilio fa sempre meno "notizia" e che, per i giornalisti, è quasi finito il tempo di occuparsene professionalmente.

E a noi che cosa resta?

Possiamo continuare solo a esaltare la grande stagione della Chiesa, a citare i documenti conciliari, specialmente il Decreto sugli strumenti della comunicazione sociale?

Non può sfuggire a nessuno il pericolo che ci si fermi a una celebrazione prolungata, ammantata di trionfalismo, ma in fondo sterile o addirittura dannosa.

Ha detto Paolo VI che ora incomincia il tempo della comprensione, cioè il momento in cui l'impegno di tutti, dai Padri conciliari all'ultimo neofita, deve essere quello di "comprendere" il Concilio.

Comprendere è più di conoscere e anche più di capire.

Comprendere significa, nei limiti delle possibilità umane, esaurire la conoscibilità di una cosa, penetrarne l'essenza, coglierne l'idea centrale che permetta di coordinarne tutti gli aspetti.

Per noi, che siamo impegnati nel settore delle comunicazioni sociali, può accadere di pensare solo a quello che il Concilio ha detto a questo proposito.

Ma ciò sarebbe molto lontano dalla comprensione.

Qualcuno ha detto che il Decreto "Inter Mirifica" è inadeguato e insufficiente; un giornale romano lo ha recentemente definito "testo scarsamente costruttivo".

Noi invece siamo convinti che il documento sia di grande importanza in se stesso, ma soprattutto siamo convinti che nel discorso generale del Concilio noi troviamo, anche per il nostro settore, tutte le ragioni per operare quel rinno-

visione. Il cinema stesso, prima di essere un fatto specifico che interessa lo spettacolo, la sociologia, la psicologia, l'economia, la comunicazione sociale è una realtà temporale.

Il Concilio ha parlato agli uomini e ha parlato loro del mondo in cui vivono.

"La ragion d'essere del Concilio è la continuazione, o meglio, è la ripresa più energica del mondo intero al testamento del Signore, formulato in quelle parole pronunciate con divina solennità, le mani distese verso i confini del mondo: Euntes ergo, docete omnes gentes, baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, docentes eos servare omnia quaecumque dixi vobis" (Messaggio dell'11 novembre 1962).

Così spiegava Papa Giovanni, a un mese dall'apertura del Concilio, quali dovevano essere gli obiettivi da raggiungere.

Questa ripresa ha richiesto alla Chiesa una profonda crisi di coscienza. Paolo VI ha indicato le tappe della ripresa: la coscienza di sé, il rinnovamento, il dialogo a cerchi concentrici con tutto ciò che è umano, con i credenti in Dio, con i fratelli separati. (Ecclesiam Suam).

E' un'opera immensa, a cui tutti sono chiamati perché è opera della Chiesa: in primo luogo i Sacri Pastori, i Sacerdoti, per i quali il Concilio ha dato ampie e precise indicazioni, ma insieme è anche opera dei laici, sui quali "grava il glorioso peso di lavorare, perché il divino disegno di salvezza raggiunga ogni giorno di più tutti gli uomini di tutti i tempi e di tutta la terra. Sia perciò loro aperta qualunque via affinché, secondo le loro forze e le necessità dei tempi, anch'essi partecipino attivamente all'opera salvifica della Chiesa" (Cost. De Ecclesia, c. IV, 33).

I laici sono chiamati soprattutto

Correnti spiritualistiche nel cinema contemporaneo

★
Non è necessario un soggetto religioso nella trama per fare di un film un'opera di alta spiritualità.

★
Basta che il regista colga le costanti della trama, ne illumini il significato con la sua fede.

★
Ecco allora il normale film di cassetta o il drammone psicologico rientrare nei limiti di sano divertimento o dell'utile spunto di ripensamento.

★
Quando poi non capitino artisti come Bresson che sono capaci di tirarne fuori un gran bel film.

Primi di iniziare l'analisi delle correnti spiritualistiche del cinema del dopoguerra, ritengo necessario chiarire — prima di tutto a me stesso — che cosa intendo con tale termine « spiritualistiche », che potrebbe indurre in qualche confusione oppure ad interpretazioni incomplete di quanto andrò esponendo.

La storia del cinema è ricca di opere a carattere religioso, ora imperniate su figure di sacerdoti o di monache, ora evocanti vicende della Chiesa o della Rivelazione, ora centrate su problemi più o meno strettamente inerenti alla religione. Molti di questi film si usano definire « agiografici » e sono destinati a portare per il mondo, con alterna fortuna, il ricordo, l'esaltazione, l'insegnamento edificante di quelle figure e di quei fatti.

Qualche esempio? *Lourdes e i suoi miracoli* di Rouquier, *Monsieur Vincent* di Cloche, *Cielo sulla palude* di Genina, *L'appello del silenzio* di Poirier, *I dialoghi delle Carmelitane* di Bruckberger, *La croce di fuoco* di Ford, *Becket e il suo re* di Glenville, *Lo spretato* di Joannon, *Molokai* di Lucia, ecc. L'elenco potrebbe continuare con centinaia e centinaia di altri film.

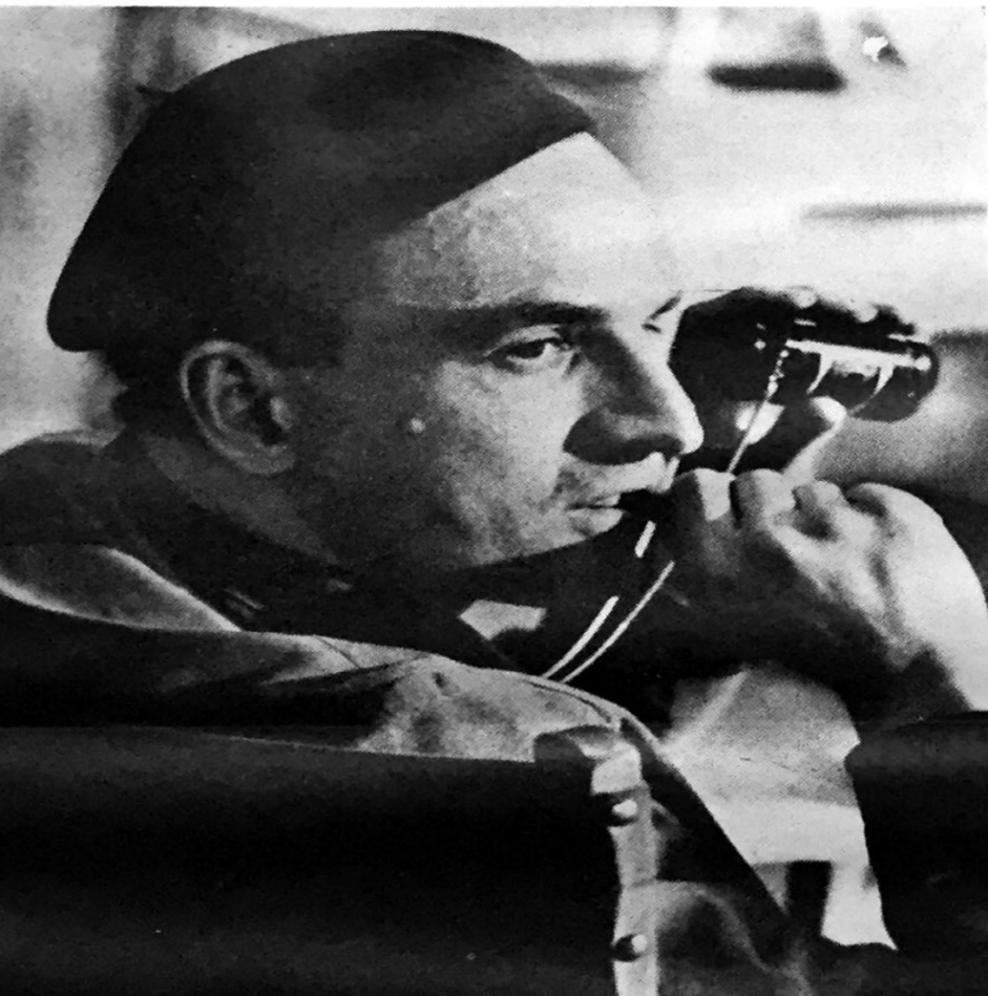
Vi sono però moltissime opere che, pur essendo di soggetto religioso, non possono definirsi tali. E sono in genere quelle che si ispirano liberamente ad un fatto o ad un personaggio sacro per realizzare finalità che con il sacro hanno ben poco da spartire. Restando al dopoguerra, si possono a questo proposito citare

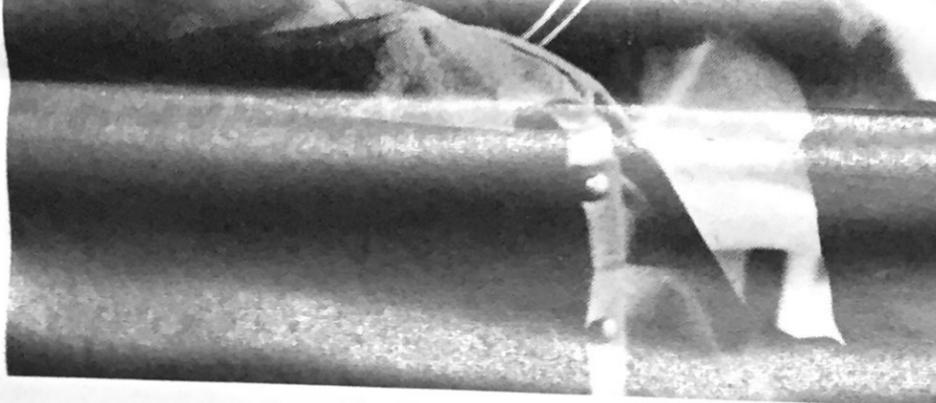
raccontativo e dei propri interessi. Mi sembra inutile esemplificare.

Tutti questi film potranno essere anche delle opere d'arte, ma in ogni caso non possono rientrare fra quelli a carattere religioso soltanto grazie alle loro trame.

La distinzione ora accennata tra film a soggetto più o meno religioso (agiografici o non) implica il fatto che non tutti i film a soggetto religioso debbono considerarsi a carattere religioso, ma non esclude il contrario. Voglio cioè domandarmi: devono tutti i film a carattere religioso avere un soggetto religioso? Se, in senso lato, si definiscono di carattere religioso anche i film in cui non si fa cenno alla Chiesa, alla Rivelazione, a figure di ministri o di apostoli o di santi, a problemi particolari della religione (qualunque essa sia, cristiana o no), ma nei quali la presenza del Divino entra sia pure in forma di ricerca, di dubbio, di desiderio, allora è evidente che moltissime opere possono essere considerate religiose anche se il loro soggetto non lo è. Se, al contrario, queste ultime opere si vogliono raggruppare a parte, sotto un'altra etichetta, allora devo dire che effettivamente la religiosità del loro soggetto è « conditio sine qua non » sussiste il loro carattere religioso.

Ho appena accennato al problema della qualificazione della religione ai fini della considerazione della religiosità di un film. Anche se mi rendo conto di sfondare una porta aperta, apro una parentesi per avvertire adesso che per me è perfettamente indifferente, a quel fine, che la reli-





Se nel cinema dei nostri giorni c'è una voce che — almeno in maniera riflessa — invita l'uomo a rimeditare le più sostanziali ragioni del suo esistere ed a rintracciare nel fondo della coscienza e nelle linee del mondo che lo circonda il segno di una divina presenza, questa voce è quella di Ingmar Bergman.

di Poirier, I dialoghi delle Carmelitane di Bruckberger, La croce di fuoco di Ford, Becket e il suo re di Glenville, Lo spretato di Joannon, Molokai di Lucia, ecc. L'elenco potrebbe continuare con centinaia e centinaia di altri titoli.

Vi sono però moltissime opere che, pur essendo di soggetto religioso, non possono definirsi tali. E sono in genere quelle che si ispirano liberamente ad un fatto o ad un personaggio sacro per realizzare finalità che con il sacro hanno ben poco di spartire. Restando al dopoguerra, si possono a questo proposito citare gran parte dei cosiddetti « film biblici » ed anche alcuni di quelli incentrati sul Vangelo. Per non parlare poi di tutti quegli altri prodotti che sfruttano il richiamo della rievocazione storico-religiosa relegandola invece fra gli aspetti secondari ed accidentali del proprio tessuto nar-

che moltissime opere possono essere considerate religiose anche se il loro soggetto non lo è. Se, al contrario, queste ultime opere si vogliono raggruppare a parte, sotto un'altra etichetta, allora devo dire che effettivamente la religiosità del loro soggetto è « conditio sine qua non » sussiste il loro carattere religioso.

Ho appena accennato al problema della qualificazione della religione ai fini della considerazione della religiosità di un film. Anche se mi rendo conto di sfondare una porta aperta, apro una parentesi per avvertire adesso che per me è perfettamente indifferente, a quel fine, che la religione di cui si tratta nel film sia quella nostra cattolica, o quella ortodossa, o quella ebraica, musulmana, buddista, protestante, ecc. E così sono convinto debba essere. Se mai,

ALESSANDRO GARBARINO
(Segue a pag. 2)

u questo proposito.
Ma ciò sarebbe molto lontano dalla comprensione.

Qualcuno ha detto che il Decreto "Inter Mirifica" è inadeguato e insufficiente; un giornale romano lo ha recentemente definito "testo scarsamente costruttivo".

Noi invece siamo convinti che il documento sia di grande importanza in se stesso, ma soprattutto siamo convinti che nel discorso generale del Concilio noi troviamo, anche per il nostro settore, tutte le ragioni per operare quel rinnovamento che ha mosso il coraggio della Chiesa.

I cristiani impegnati nel mondo della comunicazione sociale, sono prima di tutto uomini, poi cristiani, poi uomini di cinema o di tele-

stori, i sacerdoti, per i quali il Concilio ha dato ampie e precise indicazioni, ma insieme è anche opera dei laici, sui quali "grava il glorioso peso di lavorare, perché il divino disegno di salvezza raggiunga ogni giorno di più tutti gli uomini di tutti i tempi e di tutta la terra. Sia perciò loro aperta qualunque via affinché, secondo le loro forze e le necessità dei tempi, anch'essi partecipino attivamente all'opera salvifica della Chiesa" (Cost. De Ecclesia, c. IV, 33).

I laici sono chiamati soprattutto a realizzare l'animazione cristiana dell'ordine temporale, mediante l'esercizio della fede, della speranza, della carità nella comunità della

CLAUDIO SORGI
(Segue a pag. 4)

IL SETTORE EDUCAZIONE ALLO SCHERMO

Il Concilio si è interessato direttamente degli strumenti della comunicazione sociale e dei problemi educativi connessi.

La nuova legge sulla cinematografia dedica un discorso particolare alle iniziative educative in questo settore.

Saggi su riviste, pubblicazioni, libri, vanno sempre più concentrando l'attenzione del lettore su un problema forse ignorato e totalmente nuovo qualche anno fa: il problema di una educazione allo schermo, cioè ai linguaggi audiovisivi, cinema e televisione in primo luogo.

Le radici di tale problema si rifanno all'essenza stessa della realtà comunicazione e dei suoi strumenti come fatti umani: cooperare e far riconoscere come tali questi strumenti è scopo primario del Centro Studi Cinematografici.

Connessa con tale finalità generale, la prospettiva attuata dal Centro stesso di un orientamento del soggetto nell'esperienza audiovisiva, di una guida ad un retto ed equilibrato contatto dello spettatore con la realtà cinematografica e televisiva, in una parola di un aiuto a comunicare, è in sostanza un'azione educativa.

Se l'educazione dello stesso soggetto adulto si impone per una situazione storica di ancora insufficiente presa di coscienza di persone (in sé stesse mature) nei confronti di una realtà per molti aspetti nuova e complessa, l'educazione del ragazzo o dell'adolescente è a maggior ragione richiesta anche da una situazione di incompleta maturità che lo caratterizza come soggetto.

Nuove dimensioni della realtà, il cinema e la televisione entrano nel quadro dell'esperienza che il ragazzo conduce quotidianamente, nell'ambito del mondo col quale lentamente si amalgama, del contesto nel quale è chiamato a vivere, a maturarsi, ad operare.

Quanto è vorace di rapporti con il mondo esterno, quanto è proteso verso l'« esperienza », altrettanto il bambino incontra senza soluzione di continuità la spinta ad un rapporto e ad una esperienza condotte in termini « audiovisivi ». Ecco delinearsi, nelle classiche articolazioni, una importante e non più nuova prospettiva educativa, se non proprio una nuova pedagogia. Prospettiva densa di problematiche, d'agganci, di motivazioni, prospettiva che, lentamente ma progressivamente, è andata divenendo importante nucleo di attività del Centro Studi Cinematografici da cinque o sei anni.

Partito come interessamento limitato e totalmente sperimentale (solo qualche riferimento ad attività estere) di un gruppo milanese, questo polo



di studi e di realizzazioni è venuto prendendo sempre più piede fino a dar vita ad un vero e proprio centro di interesse del Centro Studi Cinematografici Nazionale, appoggiato a precise strutture.

Si è condotta una duplice serie di iniziative. La prima con lo scopo di studiare il problema, di ideare formule didattiche, di costruire ipotesi di ricerca e di lavoro, di verificare con criteri di progressione ogni nuova acquisizione e di accostare una ad una le diverse sfaccettature di un problema intrinsecamente complesso di coinvolgere nelle sperimentazioni sempre nuovi e più qualificati elementi in modo da consolidare, arricchire e raffinare un patrimonio teorico, metodologico e didattico. La seconda con lo scopo esplicito di agitare il problema nell'ambito di quegli ambienti, della base o del vertice, una volta sensibilizzati i quali, poter dar luogo ad una vasta diffusione delle problematiche, ad una più estesa attenzione, ad un più vivo interessamento, ad una più fruttifera azione nella scuola, naturale ed ideale sede di un'educazione cinematografica.

Sperimentazioni, saggi, ricerche, sussidi, corsi di aggiornamento, tavole rotonde, giornate di studio per concretare la prima linea di attività. Convegni, contatti personali, collaborazioni per condurre la seconda. Tutto questo con una spinta entusiastica (l'entusiasmo degli innovatori), esuberante (l'esuberanza dei pionieri), a volte violenta (la violenza dei convinti). I frutti, spesso inferiori ma sovente superiori alle aspettative, sempre comunque accolti con grande soddisfazione, sono andati accumulandosi, e le stesse pagine di questo foglio hanno testimoniato e tuttora testimoniano le tappe di un itinerario al quale non conviene dunque accennare con molto dettaglio.

Dopo cinque anni che hanno meglio consolidato ed esteso il patrimonio di studi, di esperienze e di strumentazioni, il problema agitato non è più da considerarsi nuovo (come si diceva in apertura) ma sta diventando quasi un « classico », si sta concludendo forse il periodo pionieristico e totalmente innovatore e sta iniziando quello di un consolidamento delle posizioni, teoriche o metodologiche che siano, dai principi alle formule didattiche lasciando sempre più limitati spazi al nuovo e al rivoluzionario.

Il Centro Studi Cinematografici è cosciente del cambiamento di prospettive, in atto o comunque prossimo, e, mentre ne vede il risultato di un suo stesso intervento, vuol prepararsi a rispondere alle nuove necessità del mondo in cui opera. Mondo che chiede attualmente, non tanto nuovi argomenti per convincersi dell'impellenza di un problema al quale è sostanzialmente sensibile e del quale è spesso convinto, ma concrete linee

Bilancio e prospettive

operative, chiare indicazioni di metodo, organici sussidi. Chiede di avere un punto di riferimento, un Centro che si faccia coordinatore di tante acquisizioni in sé limitate, che svolga un ruolo di collegamento e di informazione, che sia sempre disponibile interlocutore di un dialogo di ricerca e di sperimentazione, che sia in grado di accogliere e di risolvere le difficoltà spesso in sé piccole, ma determinanti l'andamento di ogni nuova attività.

Il crescente respiro nazionale del settore « Educazione allo schermo » del Centro Studi Cinematografici, oltre a significare dilatazione di strutture, potenziamento di strumentazioni, aumento di organici, oltre a voler determinare un'amplificazione dell'incisività delle prospettive finora perseguite a tutti i livelli, è simbolo di un adattamento delle prospettive stesse in rapporto ed in funzione di una evoluzione in atto.

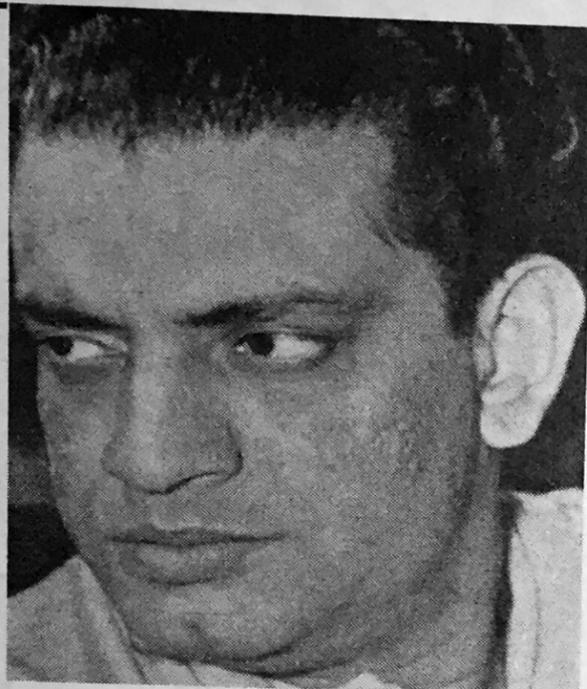
Mentre molti fra gli stessi responsabili dell'educazione scolastica italiana stentano ancora a riconoscere l'importanza della problematica degli audiovisivi, mentre molti alla « base » non hanno ancora sentito parlare di educazione allo schermo, molti altri, al vertice o alla base, hanno condotto preziose esperienze, in una parola si sono inseriti in un dialogo di approfondimento. Molti infine hanno fatta propria la coscienza della gravità di un problema e chiedono solo le indicazioni e gli strumenti per agire: il panorama degli interlocutori del Centro Studi Cinematografici si va frazionando e differenziando. Non serve più un discorso comune, una azione monocorde, per il Centro Studi Cinematografici si impongono sempre nuovi livelli di disponibilità ad una situazione che si fa via via più complessa, articolata, impegnativa.

Dunque, in questo periodo post-conciliare, confortato da preziosi interventi legislativi ed esecutivi, anche per noi è il momento del consolidamento, dell'attuazione sistematica, del dialogo più preciso, esauriente, concreto.

Inserendo questo nuovo stile e questi nuovi centri di interesse sugli intatti orientamenti e sulle attuali linee di azione, il settore « Educazione allo schermo » può così continuare a svolgere, in una realtà che anche dietro suo stimolo va mutando, un ruolo che gli permette di conseguire quello che resta, al di là di ogni evoluzione, il suo scopo primo ed immutabile: uno scopo di umile, limitato ma funzionante servizio.

MARIOLINA GAMBA

di
Alessandro
Garbarino



CORRENTI SPIRITUALISTICHE DEL CINEMA CONTEMPORANEO

Segue



da questo punto di vista, si potrebbe prendere in esame un'altra classificazione la quale colga dei vari film la rispondenza del significato ultimo, del tema o del messaggio con una certa confessione religiosa. E in questo senso si possono distinguere i film cristiani da quelli musulmani, da quelli shintoisti, ecc. Ma sia ben chiaro che siamo qui su un altro piano di considerazioni, tanto che possono benissimo rientrare in uno di questi gruppi delle opere non solo di soggetto del tutto estraneo alla religione, ma anche realizzate senza il minimo anelito verso la Divinità: basta infatti che si muovano a difesa di quei valori squisitamente umani (famiglia, lavoro, amore, comprensione, pace, ecc.) che fanno parte della morale naturale, patrimonio comune a tutti gli uomini, religiosi o atei. Se si vuole una conferma di ciò, niente sarà più utile della lettura delle risposte date da uomini di cinema d'ogni parte del mondo al questionario che « La Rivista del Cinematografo » ha sottoposto due o tre anni fa sul tema « E' possibile un cinema d'ispirazione cristiana? ».

Chiudendo la lunga parentesi, ritorno alla questione del film religioso e mi sembra di poter osservare che la domanda da me posta a quel proposito, poichè dipende nella sua soluzione da un fatto puro e semplice di classificazione,

dagine sulle profondità dell'anima umana e sui suoi addentellati ontologici con una Realtà suprema (immanente o trascendente poco importa), ma tutti sempre e comunque pervasi essenzialmente da quello che ho già chiamato « il senso del Divino ».

La qualità metafisica di questa caratteristica oppone le opere di cui parleremo a quelle altre che nel solco delle ideologie materialiste talvolta negano ma più spesso ignorano del tutto le istanze dello spirito. Specialmente oggi, non è difficile scambiare per uno spiritualismo sia pure di marca particolare, quello che è semplicemente psicologismo, dimostrazione di impotenza di una concezione materialistica dell'uomo, vuoto estetismo. Non vorrei suscitare polemiche, ma mi piacerebbe a questo punto fare il nome di qualche regista o di qualche film. Credo però che sia meglio proseguire: se capiterà l'occasione lo farò più avanti.

Per parlare delle correnti spiritualistiche si può seguire un duplice metodo, a mio avviso. Si può, ad esempio, procedere con criterio geografico, giacchè la spiritualità di un autore è strettamente legata alle caratteristiche etnografiche, sociali, umane, religiose di un certo popolo, di una certa cultura, di un certo paese, di una certa civiltà.

sonalità piuttosto che l'atteggiamento ed il pensiero di una popolazione.

Inoltre, mentre in Giappone o in India si possono ritrovare gemme di pura spiritualità in tutte le opere di un certo regista, non altrettanto avviene in Europa, dove a volte nella produzione di un autore si trova un solo film che può definirsi « spiritualistico ».

E' praticamente assurdo andare alla ricerca di tutti i film che — validi o meno sul piano artistico — in un modo o nell'altro rientrano nella categoria che sto illustrando. Del resto, il tema è « correnti », e non film, spiritualistiche, e la stragrande maggioranza di tali opere, invece, non costituiscono vere e proprie correnti, potendosi al massimo raggruppare insieme per alcune considerazioni che mi sembrano fondamentali.

Quando si tratta di opere isolate nella produzione di un regista (sia pure di rilievo), si può stare certi che non costituiscono il risultato di una meditazione essenziale, di una tensione costante, di una esigenza profonda e sofferta dell'autore, il quale, altrimenti, si sarebbe interessato in ben altro modo al problema.

In assenza di tale interesse, l'opera, nove volte su dieci, non presenterà sostanziali originalità d'impianto, non si baserà su particolari spunti, non costituirà l'espressione di un pensiero originale, atteggiamento filoso-

so tra il cinema spiritualistico — mutuato dai grandi drammi e tragedie del teatro. Penso soprattutto alle trasposizioni di classici greci (se ne contano diverse, anche in chiave moderna) e di testi shakespeariani.

Già su queste stesse colonne, in occasione del centenario del sommo artista inglese, è stato compiutamente fatto un bilancio dei film shakespeariani, per cui non ritengo di dover tornare su quanto è stato da altri scritto con maggior competenza. Voglio solo aggiungere che le interpretazioni moderne dei grandi classici non sempre hanno fedelmente evocato il senso tragico e sacro della vita e della morte, del destino e dell'uomo, del dubbio e della certezza, del Nulla e di Dio, tanto vivo in quei testi mirabili.

La produzione orientale

Un terzo gruppo di film è costituito da parte della produzione orientale.

Qui il discorso si farebbe molto lungo e cercherò di sintetizzarlo il più possibile.

La sensibilità religiosa orientale, in genere, non permette di giungere alla

scino e di inventiva. Anche questo film, come quelli indiani ai quali può essere tranquillamente assimilato nel genere, esprime uno smisurato amore per l'uomo e la sua dignità, per la natura colta e resa con grande purezza di immagini, semplicità di cuore, slancio ora lirico, ora epico, ma sempre con un profondo senso misterioso della creazione. L'immobilismo e l'esteriorità delle religioni di quelle terre sono in questi film sentiti più come remore, come confini da superare verso una concezione meno impersonale e astratta di Dio, capace di innovare dall'interno il senso religioso della vita.

La capacità di trasformare una vicenda drammatica dai limiti strettamente realistici (e ai quali si sarebbe senz'altro fermato qualche pur grande regista di nostra conoscenza...) ad una dimensione universale e spirituale è tra l'altro sottolineata, nel film pakistano, dalla citazione che il regista ha posto all'inizio del film: « Questa è la vita dello spirito, lastricata di spine e di sassi. Questa è l'ombra dell'uomo. Questa è notte; ma l'alba verrà ».

Ed eccomi al cinema giapponese, il primo del mondo per produzione, uno dei maggiori per tradizione, vitalità, tecnica, materiale umano.

E' impossibile per noi afferrare completamente l'importanza di que-

ha potuto logicamente ignorare il crollo e il rivolgimento di tanti valori che la sconfitta nella 2ª Guerra Mondiale ha provocato. Lo sbandamento e la crisi, per diversi motivi, dei giovani e dei vecchi giapponesi sono stati notevoli. Un sottile edonismo ha fatto presa sulle masse che vedono completamente mutate le loro condizioni economiche. Accanto ai film in costumi ispirati ai « kodan », ai « naniwa-bushi » (racconti popolari) e ai « kabuki » (drammi popolari), che non possono in realtà definirsi propriamente spiritualistici, i film contemporanei hanno assunto un'importanza sempre maggiore. Oltre a *La fortezza nascosta*, *I sette samurai*, *Il trono di sangue* (dal Macbeth), *Rashomon* di Kurosawa, *La volpe folle* di T. Uchida, *L'altissima signora* di Mizoguchi e altri « jidai-geki », si possono infatti trovare — fra i « gendai-geki » di ispirazione spiritualistica — alcuni film che si riferiscono particolarmente al tema della guerra, della vecchiaia e della morte, della vocazione religiosa: *L'arpa birmana* e *Enjo* di K. Ichikawa, *Non c'è amore più grande* di Kobayashi, *Un pomeriggio d'autunno* di Ozu, *La leggenda di Narayama* di Kinoshita, *Vivere* di Kurosawa, *Ragazzi di Hiroshima* di Shindo.

Si tratta di opere di altissima sen-

di questi gruppi delle opere non solo di soggetto del tutto estraneo alla religione, ma anche realizzate senza il minimo anelito verso la Divinità: basta infatti che si muovano a difesa di quei valori squisitamente umani (famiglia, lavoro, amore, comprensione, pace, ecc.) che fanno parte della morale naturale, patrimonio comune a tutti gli uomini, religiosi o atei. Se si vuole una conferma di ciò, niente sarà più utile della lettura delle risposte date da uomini di cinema d'ogni parte del mondo al questionario che « La Rivista del Cinematografo » ha sottoposto due o tre anni fa sul tema « E' possibile un cinema d'ispirazione cristiana? ».

Chiudendo la lunga parentesi, ritorno alla questione del film religioso e mi sembra di poter osservare che la domanda da me posta a quel proposito, poiché dipende nella sua soluzione da un fatto puro e semplice di classificazione, è senza dubbio di rilevanza nominalistica. L'importante è intendersi subito e fissare la propria scelta: specie in questa sede, io trovo molto comodo riunire i diversi film, in cui — come ho detto — la ricerca, il desiderio della presenza di un Dio costituisce il profondo senso di tutta l'opera, in un gruppo a sé, accomunato a quello delle opere religiose dal senso del Divino che lo pervade e dalla presenza di questo stesso senso, invece, differenziandosi dalle altre opere che ignorano tale problematica.

Mi sembra a questo punto che possa risultare abbastanza chiaro quello che intendo quando parlo di film, anzi di correnti spiritualistiche. Intendo cioè riferirmi a quei film — raggruppati secondo più o meno accomunanti orientamenti — vuoi di carattere, e quindi di soggetto, precipuamente religioso (quale che sia tale religione), vuoi di ricerca, di in-

volta nel nome, ma più spesso ignorano del tutto le istanze dello spirito. Specialmente oggi, non è difficile scambiare per uno spiritualismo sia pure di marca particolare, quello che è semplicemente psicologismo, dimostrazione di impotenza di una concezione materialistica dell'uomo, vuoto estetismo. Non vorrei suscitare polemiche, ma mi piacerebbe a questo punto fare il nome di qualche regista o di qualche film. Credo però che sia meglio proseguire: se capiterà l'occasione lo farò più avanti.

Per parlare delle correnti spiritualistiche si può seguire un duplice metodo, a mio avviso. Si può, ad esempio, procedere con criterio geografico, giacché la spiritualità di un autore è strettamente legata alle caratteristiche etnografiche, sociali, umane, religiose di un certo popolo, di una certa cultura, di un certo paese, di una certa civiltà.

Oppure si può cercare di rilevare qualche aspetto comune ai vari autori, indipendentemente dalle loro estrazioni.

Devo tuttavia osservare che dal primo punto di vista si è forzati ad affermare l'esistenza di un cinema spiritualistico asiatico (in varie Nazioni) e di tre filoni europei (Italia, Francia, Scandinavia), nonché la pratica assenza di fermenti spiritualistici nelle altre parti del globo. Dal secondo punto di vista, invece, ci si accorge che, eccetto il gruppo asiatico, gli autori e i film europei (e non) si frazionano in tante correnti quanti sono essi stessi, o quasi. Ciò deriva certamente in parte dall'imperfetta conoscenza che abbiamo della mentalità e della civiltà orientali, le quali sono sicuramente più sfaccettate e discordanti di quanto ci possano ora apparire; ma deriva anche dalla scarsità di opere spiritualistiche occidentali, che costituiscono il frutto di una singola per-

voce nel mondo, ma più spesso ignorano del tutto le istanze dello spirito. Specialmente oggi, non è difficile scambiare per uno spiritualismo sia pure di marca particolare, quello che è semplicemente psicologismo, dimostrazione di impotenza di una concezione materialistica dell'uomo, vuoto estetismo. Non vorrei suscitare polemiche, ma mi piacerebbe a questo punto fare il nome di qualche regista o di qualche film. Credo però che sia meglio proseguire: se capiterà l'occasione lo farò più avanti.

Quando si tratta di opere isolate nella produzione di un regista (sia pure di rilievo), si può stare certi che non costituiscono il risultato di una meditazione essenziale, di una tensione costante, di una esigenza profonda e sofferta dell'autore, il quale, altrimenti, si sarebbe interessato in ben altro modo al problema.

In assenza di tale interesse, l'opera, nove volte su dieci, non presenterà sostanziali originalità d'impianto, non si baserà su particolari spunti, non costituirà l'espressione di un vero e proprio atteggiamento filosofico del regista, ma potrà invece apparentarsi a quelle agiografie o a quelle rievocazioni che non richiedono contributi personali ma soltanto fedeli trascrizioni.

La prima corrente spiritualistica

Posso anzi fin d'ora indicare in questa ingente massa di pellicole la prima « corrente spiritualistica » del cinema, non solo del dopoguerra. Una corrente, aggiungo, che è la più numerosa e che meno si presta all'analisi anche per la sua eterogeneità di moduli narrativi, nonostante la comunanza della matrice (cui ho ora accennato) che la origina.

Per darne un'idea, ricordo qualcuno dei titoli citati all'inizio: *Molokai*, *La croce di fuoco*, *Becket* e *il suo re*. Di diversa origine ed impostazione, le tre pellicole presentano altrettanti drammi della Fede in cui si trovano tre protagonisti di opposte condizioni, eppure tutti sorretti da una spiritualità messa a dura prova dagli avvenimenti.

Più che di corrente si dovrebbe quindi parlare di gruppo di film che per l'impossibilità pratica di particolareggiata collocazione vengono accostati gli uni agli altri per quella fondamentale caratteristica.

In tale gruppo, è ovvio, vanno inoltre comprese anche quelle opere di registi che più di una volta si sono accostati ad una problematica spiritualistica, ma sempre con lo stesso intento didascalico o narrativo dell'agiografia e della rievocazione, come ad esempio Joannon: *Lo spretato*, *Il segreto di Suor Angela*. Il temperamento sanguigno del regista ne fa chiaramente distinguere l'opera, ma solo sul piano della realizzazione cinematografica, priva di originale ispirazione ideologica. Nel caso particolare, poi, non sono neppure sicuramente convinto di dover comprendere i due film tra quelli in qualche modo « spiritualistici ».

Un'altro gruppo di film che merita attenta e propria considerazione è quello — generalmente non compre-

glio solo aggiungere che interpretazioni moderne dei grandi classici non sempre hanno fedelmente evocato il senso tragico e sacro della vita e della morte, del destino e dell'uomo, del dubbio e della certezza, del Nulla e di Dio, tanto vivo in quei testi mirabili.

La produzione orientale

Un terzo gruppo di film è costituito da parte della produzione orientale.

Qui il discorso si farebbe molto lungo e cercherò di sintetizzarlo il più possibile.

La sensibilità religiosa orientale, in genere, non permette di giungere alla concezione di un Dio trascendente, unico, che si fa Provvidenza e dialogo con l'uomo, Sua creatura, in un atto di amore. La deità orientale è fissa, fuori del tempo, quasi, al riparo del dolore. L'assenza del dolore è per gli orientali la felicità: la pace dei sensi. Un latente sentimento panteistico e politeistico costringe il fedele ad una serie di pratiche che spesso perdono a poco a poco il loro significato di culto per conservare l'aspetto esteriore e rituale. Tutta la vita diviene così un rito, una serie di gesti minutamente regolati su ritmi d'altri tempi di cui si è ormai perso l'originario significato. Non per niente i film giapponesi ambientati in inverno, ad esempio, durano di più — a parità di sequenze — di quelli che si svolgono in estate, e la differenza è dovuta... al rito dell'apertura e della chiusura delle porte.

Ma, curiosità a parte, è ben vero che proprio per le abitudini di vita orientali i film di quei Paesi rappresentano più spesso di quelli delle altre Nazioni un sentimento religioso minuto e costante, riferito ad ogni atto di vita. Si tratta di un sentimento di serenità, privo degli abissi e delle colorazioni sconcertanti della tragedia esistenziale che certo cinema europeo ci ha abituato a vedere.

Su questa linea di serena accettazione della propria vita corrono i migliori esempi del cinema indiano: la trilogia di S. Ray « Il lamento sul sentiero », composta da *Pather Panchali*, *Aparajito* e *Il mondo di Apu*, e, ancora di Ray, *Mahanagar* e *Charulata*; di B. Roy, *Due ettari di terra*; di V. Shantaram, *Due occhi e dodici mani*; di J. Ivory, *Gharbar*.

Specialmente nei primi quattro film citati, l'approfondimento psicologico dei personaggi e dell'ambiente mette a nudo l'anima semplice dell'uomo indiano, dominato da tradizioni secolari di vita, di cultura, di spiritualità vivissima.

Anche il cinema pakistano non è assente dalla rassegna, ma vi partecipa anzi con un'opera che ha fatto gridare anni or sono al capolavoro: *L'alba verrà*, di A. Kardar. Si sono allora fatti i nomi illustri di Flaherty (*L'uomo di Aran*), di Murnau (*Tabu*), di Visconti (*La terra trema*), per trovare dei riferimenti a questa storia di pescatori, geniale, ricca di fa-

re, come confini da superare verso una concezione meno impersonale e assai più Dio capace di innovare dall'interno il senso religioso della vita.

La capacità di trasbordare una vicenda drammatica dai limiti strettamente realistici (e ai quali si sarebbe senz'altro fermato qualche pur grande regista di nostra conoscenza...) ad una dimensione universale e spirituale è tra l'altro « sorprendente » nel film pakistano, dalla citazione che il regista ha posto all'inizio del film: « Questa è la vita dello spirito, lastricata di spine e di sassi. Questa è l'ombra dell'uomo. Questa è notte; ma l'alba verrà ».

Ed eccomi al cinema giapponese, il primo del mondo per produzione, uno dei maggiori per tradizione, vitalità, tecnica, materiale umano.

E' impossibile per noi afferrare completamente l'importanza di questa eccezionale produzione; i nostri giudizi sono condizionati alla limitata conoscenza che ne possiamo avere soprattutto attraverso i vari festival.



Molti film giapponesi si possono accostare a quelli indo-pakistani citati. Primo fra tutti *L'isola nuda*, un capolavoro assoluto, e poi *L'uomo di K. Shindo*, *L'idiota* e *Testimonianza di un essere umano* di A. Kurosawa, *Sapore di pesce* di Y. Ozu, *A piedi nudi attraverso l'inferno* di M. Kobayashi, *I racconti della luna pallida d'agosto* di K. Mizoguchi, *Una tragedia giapponese* di K. Kinoshita, *L'uomo del riscio* di H. Inagaki, *La madre*, *Fratello maggiore sorella minore*, *Marito e moglie*, *Il flusso* di M. Naruse, *Carrozzina da bambini* di T. Tasaka, ecc., ecc.

Risparmio un'inutile elencazione di titoli di opere che, oltretutto, non sono spesso mai uscite dal Giappone, e mi limito ad osservare che tutta la produzione più impegnata non

(drammi popolari), che non possono in realtà definirsi propriamente spiritualistici, i film contemporanei hanno assunto un'importanza sempre maggiore. Oltre a *La fortezza nascosta*, *I sette samurai*, *Il trono di sangue* (del Macbeth), *Rashomon* di Kurosawa, *La volpe folle* di T. Uchida, *L'altissima signora* di Mizoguchi e altri « jidai-geki », si possono infatti trovare — fra i « gendai-geki » di ispirazione spiritualistica — alcuni film che si riferiscono particolarmente al tema della guerra, della vecchiaia e della morte, della vocazione religiosa: *L'arpa birmana* e *Enjo* di K. Ichikawa, *Non c'è amore più grande* di Kobayashi, *Un pomeriggio d'autunno* di Ozu, *La leggenda di Narayama* di Kinoshita, *Vivere* di Kurosawa, *Ragazzi di Hiroshima* di Shindo.

Si tratta di opere di altissima sensibilità politica e spirituale che toccano appunto alcuni dei problemi con i quali il Giappone è venuto brutalmente e tragicamente a contatto nella sua storia recente. La con-



Il regista francese Leo Joannon. A destra: il regista giapponese Akira Kurosawa. In alto da sinistra a destra: il regista indiano Satyajit Ray e una scena da « E venne un uomo » di Ermanno Olmi.

merito
quattro
feren
più s
Ve
dici.
C.
realiz
delle
la m
teatro
« Oro
« Ven
Verbo
E' la
ma c
Dio.
Dio è
denti,
fronte
Dreve
per la
re, ca
le un
alla s
gians
netta,
Bene

Ben
Bergm
matogr
ra ed
altra
notar
la co
gaard
della
mo, c
l'Esse
teistic
ma ch
ritual
vamp
lo, da
to, da
d'im
Co
ti rel



tono in contatto (se questo non è un concerto troppo attivo per dei giapponesi) con la Divinità.

La produzione europea

Ma lasciamo l'Oriente e avviciniamoci alla nostra terra.

Da noi le cose vanno un po' diversamente. Sempre tralasciando gli « exploit » isolati o quasi, posso cominciare col notare l'apporto di sette registi, quattro protestanti: Bergman, Delannoy, Dreyer e Sjöberg; e tre cattolici: Bresson, Fellini, Rossellini. Almeno tre di questi sette

senio e S. Agostino, così Bergman, di fronte allo stesso problema della risposta dell'uomo alla Divinità, ricorre a Kierkegaard e alla sua inadeguatezza nei confronti di Dio. Ed è una posizione di attesa ma insieme di dubbio (*Il settimo sigillo*, *Il volto*), che attende un « segno » della presenza dell'Essere (*La fontana della vergine*). E il segno viene sotto forma di miracolo: dal terreno ove poggiava il corpo della vergine assassinata sgorga una fonte; è la risposta di Dio all'uomo che Lo invoca, ma quando è diversa dalla risposta del Dio di Dreyer! In Dreyer il miracolo è lo stabilirsi di una relazione diretta tra la fede — e un certo tipo di fede (assoluto, cieco, puro) — e Dio; in Bergman c'è solo

Nel primo, la conquista di una vera e propria umanità da parte di Zampanò indica nel dolore la dimensione sensibile dell'uomo nei confronti della divinità. L'universo tutto ordinato, dove anche un piccolo sasso ha uno scopo, una ragione di esistenza, accoglie il pianto di Zampanò dopo avergli rapito Gelsomina e lo rende finalmente uomo vero. Lo stupore dell'irrazionale è ad un tempo la poesia e l'anelo spirituale di Fellini.

Anche ne *Il bidone* c'è la stessa presa di coscienza finale (qui si tratta però di una redenzione) mediante il dolore e la morte. Drammatica presa di coscienza che afferma la crudeltà, la stupidità, l'ineluttabilità del male fisico perché sorga il bene spirituale. Ed anche qui, Dio punisce e accoglie.

Nel terzo film, invece, c'è il trionfo dell'innocenza, che nessuna bruttura può scalfire, un'incredibile innocenza, una purezza in atto in mezzo a fatti e figure pieni di miseria. Ed ancora una volta la pulizia morale, il miracolo (vero, non falso come quello della *Dolce Vita*) di un fragile essere in realtà mai sconfitto, ci viene a testimoniare la tensione del regista verso il superamento di tutto ciò che sa di tetro e di peccato. Una tensione piena di speranza che nei film successivi, pur essendo sempre in qualche modo presente, sarà vagheggiata come aspirazione poetica destinata a fallire, sostituita da soluzioni di comoda debolezza (*La dolce vita*) o di facile accomodamento, di « embrassons nous » (8½), o di semplicistica liberazione dai condizionamenti del passato e del presente (*Giulietta degli spiriti*).

Manca, ad ogni modo, in Fellini, il problema del rapporto uomo-Dio in senso religioso. La sua spiritualità resta quindi allo stato fantastico,

vato un nuovo seguace, che la diffondeva con dei film religiosi più integri e maturi.

Stromboli, Europa '51 e gli altri film del regista non aggiungono nulla a questa bellissima affermazione di fede, un'affermazione che ha veramente la forza d'un'adesione totale di un'anima all'ideale religioso, al Dio dell'amore e dei semplici.

Delannoy e Bresson

Tra i registi più sopra elencati sono rimasti Jean Delannoy e Robert Bresson.

Delannoy è protestante. La sua filmografia varia dal film poliziesco (*Maigret*), a quello storico (*Maria Antonietta*), a quello sulla delinquenza minorile (*Cani perduti senza collare*), a quello cosiddetto esistenzialista (*Risorgere per amare*), ecc. Tra gli altri film, ecco però *Dio ha bisogno degli uomini*, ed ecco quindi parte della critica schierata ad elogiarlo come un cineasta religioso.

Il film vede un villaggio strano, fra l'anticlericale, il superstizioso, il sempliciotto. E nello strano villaggio — che ha costretto il disperato curato ad andarsene — non meno strano sacrestano che, per tener desto il timor di Dio nel paese, dà sfogo alle sue... attitudini sacerdotali. Il vivo senso religioso che sorregge il personaggio (probabilmente la migliore interpretazione di P. Fresnay) dà un senso a tutta la vicenda, ma mi sembra francamente che ciò non sia tanto merito del regista, quanto dell'attore.

E' questa la ragione per la quale non considero Delannoy come un autore spiritualista e, pur parlando del film a se stante, non mi pare di poter ritrovare in esso una ricerca del Trascendente, ma semplicemente il racconto ora drammatico, ora sommerso, di un uomo di fede per il quale ogni problema metafisico scompare e si occupa essenzialmente dei riflessi che certi comportamenti della sua gente potevano avere sul piano del peccato e della morale. Valori spirituali, logicamente, ma non tali da far assurgere l'opera ad una meditazione. Piuttosto, una testimonianza della Fede nella vita più usuale ed umile dei nostri giorni e non con la ritualità e la tranquilla contemplazione degli orientali dei diversi significati religiosi delle più minute abitudini di vita.

* * *

Ed ecco, infine, Bresson, con la sua testimonianza di fede, di austerità, di umiltà. La fiducia cieca nella Provvidenza e la ricerca, l'attesa della Grazia: ecco i temi fondamentali del regista che affonda con sicurezza, ad ogni film, la sua analisi nelle pieghe nascoste non tanto di una psicologia, quanto d'un'anima.

Ecco i film attraverso i quali la problematica bressoniana si afferma

Da questo numero gli articoli-saggio che appariranno su « Cinecircoli » saranno corredati da dati filmografici relativi all'argomento trattato basati però solo sui film ancora reperibili presso le Case di distribuzione.

« Angeli alla sbarra », di Alf Sjöberg (INDIEF)
 « Aparajito », di Satyajit Ray (Globe Films International)
 « L'arpa birmana », di Kon Ichikawa (Globe Films Internat.)
 « Becket e il suo re », di Peter Glenville (Paramount)
 « Il bidone », di Federico Fellini (Titanus)
 « Cielo sulla palude », di Augusto Genina (Artisti associati)
 « Come in uno specchio », di Ingmar Bergman (INDIEF)
 « Un condannato a morte è fuggito », di Robert Bresson (Globe Films International)
 « I dialoghi delle carmelitane », di P. Bruckberger e Ph. Agostini (Titanus)
 « Il diario di un curato di campagna », di Robert Bresson (Lux Film)
 « Dio ha bisogno degli uomini », di Jean Delannoy (Lux Film)
 « La dolce vita », di Federico Fellini (Cineriz)
 « Due ettari di terra », di B. Roy (Italmundus-Enic)
 « Due occhi e dodici mani », di V. Shantaran (Cei-Incom)
 « E venne un uomo », di Ermanno Olmi (Paramount)
 « La fontana della vergine », di Ingmar Bergman (INDIEF)
 « La fortezza nascosta », di Akira Kurosawa (INDIEF)
 « Giulietta degli spiriti », di Federico Fellini (Cineriz)

« L'isola nuda », di Kaneto Shindo (Globe Films International)
 « Luci d'inverno », di Ingmar Bergman (INDIEF)
 « Le notti di Cabiria », di Federico Fellini (Paramount)
 « Ordet », di C. Th. Dreyer (Globe Films International)
 « Otto e mezzo », di Federico Fellini (Cineriz)
 « Paisà », di Roberto Rossellini (M.G.M.)
 « Il posto delle fragole », di Ingmar Bergman (INDIEF)
 « I racconti della luna pallida di agosto », di Kenji Mizoguchi (Globe Films International)
 « Roma, città aperta », di Roberto Rossellini (Minerva Film)
 « I sette samurai », di Akira Kurosawa (Dear Film)
 « Il Settimo Sigillo », di Ingmar Bergman (Globe Films International)
 « Il silenzio », di Ingmar Bergman (INDIEF)
 « La strada », di Federico Fellini (Paramount)
 « Il trono di sangue », di Akira Kurosawa (Globe Films International)
 « L'uomo del rikscio », di Hiroshi Inagaki (Dino De Laurentiis Cinematografica)
 « Una vampata d'amore », di Ingmar Bergman (Globe Films International)
 « Il Vangelo secondo Matteo », di Pier Paolo Pasolini (Titanus)

Ma Bresson non dirige pellicole raccogliatrici o idee altrui. Egli ha le sue idee che mette metodicamente in mostra. Ma in silenzio, con quel senso di staticità proprio del mondo delle idee, quell'apparenza di antitetorica, di anticonformista che sa e vuole andare controcorrente.

La celebrazione della non-rassegnazione, del coraggio, della perseveranza — tutti valori che già di per sé basterebbero a dare una luce positiva di umana spiritualità — sono strettamente in relazione con la concezione dimessa e ad un tempo eroica che Bresson ha nel mondo. Da qualcuno, anche la spiritualità religiosa di questo regista, così sensibile alla antinomia « Bene-male nel mondo » è ricondotta al dilemma, cristiano e in certo senso giansenista, di Bene o Male contrapposti l'un l'altro.

L'alta spiritualità trapela inoltre da quel modulo narrativo così scarso e disastroso, essenziale come una pura meditazione, che i film, benché privi di una vera e propria suspense, sortiscono tutti effetti sorprendenti.

Vicino a Dreyer per la sua sensibilità religiosa, al Bergman di *Come in uno specchio* e, soprattutto, di *Luci d'inverno* per la sua sensibilità cinematografica, Bresson non è meno poeta di Fellini: poeta del silen-

qualche accenno ad Olmi, a Pasolini, a Buñuel, ad Antonioni.

Ebbene, per me Olmi è un notevole cineasta cristiano, ma manca ai suoi film un afflato spiritualistico. Soltanto... *E venne un uomo* potrebbe prendersi in considerazione, ma rientrerebbe, se mai, in quel calderone dei film su figure obbligate che svolgono con una certa originalità, ma senza grande profondità, temi di vita cristiana. Spero di non aver scandalizzato nessuno.

Per Pasolini, il problema non me lo pongo neppure, tanto mi pare evidente — anche e specie ne *Il Vangelo secondo Matteo* — la matrice e la finalità estetizzanti.

Per Buñuel, devo riconoscere che in qualche pellicola (*Nazarin*, *Viridiana*, ecc.) il problema religioso è senz'altro toccato; ma non credo assolutamente ad una spiritualità religiosa del regista: se mai posso dire che si tratta di una macelata nostalgia di quella spiritualità, condita di simbolismi, di psicologismi, di anticlericalismo, di tentazioni blasfeme più o meno realizzate.

Antonioni, infine, è un re di un suo mondo particolare: il mondo della scomposizione, dell'analisi dei sentimenti, ma non della spiritualità. Il sentimento di Antonioni (che



meritano qualche riserva, e gli altri quattro si trovano su altrettante differenti posizioni. Che cosa dicevamo più sopra?

Vediamo subito i tre registi nordici.

C. T. Dreyer nel dopoguerra ha realizzato soltanto *Ordet*. E' uno delle rarissime rappresentazioni che la moderna letteratura (romanzo, teatro, cinema) ci dà di un miracolo. « Ordet » significa « la parola », il « Verbo ». Se c'è la Fede, allora il Verbo opererà di nuovo i miracoli. E' la soluzione fideistica del problema del Reale: è la rivelazione di Dio. Se l'uomo crede fermamente, Dio è con lui. Nell'universo dei credenti, diversamente atteggiato di fronte al problema del trascendente, Dreyer sceglie per il suo miracolo, per la sua rivelazione, i puri di cuore, capaci di ogni slancio. Egli vuole una disponibilità assoluta, in base alla sua concezione luterana, anzi giansenista di opposizione radicale, netta, senza posizioni intermedie di Bene e di Male, di reprobati e di eletti.

Ingmar Bergman

Ben diversa è la spiritualità di I. Bergman. Tutta la sua opera cinematografica appartiene al dopoguerra ed è facile scoprirvi — come già altra volta abbiamo avuto modo di notare — una duplice ispirazione: la componente esistenziale, kierkegaardiana, dell'angoscia, del dubbio, della solitudine ontologica dell'uomo, costantemente in tensione verso l'Essere e quella naturalistica, pantheistica, laica, animistica. E' la prima che ci dà le opere veramente spiritualistiche di Bergman: da *Una vampata d'amore* a *Il settimo sigillo*, da *Il posto delle fragole* a *Il volto*, da *Come in uno specchio* a *Luci d'inverno* a *La fontana della vergine*. Come Dreyer era legato a concetti religiosi a metà strada fra Gian-

la testimonianza della presenza di Dio. E' la prova dell'esistenza di Dio. Ma che Dio è mai, questo che permette brutali uccisioni. come quella de *La fontana della vergine*? E' Amore, risponde il protagonista di *Come in uno specchio*. Non sempre, però, si può superare la prova e se si perde l'addentellato con quell'Amore la fede svanisce lasciandoci nella disperazione (*Luci d'inverno*). Si dovrà allora attendere di superare la crisi, ma il silenzio di Dio può perdurare a lungo (*Il silenzio*).

Alf Sjöberg

Accanto alle due concezioni — l'una ferma nella fede, l'altra drammaticamente, angosciosamente oscillante — secondo alcuni sta Alf Sjöberg, autore di *Angeli alla sbarra*. Ma ci sembra troppo poco per un simile riconoscimento, anche se il regista aveva già al suo attivo, durante la guerra, un buon *Viaggio verso il cielo*, ispirato a leggende care alla fantasia degli svedesi, e, più tardi, un misurato *Barabba*.

La riserva preannunciata in precedenza mi consiglia pertanto di considerarlo a metà strada fra il fantastico e lo spiritualista, mentre passo senz'altro a due registi di casa nostra: Fellini e Rossellini.

Federico Fellini

Di Federico Fellini tutti conoscono i successi, la filmografia, le caratteristiche salienti. Dico subito che non mi pare assolutamente di poter accettare interamente la definizione di un Fellini spiritualista. Simbolista, sì; fantastico, sì; poeta, sì; ma non sempre spiritualista; anzi, direi che solo in tre film egli lo è più o meno pienamente: *La strada*, *Il bidone*, *Le notti di Cabiria*.

che nei film successivi, pur essendo sempre in qualche modo presente, sarà vagheggiata come aspirazione poetica destinata a fallire, sostituita da soluzioni di comoda debolezza (*La dolce vita*) o di facile accomodamento, di « embrassons nous » (8½), o di semplicistica liberazione dai condizionamenti del passato e del presente (*Giulietta degli spiriti*).

Manca, ad ogni modo, in Fellini, il problema del rapporto uomo-Dio in senso religioso. La sua spiritualità resta quindi allo stato fantastico, emozionale, dei sentimenti e degli istinti. Sarebbe, questo, anche il piano delle intuizioni, ma Fellini è pigro e non vuole intuire...

Roberto Rossellini

La problematica spiritualistica è molto più compiuta, invece, in Roberto Rossellini.

Già il neorealismo, di per sé essenzialmente cristiano, conteneva i germi di uno spiritualismo che doveva permeare ogni cosa per poter raggiungere espressioni di valore assoluto. Rossellini espresse tutto ciò fin da *Roma, città aperta*, dove motivazioni di ordine nettamente spirituale aleggiavano attorno alla figura e all'opera di Don Pietro. Era Dio che voleva l'avvenimento di quei fatti, e nella lotta cruenta delle fazioni si ritrova l'empito lirico e tragico delle grandi opere.

L'aspetto spiritualistico si fa ancor più vivo in *Paisà*, dove un intero episodio, il quinto, si svolge in convento di Romagna, pervaso dalla semplicità veramente francescana di quei buoni frati. Dall'episodio balza agli occhi un ideale di vita vagheggiato dal regista non in senso estetico, come sarebbe potuto avvenire, per esempio, per Fellini, ma in senso reale. La nostalgia della pace passa per la via obbligata della carità, del candore, del semplice entusiasmo, dell'umiltà di un pugno di uomini votati a Cristo e alla Chiesa.

E' l'anticipo di *Francesco, giullare di Dio*.

Già in *Amore* l'episodio del « Miracolo » avvertiva che il regista era sempre teso verso sollecitazioni di carattere popolare e al tempo stesso connesse ad un discorso in qualche modo religioso.

Quando apparve sugli schermi *Francesco*, fu una vera battaglia di critica. Ma non si possono disconoscere la sincerità e la commozione con le quali Rossellini ha cantato liricamente il suo ideale di purezza, di semplicità, di letizia, come unico mezzo di soluzione dei drammatici problemi della vita. Quella lezione di umiltà e di poesia che il Santo ripeteva da secoli al mondo aveva tro-

è ricondotta al dilemma, cristiano e in certo senso giansenista, di Bene o Male contrapposti l'un l'altro.

Ed ecco, infine, Bresson, con la sua testimonianza di fede, di austerità, di umiltà. La fiducia cieca nella Provvidenza, la ricerca, l'attesa della Grazia: ecco i temi fondamentali del regista che affonda con sicurezza, ad ogni film, la sua analisi nelle pieghe nascoste non tanto di una psicologia, quanto d'un'anima.

Ecco i film attraverso i quali la problematica bressoniana si afferma in tutta la sua grandezza. *Les anges du péché*, *Journal d'un curé de campagne*, *Un condamné a mort est échappé*, *Pickpocket*, *Le procès de Jeanne d'Arc*. Come si vede, tre opere di soggetto religioso e due no. Dove si constata agevolmente che non è necessario un soggetto religioso nella trama per fare di un film un'opera di alta spiritualità. Basta che il regista colga le costanti della trama, ne illumini il significato con la sua fede ed ecco il normale film di cassetta o il drammone psicologico rientrare nei limiti di sano divertimento o dell'utile spunto di ripensamento. Quando poi non capita un Bresson, che è capace di tirarne fuori un gran bel film.



Le foto dall'alto in basso. Scene da: « Un condannato a morte è fuggito » di Robert Bresson; « Luci d'inverno » di Ingmar Bergman; « L'uomo del riksciò » di Hiroshi Inagaki.

è ricondotta al dilemma, cristiano e in certo senso giansenista, di Bene o Male contrapposti l'un l'altro.

L'alta spiritualità trapela inoltre da quel modulo narrativo così scarso e disastroso, essenziale come una pura meditazione, che i film, benché privi di una vera e propria suspense, sortiscono tutti effetti sorprendenti. Vicino a Dreyer per la sua sensibilità religiosa, al Bergman di *Come in uno specchio* e, soprattutto, di *Luci d'inverno* per la sua sensibilità cinematografica, Bresson non è meno poeta di Fellini: poeta del silenzio, però, e della austerità. E nonostante il suo bagaglio di cultura non è meno semplice di Rossellini. Ha la fede del giovane innamorato di Dio e l'esperienza del più vissuto tra i testimoni del creato, delle opere di Dio; costantemente, amorevolmente, coraggiosamente e umilmente alla scoperta della Sua presenza e della Sua parola: una rivelazione che non cessa mai di commuovere questo grande poeta religioso nella nostra epoca.

Forse qualcuno si sarebbe aspettato, in questa affrettata rassegna degli indirizzi spiritualistici del cinema (autori ed opere) del dopoguerra, un

in qualche pellicola (*Nazarin*, *diana*, ecc.) il problema religioso senz'altro toccato; ma non cre solutamente ad una spiritualità religiosa del regista: se mai possibile che si tratta di una malcelata stalgia di quella spiritualità, di simbolismi, di psicologismi, di ticalismo, di tentazioni bla più o meno realizzate.

Antonioni, infine, è un re suo mondo particolare: il m della scomposizione, dell'analisi sentimenti, ma non della spità. Il sentimento di Antonioni spesso è per di più un « non-mento ») è costruito con le della materia. E' un un sottile, coloso materialismo che grazie grande abilità introspettiva e fiva rel regista si può talvolta trabbandare per qualcosa di Ma attenzione! Lo spirito è luce lontà, libertà, scelta, cosciente d ordine di valori, mentre in A nioni il determinismo, l'atto gra to, la sensazione (dove sei, « nou le vague »?), l'appiattirsi e l'inari si delle coscienze sono i segni t porali e sensibili di una decade ontologica fatalistica, senza spera perchè senza Dio.

ALESSANDRO GARBARI

Esaminati nell'ambito della settimana del cinema di Mannheim

I RAPPORTI TRA CORTOMETRAGGIO A SOGGETTO E L'ATTIVITA' DEI GIOVANI

NELL'AMBITO della XIV Settimana Internazionale del Cinema di Mannheim si è svolto dall'8 al 13 ottobre 1965 un convegno speciale sul problema « Cinema e Gioventù ». Al convegno hanno partecipato ben 18 paesi europei e precisamente Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania di Bonn e Germania di Berlino, Inghilterra, Italia, Jugoslavia, Lussemburgo, Norvegia, Olanda, Polonia, Svezia, Svizzera, Ungheria.

L'Italia era rappresentata dal C.S.C. di Milano.

Il tema dell'incontro era « Il significato del cortometraggio a soggetto nell'attività dei giovani in campo cinematografico », ovvero la validità di tale tipo di film nel settore educazione allo schermo.

La manifestazione è stata caratterizzata da una simpatica cordialità fra i partecipanti e da un vivo desiderio di scambiare opinioni ed esperienze che potessero suggerire ad ognuno, in relazione alle proprie conoscenze, nuove attività o perfezionamenti di quelle già esistenti.

Come ben precisò l'organizzatore del convegno, Rettore Reiner Keller, nel suo discorso introduttivo, il fine dell'incontro era duplice e cioè:

1) Vedere degli esempi di film che caratterizzassero il genere cortometraggio a soggetto, decidere un metro comune di valutazione di tali film, conoscere attraverso gli scambi di esperienze i metodi di lavoro con questi film e stabilirne le possibilità, i vantaggi ed i limiti.

2) Stringere attraverso i contatti umani legami di conoscenza e di lavoro fra i vari paesi presenti al Congresso.

Varie sono le ragioni che hanno spinto ad organizzare l'incontro su tale tema, e fra esse, per esempio, la constatazione che la produzione del cortometraggio a soggetto e l'uso che di esso si fa nel campo dell'educazione allo schermo sono molto differenti nei diversi paesi europei. E' pure assodato che spesso paesi con grande produzione di cortometraggi a soggetto, come per esempio Belgio ed Olanda, hanno a disposizione un numero molto limitato di film di propria produzione che si adattino ad un'attività giovanile.

Inoltre è dimostrato che le conoscenze sulla produzione internazionale sono molto limitate sia perché spesso film stranieri

riusciti ad avere una visione generale di ciò che si fa, nei vari paesi europei, nel campo dell'educazione al cinema. Si è avuta perciò la possibilità di confrontare l'attività dell'Italia con quella degli altri paesi valutandone così il livello di validità. Il confronto non è stato negativo, molto si è fatto rispetto a certi, molto vi è ancora da fare rispetto a certi altri. In generale si può dire, per esempio, che l'attività del C.S.C. nel campo della scuola è una delle più qualificate in campo europeo se ci riferiamo alla qualità ed alla serietà delle esperienze fatte, mentre, d'altro canto, è in ritardo rispetto a molte nazioni per quanto riguarda la considerazione di tale attività, da parte dello Stato per cui la sua azione nella scuola e nelle università ha un carattere privato e non ufficiale.

I paesi nordici all'avanguardia

Paesi come l'Austria, la Svezia, la Danimarca, ed in generale i paesi nordici sono all'avanguardia in questo senso.

Basti pensare che in Austria forze potenti sono a disposizione degli educatori al cinema, i quali hanno la fortuna di veder realizzate tutte le loro aspirazioni presso il ministero della pubblica istruzione per il particolare interessamento del consigliere ministeriale Dr. Hans Tänzer e dello stesso ministro Dr. Heinrich Drimmel.

La Svezia dal canto suo ha reso obbligatorio in un istituto universitario di Stoccolma un corso preparatorio all'insegnamento della materia « cinema » tenuto dal Prof. Sven Norlin. E' recente infine la notizia che in Ungheria dal settembre 1965 è stato reso obbligatorio il corso di educazione al cinema per tutti i ginnasi, vale a dire per un numero di allievi che si aggira intorno a 10.000.

La Germania ha inviato al Congresso un numero molto rilevante di pedagoghi; solo la regione del Baden-Württemberg di cui fa parte anche la città di Mannheim aveva inviato alla manifestazione ben 15 rappresentanti. Il corpo insegnante tedesco, specie



Si è anzitutto sottolineato il vantaggio economico. E' molto più facile ottenere dei cortometraggi a poco prezzo e che possano venir proiettati anche due o più volte per avere la possibilità di evidenziarne alcuni aspetti caratteristici o per approfondire un determinato problema. Date le ristrettezze di tempo entro le quali si deve lavorare è questo un chiaro vantaggio che non offre il lungometraggio. Inoltre il cortometraggio offre la possibilità di comparare diverse opere per sottolinearne una diversità di stile e facilitare un'analisi approfondita del linguaggio cinematografico preparando quindi ad una visione di film lungometraggi.

Grazie al cortometraggio l'attività di educazione allo schermo può essere iniziata già nelle prime classi elementari, evitando così i pericoli ed i danni in cui senza dubbio incorrerebbero i più piccoli assistendo a film più lunghi. Infatti la loro capacità di reazione e di attenzione diminuisce progressivamente fino a cessare dopo un certo periodo di tempo, calcolabile per i ragazzi di 6 anni appunto intorno ai 30 minuti.

Infine si è fatto notare che il cor-

Non si può comunque suggerire un unico metodo di lavoro, in quanto esso varierà a seconda del livello del pubblico, cioè della sua età, del suo grado di intelligenza, del suo stato sociale. Tuttavia sono state proposte in linea di massima varie possibili vie:

1) la normale via che prevede presentazione introduttiva, proiezione e discussione;

2) il lavoro a gruppi con diversi temi di discussione;

3) l'imposizione di domande precise alle quali si deve rispondere o a voce in assemblea oppure per iscritto;

4) la riproduzione delle immagini viste o delle impressioni ricevute mediante disegni, serie di fotografie, modelli e pensieri scritti.

Per concludere vorrei ricordare che l'attività del C.S.C. ha interessato moltissimi congressisti a tal punto che da parecchie nazioni ci sono state fatte richieste di materiale di lavoro e relazioni di esperienze.

Si può considerare quindi positiva la nostra partecipazione a tale congresso, sia perché ci ha permesso di



Il Concilio continua

Chiesa, nella famiglia, tra le nuove generazioni, nell'ordine sociale e nell'ordinamento nazionale internazionale (Decreto sull'apostolato dei laici, Schema XIII).

Nel settore specifico della comunicazione sociale, il mandato preciso del Concilio riguarda i Sacri Pastori, in quanto si tratta di dotare "intimamente connesso con il loro mag. tero ordinario" e riguardare i laici, che devono rendere testimonianza a Cristo, assumendo ai propri compiti "con competenza, perizia e spirito apostolico" (Inter Medica, c. II, 13).

Ante il Concilio si rivolge agli uomini del cinema, quando manda il suo messaggio agli artisti e agli uomini di pensiero e di scienza. "Felici coloro che, possedendo la verità, la cercano ancora, per rinnovarla, per approfondirla, per donarla agli altri. Felici coloro che, non avendola ancora trovata, camminano verso di lei con cuore sincero: che essi cerchino da luce di domani con la luce di oggi, fino alla pienezza della luce". (Messaggio agli uomini di pensiero e di scienza).

"Ora a voi tutti: artisti, che siete gli spiriti della bellezza e che lavorate per essa: poeti e gente di lettere, pittori, scultori, architetti, musicisti, uomini di teatro e cineasti... a voi tutti la Chiesa del Concilio dice con la nostra voce: se siete amici della vera arte, siete nostri amici... Questo mondo in cui viviamo ha bisogno di bellezza per non oscurarsi nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che mette la gioia nel cuore degli uomini... ricordatevi che siete i custodi della bellezza nel mondo... siate sempre e ovunque degni del vostro ideale, e sarete degni della Chiesa". (Messaggio agli artisti).

Non v'è dubbio che la solennità e la bellezza di questi inviti della Chiesa ci commuovono e ci riempiono di gioia.

Ma non è ancora la comprensione

essere suscitato da Dio solo per procurare un po' di santa emozione o per ridare lustro alla Chiesa. E' tutto il mondo che si sta muovendo, è tutto il mondo che sente lo spirito nuovo, o meglio rinnovato.

Come diceva Paolo VI nel discorso all'Episcopato italiano del 6 dicembre scorso, ora non sono tanto i bilanci che urgono, quanto invece il cercare quella "coscienza post-conciliare", che permetta di conoscere, capire e comprendere il Concilio, per attuarlo. "Qualche cosa, e non piccola, dovrà essere anche per noi nuova... Alludiamo al nostro modo di considerare la Chiesa; modo che il Concilio ha così caricato di pensieri, di temi teologici, spirituali e pratici, di doveri e di conforti, da esigere da noi un nuovo fervore, un nuovo amore, quasi un nuovo spirito".

Perciò non è possibile che tutto torni come prima e neppure basta che si attui la lettera delle disposizioni conciliari, ma occorre che tutti noi, qualsiasi cosa facciamo, la facciamo in questo "modo nuovo", con questo "nuovo amore". E anche il cinema, da noi cristiani, non attende né condanne, né belle prediche, né formule magiche; attende lo spirito del Concilio, che è "amare l'uomo, non come strumento, ma come primo termine verso il supremo termine trascendente, principio e ragione d'ogni amore. E allora questo Concilio tutto si risolve nel suo conclusivo significato religioso, altro non essendo che un potente e amichevole invito all'umanità d'oggi a rinnovare, per via di fraterno amore, Dio" (Discorso di Paolo VI all'ultima sessione pubblica del Concilio, 7 dic. 1965).

Dunque è l'amore lo spirito del Concilio; infatti il primo passo dopo la comprensione è l'amore.

vare sono le ragioni che hanno spinto ad organizzare l'incontro su tale tema, e fra esse, per esempio, la constatazione che la produzione del cortometraggio a soggetto e l'uso che di esso si fa nel campo dell'educazione allo schermo sono molto differenti nei diversi paesi europei. E' pure assodato che spesso paesi con grande produzione di cortometraggi a soggetto, come per esempio Belgio ed Olanda, hanno a disposizione un numero molto limitato di film di propria produzione che si adattano ad un'attività giovanile.

Inoltre è dimostrato che le conoscenze sulla produzione internazionale sono molto limitate sia perché spesso film stranieri non vengono importati in certi paesi sia perché molte volte non si è a conoscenza neppure della propria produzione.

Rivalutare il cortometraggio

Ma lo scopo primo della proposta di un tale tema sta nell'intima convinzione degli organizzatori che sia necessario rivalutare il cortometraggio come uno degli strumenti essenziali per l'educazione allo schermo.

Ben 55 cortometraggi provenienti da 14 paesi sono stati proposti in visione a un gran numero di partecipanti. Per ragioni di tempo però ne sono stati proiettati solo 35 fra i quali due italiani. Moltissimi sono stati i relatori che, con misura, hanno parlato dell'attività svolta nei rispettivi paesi. Il numero dei film proiettati ed il numero delle pur brevi relazioni sono andati un po' a detrimento delle discussioni, limitate per ovvie ragioni nel numero e nel tempo. Ad esse si è supplito in gran parte attraverso contatti umani più diretti sia durante i periodi di pausa dei lavori sia durante la gita turistica al Duomo di Speyer e nelle ore serali passate conversando.

Organizzativamente l'attività del Convegno si è articolata intorno alle relazioni ed alle proiezioni. Ogni giorno perciò erano di turno cinque relatori e venivano proiettati circa sette cortometraggi. Relazioni e proiezioni erano solitamente seguite da una breve discussione, che permetteva di chiarire gli eventuali punti oscuri e di stabilire parametri comuni di valutazione dei film.

Le relazioni sono classificabili in tre grandi gruppi e cioè quelle che trattavano problemi di fondo, quelle che informavano in generale sulla attività di un paese ed infine le relazioni esplicative su una particolare esperienza.

Attraverso tali comunicazioni si è

La Svezia da canto suo ha reso obbligatorio in un istituto universitario di Stoccolma un corso preparatorio all'insegnamento della materia « cinema » tenuto dal Prof. Sven Norlin. E' recente infine la notizia che in Ungheria dal settembre 1965 è stato reso obbligatorio il corso di educazione al cinema per tutti i ginnasi, vale a dire per un numero di allievi che si aggira intorno a 10.000.

La Germania ha inviato al Congresso un numero molto rilevante di pedagoghi; solo la regione del Baden-Württemberg di cui fa parte anche la città di Mannheim aveva inviato alla manifestazione ben 15 rappresentanti. Il corpo insegnante tedesco, specialmente quello di Baviera e del Baden-Württemberg è particolarmente sensibile al problema.

Il C.S.C. ha voluto portare a conoscenza degli amici europei alcune sue esperienze nell'ambito della scuola con particolare riferimento alla scuola elementare. Per tale ragione sono stati presentati e discussi due film del Prof. Sandro Talamazzini di Cremona e precisamente *Il pulcino* e *Il fratellino di latte*, che per la loro semplicità si adattano appunto alle prime classi delle scuole elementari. Dei film è stata un poco criticata la tecnica di realizzazione e non sono state giudicate del tutto positivamente le qualità filmiche. E' stata considerata invece con molto interesse l'idea che ha spinto alla realizzazione dei film stessi. In altre parole si è presentato con efficacia a chi non se l'era mai posto, il problema della educazione all'immagine dei più giovani che in paesi in cui è permesso vanno liberamente al cinema e che comunque in tutte le nazioni a casa consumano le immagini televisive. Anche in campo internazionale ben poco si può trovare per risolvere tale problema. Infatti solo il C.S.C. ha presentato al convegno due cortometraggi adatti a ragazzi fino ai sette anni. Tutti gli altri film presentati sono stati giudicati validi per giovani dal ginnasio in poi, alcuni inoltre sono stati bocciati per un pubblico di giovani.

Valore del cortometraggio nell'educazione allo schermo

Nelle due discussioni tenute a gruppi distinti a seconda della lingua, e cioè tedesco, francese e inglese, si è cercato soprattutto di individuare i vantaggi derivanti dall'uso del cortometraggio a soggetto nella educazione allo schermo e di stabilire i metodi di lavoro con esso.

diverse opere per sottolineare una diversità di stile e facilita un'analisi approfondita del linguaggio cinematografico preparando quindi ad una visione di film lungometraggi.

Grazie al cortometraggio l'attività di educazione allo schermo può essere iniziata già nelle prime classi elementari, evitando così i pericoli ed i danni in cui senza dubbio incorrerebbero i più piccoli assistendo a film più lunghi. Infatti la loro capacità di reazione e di attenzione diminuisce progressivamente fino a cessare dopo un certo periodo di tempo, calcolabile per i ragazzi di 6 anni appunto intorno ai 30 minuti.

Infine si è fatto notare che il cortometraggio permette di effettuare con più facilità esperimenti scientifici quali ad esempio i tests.

Per quanto riguarda il metodo di lavoro con i cortometraggi a soggetto si è dell'avviso che esso debba essere lo stesso come per tutti gli altri film.



Attività del centro studi di Milano

PREMIAZIONE DEL 3° CONCORSO INTERNAZIONALE PER GIOVANI CINE-AMATORI « DECIMA MUSA » (Milano - M.I.F.E.D. - 17-18-19 ott. 1965)

Ospitate gentilmente dal M.I.F.E.D. (Mercato Internazionale del Film, TV film e Documentario) si sono svolte a Milano, nei giorni 17, 18 e 19 ottobre le manifestazioni conclusive del 3° Concorso Internazionale per giovani cineamatori « Decima Musa ».

Al Concorso, che viene organizzato dal Centre International du Film pour la Jeunesse e dal Centro Culturale S. Fedele, hanno inviato film i seguenti paesi: Australia, Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Francia, Germania Occidentale, Germania Orientale, Italia, Jugoslavia, Olanda, Svezia, Svizzera.

Il tema del Concorso, per l'anno 1964-1965, era il seguente: « Giorno di Festa ».

La Giuria, riunitasi nei giorni precedenti alla manifestazione, ha assegnato i premi previsti. I film sono stati quindi visionati e discussi dai rappresentanti dei diversi Centri Film per la Gioventù sparsi nel mondo.

All'Italia sono stati assegnati due premi rispettivamente: medaglia d'argento della Sezione cartoni animati al film

3) l'imposizione di domande precise alle quali si deve rispondere o a voce in assemblea oppure per iscritto;

4) la riproduzione delle immagini viste o delle impressioni ricevute mediante disegni, serie di fotografie, modelli e pensieri scritti.

Per concludere vorrei ricordare che l'attività del C.S.C. ha interessato moltissimi congressisti e al punto che da parecchie nazioni ci sono state fatte richieste di materiale di lavoro e relazioni di esperienze.

Si può considerare quindi positiva la nostra partecipazione a tale congresso, sia perché ci ha permesso di conoscere, sia perché ci ha fatto conoscere.

Tutto il materiale raccolto al congresso sarà presto tradotto e messo a disposizione di chi aveva intenzione di consultarlo presso la sede del C.S.C. di Milano.

FABIO CAIMMI



CINECIRCOLI

Direttori: Renato May e Claudio Sorgi - Direttore responsabile: Matteo Ajassa - Direzione, Redazione, Amministrazione: Borgo S. Angelo 9, Roma - Telefono 561.775, 564.132. Autorizz. del Trib. di Roma n. 9034 del 7.2.1963 - Periodicità mensile - Arti Grafiche Scialia - Roma - Via di Vigna Jacobini, 5 - Telefono 555.890

viviamo ha bisogno di bellezza per non oscurarsi nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che mette la gioia nel cuore degli uomini. Ricordatevi che siete i custodi della bellezza nel mondo... siate sempre e ovunque degni del vostro ideale, e sarete degni della Chiesa! (Messaggio agli artisti).

Non v'è dubbio che la solennità e la bellezza di questi giorni della Chiesa ci commuovano e ci riempiono di gioia.

Ma non è ancora la comprensione.

amore. E allora questo Concilio tutto si risolve nel suo conclusivo significato religioso, altro non essendo che un potente e amichevole invito all'umanità d'oggi a ritrovare, per via di fraterno amore, Dio (Discorso di Paolo VI all'ultima sessione pubblica del Concilio, 7 dic. 1965).

Dunque è l'amore lo spirito del Concilio; infatti il primo passo dopo la comprensione è l'amore.

CLAUDIO SORGI