

cinecirooli

mensile di studi cinematografici

CULTURA ARTE E CINEMA UN DISCORSO PER IL 1966

I valori estetici o vagamente etici non sono sufficienti a giustificare e convalidare un serio fatto culturale. La scala dei veri valori non può pertanto non raggiungere la trascendenza.

SENSO DI UNA RICERCA

Il posto che la ricerca culturale occupa nell'ambito del C.S.C., oggi come ieri, non è certo rispondente alla reale importanza della sua funzione. Un organismo che si vuole "culturale", cioè impegnato sul piano della riflessione, dell'indagine, della conoscenza, teso alla verità e alla costruzione della "persona" umana deve poggiare il proprio lavoro sulla serietà e sul rigore con cui definisce o incrementa quel patrimonio di valori e di conquiste, di scienza e di passione che vuole trasmettere, comunicare, diffondere. La comunicazione, l'apostolato, la divulgazione, il rapporto col prossimo in genere vale non di per sé, ma per ciò che reca, offre, veicola agli altri: non è misura esistenziale ma solo situazione strumentale, cui va data una funzione, che va riempita di uno scopo, di ricchezza che si voglia riversare all'esterno.

In tema di "servizio" al pubblico, di cristiana e adeguata "prestazione d'opera", divulgazione o apostolato, non dobbiamo dimenticare che salda rimane la dimensione unica del Vero e che il doverla dosare nella somministrazione a chi assistiamo, non ci scusa dall'obbligo di possederla pienamente, non deve assopire la volontà e l'ansia di coglierla integra, di cercarne la pienezza, la compiuta, sebbene umana, perfezione.

E dunque, noi "educatori", noi "formatori", parliamo per una volta della nostra "educazione", della quota conoscitiva che abbiamo raggiunto, e della misura variabile in cui questa ci dà o meno diritto a "divulgare", a "formare" il nostro prossimo, piuttosto che a ciarlare vanamente nella ignoranza e nella presunzione.

Cognoscitur, qui diligitur: se il contenuto del nostro cristianesimo è l'amore del Padre, quanto di questo amore si riverbera sul suo "dono", sul cinema, realtà dell'uomo e che l'uomo deve rispettare?

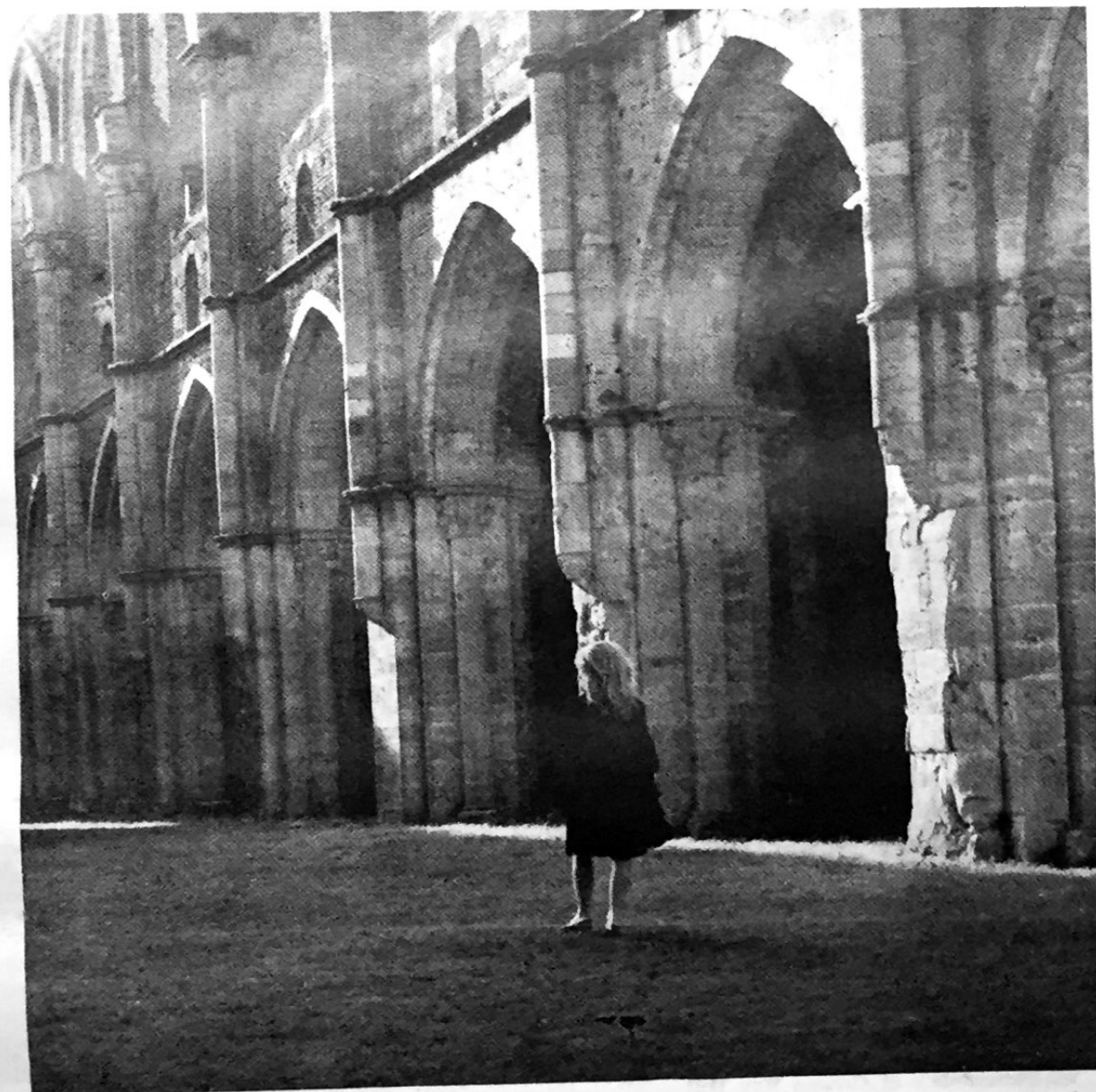
Sappiamo diffondere anche questo? l'amore per un "dono di Dio" concepito nella sua dignità di valore, di realtà buona, non degradato a mezzo, a cosa. Siamo in grado di farlo?

Perché questo è il solo contenuto possibile di un senso cristiano del fenomeno cinematografico, al di sopra di ogni riserva e restrizione mentale.

Siamo ben certi che il cinema non sia per noi l'occasione, il campo fa-

Ogni ricerca incomincia da un esame di coscienza, anche quella culturale: visto poi che ogni vera ricerca è già da sola culturale (se è vera!). Può darsi dunque che tocchi a noi essere «rieducati», recuperati: altro che educare il prossimo!

Agganci, richiami, sviluppi, riferimenti, appoggi: trovare le vie giuste! Non poggiare su ciò che è marcio interiormente, non fabbricare sulla stanchezza e sull'aridità; perfezionare principi e strumenti, dalla teoria dell'immagine al metodo critico, dalla storiografia alla recensione.



La cultura è oggi un soggetto assai dibattuto: un valore in crisi, dicono gli esperti.

A dire la verità non c'è una scala ben definita di valori, accertati e consolidati, non c'è vera cultura. I valori estetici o vagamente etici non sono sufficienti a giustificare e convalidare un serio fatto culturale. La scala dei veri valori non può pertanto non raggiungere la trascendenza. La vera cultura esige infatti che si varchi la soglia del contingente, per arrivare agli universali: la conferma è data tra l'altro dalle suggestive indicazioni della più recente sociologia della conoscenza. E questo vale anche per il cinema e la cultura cinematografica.

La cultura vera come il vero cinema non può esistere là dove non c'è rispetto per l'uomo inteso come persona.

Questa cultura non è e non può essere aristocratica, isolante ed isolata, ma deve come il vero cinema innestarsi sull'uomo, fondandosi su quella "reciprocità delle coscienze" che è scambio di pensieri, dialogo tra persone. Essa nasce in ogni uomo come spontanea esigenza e vive come continua, progressiva e libera presa di coscienza di noi stessi, degli altri e del mondo. Il cinema, quando appartiene alla vera cultura, deve aiutare l'armonico svolgersi di questo processo.

Il compito di ogni vera cultura e quindi anche del cinema quando è fatto culturale, è quello di essere mediatrice tra la realtà trascendente e i valori temporali.

Come la vera cultura, il vero cinema d'altronde non può essere che la storia della elevazione dell'uomo.

La cultura vera e così pure il vero cinema finisce di lavorare per la salvezza dell'uomo. L'incontro quindi tra cultura e cristianesimo tra cinema e cristianesimo sono episodi logici e fondamentali.

Radicandosi in una piattaforma di valori autentici la cultura non prende solo consapevolezza e possesso di sé, ma, innestata nella Realtà trascendente che governa lo spirito umano, esprime l'esigenza possente di orientare l'uomo nella direzione dell'infinito.

Non è un bene particolare, ma un bene universale. Per sua intima natura, è un bene universale, un bene

regista di essere vero artista, cioè ponte tra il finito e l'infinito, in grado cioè d'infrangere e superare la cintura della materia che avvolge l'uomo e minaccia di opprimerlo.

E' questa dell'artista e perciò del vero regista una vocazione che porta a varcare la cortina delle cose inferiori, aprendo un varco sugli orizzonti dell'infinito. Tutta la bellezza naturale, che l'arte o meglio il cinema interpreta, attraverso le sue molteplici espressioni, non è che una scala alla cui sommità sta l'Assoluto, Iddio. L'Arte non può ridursi quindi ad un fatto meccanico, da iscriversi alla fenomenologia delle cose immamente; essa accostando l'essenza delle cose, entra nel regno dei valori.

L'autonomia dell'arte, ad un esame avveduto e serio, si rivela anche un falso artistico. L'ideale filosofico, ed aggiungiamo pure teologico, per sua natura è destinato a rafforzare e completare l'ideale artistico. L'arte, nella concezione di una sana filosofia, non è al di là del bene e del male, non è fuori delle regole della morale, e l'artista "privilegiato tra gli uomini", ha dei doveri superiori alla media degli uomini stessi. Egli infatti, come uomo di cultura è stato fornito di questi particolari doni che lo rendono capace di "contemplare", gustare ed esprimere le perfezioni di Dio. Il suo destino non può risolversi in una egoistica contemplazione delle cose; egli deve cercare Iddio nella natura, nell'uomo e soprattutto in se stesso; arricchirsi per donare.

Una tentazione diabolica in verità è riservata all'artista e di conseguenza al regista; la terribilità, esprimere cioè le cose umane ignorando quelle divine.

La missione dell'arte cinema compressa è una missione "presso l'uomo". Con il linguaggio universale dello spirito essa parla a tutti gli uomini; ed è salvifica, poiché ha il potere di raggiungere cuore ed intelletto. La vera missione dell'arte è quella di elevare lo spirito, mediante la rappresentazione della bellezza, fino a Dio, Bene supremo e Bontà assoluta, dal quale provengono ogni bontà e bellezza.

L'arte nelle sue varie soluzioni espressive, non si regge su vago sentimentalismo, vuoto simbolismo, ed enigmatico astrattismo o realismo deteriorato. E' arte vera quando ha la passione non solo del bello, ma del

...ustico
non es-
icbevole
ritrova-
e, Dio
l'ultima
ncilio. 7
rito del
asso do-
ore.

SORGI



Sped. Abb. Post. - Gruppo III

...ciò interio-
ne non fabbri-
care sulla stanchezza e sull'aridità; perfezionare principi e strumenti, dalla teoria dell'immagine al metodo critico, dalla storiografia alla recensione.

Sappiamo diffondere anche questo? L'amore per un "dono di Dio" concepito nella sua dignità di valore, di realtà buona, non degradato a mezzo, a cosa. Siamo in grado di farlo?

Perché questo è il solo contenuto possibile di un senso cristiano del fenomeno cinematografico, al di sopra di ogni riserva e restrizione mentale. Siamo ben certi che il cinema non sia per noi l'occasione, il campo facile, comodo, lo spiraglio ideale, o semplicemente l'unico, per l'acquisizione di prestigio o rispettabilità sociale, per il progettino di carriera, per il bla bla bla che ci dà tanta sicurezza (o sicumera), per lo sfogo di vocazioni predicatorie, per l'erezione o la difesa di quel piccolo feudo, tanto confortevole, di fama e di notorietà: un nome!...? Altrimenti non è quello il nostro posto.

Ogni ricerca incomincia da un esame di coscienza, anche quella culturale: visto poi che ogni vera ricerca è già da sola culturale (se è vera!). Può darsi dunque che tocchi a noi essere "rieducati", recuperati: altro che educare il prossimo!

Vedremo allora dove ci porta lo amore per il cinema; allo studio e alla passione, naturalmente, ma di certo anche alla discussione, al dubbio, al rimettere in causa magari spesso e magari tutto, con coraggio, alla selezione più severa e impietosa delle tesi, dei pareri e, perché no?!, delle persone. A scanso di equivoci, io penso che la carità di uno studioso si trovi all'estremo opposto del lassismo, dell'elogio indifferenziato, del chiudere un occhio per qualsiasi motivazione umana (simpatia, amicizia, eccessiva mitezza: che non è "bontà"!) sullo strafalcione, sul semplicismo, sulle mistificazioni e sugli errori intorno a lui.

Comprensione e tolleranza sono parole nuove, con significati ben precisi e diversi da quello corrente, in un lavoro di "ascesi" vera e propria, com'è la conoscenza, com'è la ricerca culturale. Qui carità vuol dire onestà e sincerità, con se stesso e con gli altri; vuol dire, se è necessario, durezza, inclemenza, rigore.

Niente allontana le mete di una vera cultura, quanto il caos, la confusione di valori, gli intoccabili, le tradizioni consacrate dalla muffa, le false gerarchie di valori e di ruoli, di autorità e di potere.

I miscugli sono pericolosi perché gli elementi vi rimangono distinti e riconoscibili, e soprattutto in grado di riconoscersi a vicenda. Giù, in campo aperto, a lavorare, fuori dalla corazzata del prestigio e dei riconoscimenti ipocriti ed opportunistici: ciascuno cerchi la sua forza nel suo valore, nella sua fatica, nel suo rapporto con la verità, che deve indagare.

E bisogna precisare anche fra gli onesti e i puri, le dimensioni di un lavoro, per meglio rispettarne la dignità, il vero senso e valore: distinguere, chiarire i livelli, i ruoli, le competenze, le stature, l'efficacia e i risultati di ogni singolo sforzo. Perché solo quando ciascuno è al suo posto, ha diritto al riconoscimento dell'impegno e della dignità che testimonia con la sua attività: la cui misura, valutazione o giudizio sarà poi legittima, o possibile, solo una volta che ne sia stato chiarito l'ambito, l'intenzione, la natura, senza equivoci complementosi.

Si tratta ora di verificare se il C.S.C. è in grado di controllare e risolvere questi problemi, garantendo il vaglio, l'esame delle decisioni che le coscienze dei singoli collaboratori prendono in merito, assicurando organi funzionali o strumenti (una collana di testi, un sistema redazionale; una rivista, un organo culturale di studio, e non informativo; dei corsi o riunioni di vero ripensamento e autocritica e proposta; un collegio di probiviri, o che so io); oppure un clima e uno stile di presenza (ma fatti di cose, di iniziative, di prove ben concrete) tali da svolgere quasi automaticamente queste funzioni di revisione e di filtratura.

E queste sono faccende del direttivo! o chi per lui.

Ma si tratta anche di ricordare a noi stessi che il professionista e il dilettante non devono essere divisi da una semplice barriera finanziaria: cerchiamo una collaborazione professionale non in senso economico, o non soltanto; ma nella direzione di un impegno totale e cosciente del nostro tempo libero, o della nostra capacità e disponibilità lavorativa, oppure delle nostre "facoltà" e possibilità, se preferite ricordare la parabola dei talenti. Questo è il professionismo che ci serve!

E poi ancora le difficoltà in un ingresso da parte del C.S.C. nella situazione culturale contemporanea, in Italia: che assomiglia, per l'intruso cattolico (non più avversato dai massoni leggendari, ma ostico e sgraidito alla cultura della "tolleranza" laicista e della non qualificazione, alla cultura problematica, negatrice di ogni fede o valore), assomiglia più ad una giungla che ad un comodo

"congresso", e richiede meno diplomazie, compromessi e "savoir faire", che non forza e chiarezza nelle idee; cioè un po' di quelle cose che già esigevamo sopra. E la complessità di un'azione culturale per chi rifiuta il cliché moderno dell'uomo barcollante e scettico, o "sospeso" nell'incertezza; per chi vuol gridare una sua intelligenza lucida, aperta e costruttiva del cinema e della realtà, dell'uomo e della Storia.

Agganci, richiami, sviluppi riferimenti, appoggi: trovare le vie giuste! Non poggiare su ciò che è marcio interiormente, non fabbricare sulla stanchezza e sull'aridità; perfezionare principi e strumenti, dalla teoria dell'immagine al metodo critico, dalla storiografia alla recensione.

Cosa potrà fare il C.S.C., con le sue strutture direzionali e amministrative, per spingere avanti quelle iniziative che avrà selezionato e filtrato? Questa è la mia ultima domanda! Ed è anche un'attesa. Prendiamo l'ultimo esempio, in ordine di tempo: è uscito in questi giorni il primo quaderno del C.S.C. di Milano. Raccoglie in 128 fittissime pagine 5 monografie massicce su Losey, Carné, Renoir, Welles, Truffaut, più una lunga serie di note succose sul western, la fantapolitica, il problema razziale, il nuovo cinema inglese, Hitchcock e Bergman, e un apparato imponente, per ampiezza e cura, di biofilmografie (tutti i registi di cui si parla e 2 attori: Audrey Hepburn e Peter Sellers). Sfruttando la mia consueta immodestia (è meglio chiarire subito che ci sono coinvolto anch'io), dirò che poche volte il C.S.C. ha avuto a che fare con uno sforzo tanto serio e originale. Vedremo la sua sorte. La storia di questo libretto sarà bene seguirla, triste o allegra che sia, perché ci insegnerà qualcosa intorno alla questione profonda che cova, sta sotto a tutte quelle che ho voluto agitare in queste righe: l'unità del C.S.C.! Unità di struttura, di membri e di base; unità spirituale, d'intenti e disciplina. Per quanto riguarda il lavoro culturale, li abbiamo appena elencati, adesso, e discussi e illustrati, i sacrosanti motivi su cui dovrebbe costituirsi questa unità.

Sembrerà un programma, una riflessione forse un tantino giovanile

ed impetuosa: ma, vedete, non c'è ragione di negarlo. E l'intolleranza si spiega. Il fatto è che i giovani sono i soli a sapere, a vedere, ad accorgersi che il mondo è loro.

GAETANO STUCCHI

L'AUGURIO CHE SI FA PREGHIERA

La conclusione di un anno suggerisce sempre pensieri di bilancio. Potremmo fare il bilancio di un anno di cinema: bilancio morale, culturale, artistico e magari anche economico. Ma poi a che serve? Voglio dire: è abbastanza concreto, tutto questo, per ciascuno di noi che in fondo siamo interessati su una linea più precisa e caratteristica?

Una persona a me molto cara, spesso con un'aria che è tra il rimprovero e la compassione mi dice: «perché continui a correre, a lavorare, ad affannarti? Tanto il cinema è sempre eguale, tu non sei in grado di cambiare nulla».

L'osservazione è profondamente vera, anche se non basta, da sola, a convincermi che tutto è inutile. Però è giusto che ciascuno di noi si chieda onestamente, spietatamente, alla fine di un anno, se ciò che abbiamo fatto, nel settore in cui ci troviamo a lavorare, è sufficiente per sentirci tranquilli con quella coscienza cristiana, che il Concilio ha insegnato non poter esser altro che una coscienza apo-

...missione dell'arte cinema com-
pressa è una missione "presso l'uo-
mo". Con il linguaggio universale
dello spirito essa parla a tutti gli uo-
mini; ed è salvifica, poiché ha il po-
tere di raggiungere cuore ed intelli-
letto. La vera missione dell'arte è
quella di elevare lo spirito, mediante
la rappresentazione della bellezza, fi-
no a Dio, Bene supremo e Bontà as-
soluta, dal quale provengono ogni
bontà e bellezza.

L'arte nelle sue varie soluzioni
espressive, non si regge su vago sen-
timentalismo, vuoto simbolismo, ed
enigmatico astrattismo o realismo de-
teriore. E' arte vera quando ha la
passione non solo del bello, ma del
vero e del buono, nobile e dignitosa
quindi, raggio di luce che all'uomo
affaticato dall'ardua vita quotidiana
offre attraverso la bellezza la sostan-
za della verità.

MATTEO AJASSA

stolica. Vale per tutti: dal produttore, al regista, al critico, alla dattilografa che batterà queste note sulla sua macchina per mandarle in tipografia. Che senso ha lavorare senza ricordarsi continuamente del perché si lavora e senza ripetersi continuamente che a qualche cosa deve servire?

In questo quadro di un lavoro più vivo e cosciente, tutto acquista valore: studiare, scrivere, incontrarsi, essere amici, polemizzare, discutere, perfino scontrarsi e poi scrivere indirizzi, spedire dei pacchi e soprattutto pregare. Solo una cosa è decisamente dannosa: mettere avanti se stessi, perché allora nasce la discordia, l'invidia, il pettegolezzo, il fatto personale.

La retta intenzione è il sale di ogni cosa; a volte è facile scoprirla, a volte è difficilissimo, ma bisogna sempre sopporla, a costo di restare ingannati. A tutti noi è successo di non riuscirci, a tutti noi è successo di giudicare male con «retta intenzione»; ma così abbiamo recato danno agli altri, al nostro lavoro, al cinema, in de-

finitiva alla Chiesa, per la quale lavoriamo.

E' evidente che queste riflessioni mi si svolgono dentro mentre penso a me stesso, mentre ricordo alcune persone e alcuni fatti concreti. Ma questo non diminuisce il valore della riflessione, perché essa vale per tutti, perché essa mira a sollecitare l'onestà e l'amore di tutti, a guardarci dalle meschinerie o dai mutamenti umorali propri degli adolescenti.

L'anno che incomincia è un dono di Dio; il vero problema è quello di usarlo bene.

Usarlo bene per noi significa impegno di perfezione, che incomincia dall'attività professionale e si completa nell'attività direttamente apostolica in questo mondo del cinema che, per nostra scelta, o per mandato preciso, è il nostro campo di apostolato.

Il mio augurio è che tutto ciò si realizzi per me, per voi amici del Centro Studi e per tutti. Ed è un augurio che si fa preghiera.

CLAUDIO SORGI



★
**RAPPORTI FRA
TEATRO E CINEMA**

★

E' un fatto: nonostante le reiterate riserve della critica e nonostante le difficoltà di vario genere che i realizzatori necessariamente affrontano, accade sempre più spesso d'imbattersi in opere cinematografiche tratte da copioni teatrali. Un esempio? Ecco: l'*Amleto* di Kozintsev apparso di recente sugli schermi italiani dopo essere stato presentato alla Mostra di Venezia del '64; a Venezia, si badi, dove nel 1948 un altro celebre *Amleto* vinse il Leone d'oro: quello, rimasto a tutt'oggi esemplare, di sir Laurence Olivier. Esiste quindi una sorta di tradizione (sono sedici le riduzioni cinematografiche del famoso testo scespiriano) che testimonia di questa tendenza che negli ultimi tempi s'è andata riproponendo con sempre maggior frequenza e che, oltretutto, ci induce ad una considerazione di carattere generale; questa: in un certo senso, il mondo moderno va sempre più allontanandosi dalla parola a favore del segno, dalla scrittura propriamente detta a favore della scrittura per immagini. E' questo dunque il medesimo iter che dal teatro conduce al cinema. Così, si ripresenta, puntuale, la domanda: è possibile, almeno in teoria, una simbiosi fra teatro e cinema e, posto che lo sia, in qual modo e fino a che punto essa è realizzabile? Si tratta insomma di penetrare nel vivo di un rapporto, complesso quanto vario, per illuminare il quale sarà necessario definire da un canto la natura e i mezzi espressivi propri del linguaggio teatrale e dall'altro quelli che appartengono al linguaggio cinematografico. Questo, non per mero gusto di schemi o di sottigliezze teoriche ma per cercare di renderci conto del modo in cui un testo drammatico possa, attraverso una adeguata operazione drammaturgica, attingere una nuova sintesi d'arte, compiuta ed originale: il film. Vale a dire un diverso contesto espressivo dove i risultati dell'immagine devono equilibrarsi a quelli raggiunti dalla parola in modo che, poniamo, ad un monologo del personaggio corrisponda un monologo visivo che di quelle parole, è insieme

**PA
LA
RO
LA
L'IM
MA
GI
NE
E
LA**



di
**Santo
Pascia**

fra parola da un lato e figuratività dall'altro. Teatro drammatico; di conseguenza l'ideale d'un equilibrio che, pur variando da testo a testo, sarà capace di restituire lo spirito dell'opera poetica sia mediante lo stile della recitazione che della messa in scena; tanto più valide quanto più discrete e, come tali, accessorie rispetto alla parola in funzione della quale esistono. Quindi, ed ecco un punto di contatto fondamentale fra queste due forme d'arte, come nel teatro anche nel cinema, la parola, considerata come centro d'espressione artistica, deve conservare il suo valore essenziale. Ne consegue che, per quanto riguarda il testo, i problemi che si pongono per il teatro si presentano anche per il cinema, sebbene in forma e con soluzioni diverse dovute naturalmente alla diversità dei mezzi tecnici. Così che sarà compito del regista teatrale (se mai è necessario fare una distinzione fra regista teatrale e regista cinematografico) evitare che la messa in scena d'un testo soffochi questo testo stesso badando soprattutto, come raccomanda Stanislavski, a che l'azione interiore, la vita profonda dei personaggi, si svolga di pari passo con quella esterna in una specie di dinamica espressiva dove però è sempre il dato intimo, l'anima del personaggio, il centro focale dell'azione. Per

il teatro. Per il cinema, spetterà al regista cinematografico fare in modo che la realizzazione visiva si equilibri alla parola; cosa sempre ardua data la prepotenza dell'immagine cinematografica. Si tratta, infatti, di tener conto non soltanto di questa competizione, nel migliore dei casi, fra parola ed immagine, ma anche d'un altro fatto essenziale per la resa filmica d'un copione teatrale. Un fatto che rispecchia, in fondo, una sostanziale differenza fra il dramma e il film. A questo proposito vorremmo ricordare ciò che scrive il Lessing nella «Drammaturgia di Amburgo». Egli sostiene che il dramma rappresenta i sentimenti «nel quadro di una illusoria continuità, senza salti»; proprietà sostanziale del testo drammatico per essere destinato alla scena dove il personaggio, una volta comparso, resterà visibile «continuamente» fino al momento in cui ne uscirà. Non così per il film dove una tale continuità non esiste né sarebbe possibile poiché è proprio dello stile e della tecnica filmica procedere «per salti»; isolando magari un personaggio in una serie di primi piani e non tenendo conto degli altri che pure, idealmente, restano nell'ambito di quella scena. Viene a mancare quindi, completamente, ogni soluzione di continuità da cui nasce, per il regista, un nuovo problema: interpretare il

«tempo» che il testo preso in considerazione impone come misura della sua intima unità poetica; occorre dunque ricreare quella tale unità artistica adeguandola alle esigenze e alle forme, e quindi al ritmo, tipici della espressione cinematografica. E, poiché siamo del parere che gli esempi pratici illuminano meglio di qualsiasi argomentazione, ci riferiremo all'opera teatrale di Tennessee Williams che, in certo senso, può considerarsi l'enfant gâté del cinema; una fortuna, la sua, che perdura poiché è abbastanza recente la riduzione cinematografica di *La notte dell'iguana* dove però, sia detto per inciso, nonostante il gran mestiere di Huston che si è destreggiato negli andirivieni psicologici e ambientali prendendosi qualche libertà nei confronti del testo, il film risulta ancora del tutto ancorato alla sua origine teatrale. Qui però preferiamo parlare, per la misura con cui tale adattamento è stato condotto, di *Un tram che si chiama desiderio* realizzato da Elia Kazan dall'omonimo lavoro teatrale di Williams; un film, in cui veramente le integrazioni, le sostituzioni di luoghi, le trasposizioni di scene, l'adattamento dei dialoghi, insomma tutta l'operazione drammaturgica riesce a creare un'opera cinematografica conclusa nel suo significato e quindi completamente sciolta dal suo «prima» teatrale;



Le foto. Accanto al titolo: Richard Burton e Peter O'Toole in «Beckett e il suo re» di P. Glenville, tratto da «Beckett o l'onore di Dio» di Jean Anouilh. Sotto: Jane Fonda e Jim Hutton in «Rodaggio matrimoniale» di G. Roy Hill, tratto dall'omonima commedia di T. Williams. In basso da sinistra a destra: Debora Kerr in «Il giardino di gesso» di Ronald Neame, tratto da un lavoro di Enid Bagnold; Irene Papas in «Elettra» di M. Cacoyannis, tratto dall'omonima tragedia di Euripide.

**TEATRO AMERICANO**

- Da George Axelrod: «Ciao Charlie» di Vincente Minnelli (Dear).
Da N. Barasch e C. Barry: «Non mandarmi dei fiori» di Norman Jewison (Universal).
Da Monte Doyle: «La strada del crimine» di George Englund (Metro).
Da Michael Vicente Gazo: «Il cappello pieno di pioggia» di Fred Zinnemann (Dear-Fox).
Da William Gibson: «La ragazza del quartiere» di Robert Wise (Dear); «Anna del miracoli» di Arthur Penn (Dear).
Da Goodrich e Hackett: «Il diario di Anna Frank» di George Stevens

- Da Neil Simons: «Alle donne ci penso io» (da «Come blow your horn») di Bud Yorkin (Paramount).
Da Michael Stewart: «Ciao, ciao, Birdie» di George Sidney (Columbia).
Da Samuel Taylor: «Sabrina» di Billy Wilder (Paramount).
Da Gore Vidal: «L'amaro sapore del potere» (da «The Best Man») di Franklin Schaffner (Dear).
Da Tennessee Williams: «Rodaggio matrimoniale» di George Roy Hill (Metro); «La notte dell'iguana» di John Huston (Metro); «Un tram che si chiama desiderio» di Elia Kazan (Warner); «Estate e fumo» di Peter Glenville (Paramount).

TEATRO FRANCESE

- Da Marcel Achard: «L'amico di famiglia» (da «Patate») di Robert Thomas (Dear-Fox); «Uno sparo nel buio» (da «Idiota») di Blake Edwards (Dear).
Da Jean Anouilh: «Beckett e il suo re» di Peter Glenville (Paramount).
Da Georges Bernanos: «I dialoghi delle carmelitane» di Bruckberger e Agostini (Titanus).
Da A. Breffort e M. Monnot: «Irma la dolce» di Billy Wilder (Dear).
Da J. Gilbert, A. Mars, M. Levallier: «Le bellissime gambe di mia moglie» (da «Casta Susanna») di Luis Cesar Amadori.

- Da Frederick Lonsdale: «I piaceri della signora Cheney» di Franz Josef Wild (Ind. Reg.).
Da John Osborne: «I giovani arrabbiati» (da «Look back in anger») di Tony Richardson (Warner).
Da Terence Rattigan: «Tavole separate» di Delbert Mann (Dear).
Da William Shakespeare: «Amleto» di Grigori Kozintsev (Cineriz); «Giulietta e Romeo» di Renato Castellani (Rank Film); «Il trono di sangue» (da «Machbet») di Akira Kurosawa (Globe Film International); «Otello» di Serghei Jutkievic (Ind. Reg.); «Sogno di una notte d'estate» di Jiri Trnka (Ind. Reg.).

un film, dove alla rappresentazione, poiché esistono personaggi letterari da rappresentare, s'unisce la presenza dell'ambiente, nel senso di espansione filmica, in cui quei personaggi vivono il loro dramma.

**L'attore elemento
basilare di una
efficace resa filmica**

Ma per concludere questa rapida rassegna sui rapporti fra teatro e ci-

sentata, puntuale, la domanda: è possibile, almeno in teoria, una simbiosi fra teatro e cinema e, posto che lo sia, in qual modo e fino a che punto essa è realizzabile? Si tratta insomma di penetrare nel vivo di un rapporto, complesso quanto vario, per illuminare il quale sarà necessario definire da un canto la natura e i mezzi espressivi propri del linguaggio teatrale e dall'altro quelli che appartengono al linguaggio cinematografico. Questo, non per mero gusto di schemi o di sottigliezze teoriche ma per cercare di renderci conto del modo in cui un testo drammatico possa, attraverso una adeguata operazione drammaturgica, attingere una nuova sintesi d'arte, compiuta ed originale: il film. Vale a dire un diverso contesto espressivo dove i risultati dell'immagine devono equilibrarsi a quelli raggiunti dalla parola in modo che, poniamo, ad un monologo del personaggio corrisponda un monologo visivo che di quelle parole, è insieme l'anticipazione ed il commento; così che la macchina da presa, seguendo ed isolando quel tale gesto o quella tale espressione del volto del personaggio o quel ritmo del movimento, anticipa ed insieme prolunga la risonanza emotiva della parola: sarà l'immenso di quella parola e, nel contempo, il suo più intimo quid: la sua poeticità. E, per restare nell'ambito del teatro scespiriano, valga come esempio la scena in cui Amleto, nel film di Olivier, pronuncia il famoso monologo « Essere o non essere ». La macchina da presa riprende dall'alto la nuca di Amleto tesa, quasi sospesa, su un mare tempestoso; è un lento indugio: quell'immobilità e quel silenzio del capo proteso su quel delirio di onde urlanti; e il dubbio, che presto diverrà parola, è già lì potente ed inquietante in quel mare, solenne e tragico in quella nuca; cosmico e intimo; umano e metafisico.

Interpretazione dell'interpretazione

A questo punto dunque si può affermare che le realizzazioni più riuscite sono quelle in cui il mezzo cinematografico non si è sovrapposto al testo teatrale ma, mediante le sue specifiche possibilità, gli ha conferito una naturale collocazione visiva indirizzando l'occhio dello spettatore durante la rappresentazione e fornendo inoltre l'interpretazione del modo con cui lo spettacolo stesso deve essere seguito. Quindi una sorta d'interpretazione dell'interpretazione. Abbiamo accennato al testo teatrale; sarà bene ora precisare che qui intendiamo parlare di teatro inteso nella sua accezione di « teatro drammatico »; un testo cioè, anche di altissimo valore poetico, pensato e scritto per la rappresentazione e che, nella rappresentazione appunto, trova il suo equilibrio e la sua armonia espressiva, al di là quindi di ogni

teoria, la domanda: è possibile, almeno in teoria, una simbiosi fra teatro e cinema e, posto che lo sia, in qual modo e fino a che punto essa è realizzabile? Si tratta insomma di penetrare nel vivo di un rapporto, complesso quanto vario, per illuminare il quale sarà necessario definire da un canto la natura e i mezzi espressivi propri del linguaggio teatrale e dall'altro quelli che appartengono al linguaggio cinematografico. Questo, non per mero gusto di schemi o di sottigliezze teoriche ma per cercare di renderci conto del modo in cui un testo drammatico possa, attraverso una adeguata operazione drammaturgica, attingere una nuova sintesi d'arte, compiuta ed originale: il film. Vale a dire un diverso contesto espressivo dove i risultati dell'immagine devono equilibrarsi a quelli raggiunti dalla parola in modo che, poniamo, ad un monologo del personaggio corrisponda un monologo visivo che di quelle parole, è insieme l'anticipazione ed il commento; così che la macchina da presa, seguendo ed isolando quel tale gesto o quella tale espressione del volto del personaggio o quel ritmo del movimento, anticipa ed insieme prolunga la risonanza emotiva della parola: sarà l'immenso di quella parola e, nel contempo, il suo più intimo quid: la sua poeticità. E, per restare nell'ambito del teatro scespiriano, valga come esempio la scena in cui Amleto, nel film di Olivier, pronuncia il famoso monologo « Essere o non essere ». La macchina da presa riprende dall'alto la nuca di Amleto tesa, quasi sospesa, su un mare tempestoso; è un lento indugio: quell'immobilità e quel silenzio del capo proteso su quel delirio di onde urlanti; e il dubbio, che presto diverrà parola, è già lì potente ed inquietante in quel mare, solenne e tragico in quella nuca; cosmico e intimo; umano e metafisico.

TEATRO AMERICANO

- Da George Axelrod: « Ciao Charlie » di Vincente Minnelli (Dear).
 Da N. Barasch e C. Barry: « Non mandarmi dei fiori » di Norman Jewison (Universal).
 Da Monte Doyle: « La strada del crimine » di George Englund (Metro).
 Da Michael Vicente Gazo: « Il cappello pieno di pioggia » di Fred Zinnemann (Dear-Fox).
 Da William Gibson: « La ragazza del quartiere » di Robert Wise (Dear); « Anna dei miracoli » di Arthur Penn (Dear).
 Da Goodrich e Hackett: « Il diario di Anna Frank » di George Stevens (Dear-Fox).
 Da Joseph Hayes: « Ore disperate » di William Wyler (Paramount).
 Da Thomas Heggen: « Una nave tutta matta » di Joshua Logan (Warner).
 Da Lillian Hellman: « Quelle due » di William Wyler (Dear); « La porta dei sogni » di George Roy Hill (Dear).
 Da Fay e Michael Kanin: « L'oltraggio » (da « Rashomon ») di Martin Ritt (Metro).
 Da Sidney Kingsley: « Pietà per i giusti » (da « Detective Story ») di William Wyler (Paramount).
 Da Norman Krasna: « Una domenica a New York » di Peter Tewksbury (Metro).
 Da William Inge: « Picnic » di Joshua Logan (Columbia); « Il buio in cima alle scale » di Delbert Mann (Warner); « Donna d'estate » (da « Rose perdute ») di Franklin Schaffner (Dear-Fox).
 Da Arthur Miller: « Le vergini di Salem » (da « Il crogiuolo ») di Raymond Rouleau (Euro International); « Uno sguardo dal ponte » di Sidney Lumet (Euro International).
 Da Clifford Odets: « Il grande coltello » di Robert Aldrich (Dear).
 Da Lawrence Roman: « Sotto l'albero Yum Yum » di David Swift (Columbia).

re, idealmente, restano nella stessa situazione drammaturgica. Questa un'opera cinematografica conclusa nel suo significato e quindi completamente sciolta dal suo « prima » teatrale;

TEATRO FRANCESE

- Da Nell Simons: « Alle donne ci penso io » (da « Come blow your horn ») di Bud Yorkin (Paramount).
 Da Michael Stewart: « Ciao, ciao, Birdie » di George Sidney (Columbia).
 Da Samuel Taylor: « Sabrina » di Billy Wilder (Paramount).
 Da Gore Vidal: « L'amaro sapore del potere » (da « The Best Man ») di Franklin Schaffner (Dear).
 Da Tennessee Williams: « Rodaggio matrimoniale » di George Roy Hill (Metro); « La notte dell'iguana » di John Huston (Metro); « Un tram che si chiama desiderio » di Ella Kazan (Warner); « Estate e fumo » di Peter Glenville (Paramount); « La gatta sul tetto che scotta » di Richard Brooks (Metro); « La primavera romana della signora Stone » di José Quintero (Warner); « La rosa tatuata » di Daniel Mann (Paramount); « Pelle di serpente » (da « Orpheus Descending ») di Sidney Lumet (Dear); « La dolce ala della giovinezza » di Richard Brooks (Metro).
 Da Herman Wouk: « L'ammutinamento del Caine » di Edward Dmytryk (Columbia).

TEATRO EUROPEO

- Da Fernand Crommelynck: « Il magnifico cornuto » di Antonio Pietrangeli (Cineriz).
 Da F. Durrenmatt: « La vendetta della signora » (da « Der Besuch der alten dame ») di Bernhard Wicki (Dear-Fox).
 Da Euripide: « Elettra » di Michael Cacoyannis (Dear).
 Da Jean Genet: « Il balcone » di Joseph Strick (Columbia).
 Da Alfredo Manas: « Con odio e con amore » di F. Rovira Beleta (Ind. Reg.).
 Da August Strindberg: « La notte del piacere » (da « Frocken Julie ») di Alf Sjöberg (Indief).

TEATRO INGLESE

- Da Marcel Achard: « L'amico di famiglia » (da « Patate ») di Robert Thomas (Dear-Fox); « Uno sparo nel buio » (da « Idiota ») di Blake Edwards (Dear).
 Da Jean Anouilh: « Beckett e il suo re » di Peter Glenville (Paramount).
 Da Georges Bernanos: « I dialoghi delle carmelitane » di Bruckberger e Agostini (Titanus).
 Da A. Breffort e M. Monnot: « Irma la dolce » di Billy Wilder (Dear).
 Da J. Gilbert, A. Mars, M. Levalleres: « Le bellissime gambe di mia moglie » (da « Casta Susanna ») di Luis Cesar Amadori.
 Da Felicien Marceau: « La pappa reale » di Robert Thomas (Dear).
 Da Françoise Sagan: « Il castello in Svevia » di Roger Vadim (Euro International).
 Da Victorien Sardou: « Madame Sans-Gene » di Christian-Jacque (Interfilm).
 Da Jean Paul Sartre: « I sequestrati di Altona » di Vittorio De Sica (Titanus); « Tre individui tanto odio » (da « Huls Clos ») di Tad Danielewski (Indipendenti regionali).
 Da Paul Vialar: « Ascensore di lusso » di Pierre Granier (Dear).

TEATRO ITALIANO

- Da Anna Bonacci: « Baciarmi stupido » (da « L'ora della fantasia ») di Billy Wilder (Dear).
 Da Eduardo De Filippo: « Matrimonio all'italiana » di Vittorio De Sica (Interfilm).
 Da Diego Fabbri: « Il seduttore » di Franco Rossi (Ind. Reg.); « La guardata » di Luigi Comencini (Ind. Reg.).
 Da Nicolò Machiavelli: « La Mandragola » di Alberto Lattuada (Titanus).
 Da Giuseppe Patroni Griffi: « Anima nera » di Roberto Rossellini (De Laurentiis).
 Da Luigi Pirandello: « L'iolà » di Alessandro Blasetti (Cineriz).

un film, dove alla rappresentazione, poiché esistono personaggi letterari da rappresentare, s'unisce la presenza dell'ambiente, nel senso di espansione filmica, in cui quei personaggi vivono il loro dramma.

L'attore elemento basilare di una efficace resa filmica

Ma per concludere questa rapida rassegna sui rapporti fra teatro e cinema, non si può prescindere dal considerare un altro elemento basilare sia dal punto di vista della resa teatrale che da quello della resa filmica: l'attore. Né, per comprendere nel giusto valore la sua funzione in teatro, si può tralasciare di rifarci alla organicità tipica della rappresentazione teatrale dove, per il fatto stesso d'inserirsi sempre nel quadro complessivo dell'azione, l'attore deve rendere evidente ogni suo gesto, ogni pausa, ogni intonazione di voce e, nel contempo, cercare d'evocare tutta la serie di rapporti che quel gesto, quella pausa, quella tale intonazione di voce ha originato. In teatro l'attore diviene, in certo qual modo, il depositario della verità del testo drammatico in quanto s'impegna a portare alla luce non solo l'anima del personaggio ma anche il mondo, o almeno le rifrazioni del mondo in cui vive questo personaggio. L'attore cinematografico, invece, costruisce la sua parte frammentariamente poiché frammentario è il contesto in cui si inserisce; e non basta: la costruisce assieme al regista che segue passo passo la lavorazione del film imponendo magari ripetizioni d'una medesima scena; ripetizioni che, seppure gli offrono il modo di elevare di volta in volta il risultato espressivo, esigono, d'altra parte, una conoscenza approfondita del personaggio e del proprio mestiere. A questo proposito bisogna tener presente che, in teatro, l'attore ha la base saldissima del suo personaggio nel lavoro da interpretare e il sussidio della battuta che offrono il senso evolutivo del dramma come del personaggio; al contrario, l'attore cinematografico deve costantemente sforzarsi di rinvenire nella frammentarietà propria della lavorazione cinematografica il risultato ultimo cui, necessariamente, anche la sua prestazione bisogna che miri. Per dirla con Stanislavski, è compito dell'attore colmare, con la sua capacità creativa, i vuoti esistenti nel testo (riguardi questo il teatro o il cinema) poiché mai l'espressione artistica è affidata soltanto alla parola; è anche gesto; è anche silenzio, nel senso di significato del silenzio; diremmo anzi che quest'ultima sia l'espressione più complessa e profonda dell'arte interpretativa, la più suggestiva.



I mass media, come dicono gli Americani, i mezzi di comunicazione di massa come noi abbiamo tradotto con più o meno fedeltà a quel concetto, gli strumenti della comunicazione sociale, come è più giusto denominarli, hanno ormai una estensione tale che impongono la riflessione a chi si occupa dell'educazione.

Per cominciare è possibile, oppure no, parlare di un linguaggio televisivo autonomo, con sue caratteristiche, con componenti espressive proprie?

La risposta pare positiva, anche se nessuno pensa di togliere al linguaggio parlato il primato antico della comunicazione. E' un dato di fatto che la espressione personale dell'uomo si è strumentalizzata in vari linguaggi, in cui la parola è espressa o sottintesa. Il linguaggio è in fondo un comportamento in continua evoluzione per stare alla pari coi modi del comportamento sociale o con le relative necessità di comunicazione graduata ai vari livelli. Non basta che ci sia una trasmissione, ma occorre anche una ricezione affinché si determini uno scambio, una attività, una partecipazione e in definitiva un miglioramento.

Il discorso è valido anche per la televisione, il cui progresso costante fa prevedere più ampie ed efficaci mediazioni creativo-tecniche di taluni messaggi dalla realtà naturale ed umana. Essa non può essere estranea al fatto accertato che comunicazione e linguaggio — orale, mimico, simbolico, grafico, musicale, cinematografico, ecc. — sono solidali nella loro evoluzione, nella loro incidenza sulle comunità umane: c'è una permanente reciproca influenza tra la organizzazione del linguaggio e il bisogno di comunicazione; esiste un rapporto diretto tra i modi di quella organizzazione e il tessuto socio-culturale in cui essa esercita la propria azione, con una misura che è costituita dalla dimensione potenziale dell'azione medesima: il raggio di un cerchio che ha per centro l'emittente e per circonferenza i punti esterni di contatto e di risonanza.

Nella televisione si constata un fattore moltiplicante di una forza enorme aggiunto ai suoni e alle immagini; si tratta di una realtà, di una contemporaneità di ricezione largamente diffusa con rapidi riflessi di massa sul sentire, sul pensare, sul comportarsi, con una efficacia tale che si può parlare di veri condizionamenti, almeno riflessi, di importanti modificazioni dell'atteggiamento umano, di cui non può non occuparsi la scienza dell'educazione.

Allo stato attuale delle cose le organizzazioni e i programmi televisivi sono quello che sono, con le integrazioni finora ottenute; domani potranno essere diversi, arricchirsi di valenze educative e maggiormente stimolanti l'attività, di collaborazioni più varie, ponendo un freno alla sovrabondante spettacolarità e alla iniziale



PUO' EDUCARE LA TELEVISIONE?



retorica televisiva che ha favorito una serie di esemplari mitizzati dal favore popolare. La messa a punto esatta, il dialogo, la critica, verranno da più larga esperienza delle tecniche di comunicazione televisiva e da una azione educativa da promuovere tra gli adulti prima ancora che per i fanciulli, i quali crescono già tuffati in un ambiente con forte incidenza televisiva. La problematica tecnico-estetica deve perciò essere integrata da una problematica pedagogica, da contenuti di valore spirituale e morale

corrispondenti agli interessi reali degli spettatori e non ai falsi interessi che sono confermati da certi indici di gradimento. La validità di talune inchieste è dubbia; quando poi esse vengano compiute tra persone impreparate ad un giudizio o per età o per ignoranza tecnica o per incultura la validità è nulla.

L'educatore che si occupi di televisione dovrà tener conto del modo ricettivo diffuso dalla pratica delle cose: il compito dell'educatore non è divertire o informare, ma provocare

con le sue proposte di ricerca della verità uno sforzo di rielaborazione e di risposta. Il tecnico televisivo e lo psicologo saranno al suo fianco per la elaborazione di un messaggio, ma mentre la tecnica ha strutture già in notevole progresso, la psicologia non ha finora tutto messo in chiaro e non sempre vi è concordia nelle conclusioni. Bisogna inoltre tener conto che i mezzi di comunicazione sociale diffusa danno prodotti destinati al consumo e quindi il problema va considerato sia dal punto di vista dei

produttori, sia da quello dei consumatori. Questa considerazione è preliminare anche per una ricerca « poetica » del linguaggio televisivo e non soltanto per l'apprezzamento dei vantaggi e degli svantaggi delle trasmissioni.

Vantaggi e svantaggi sono sufficientemente noti: le tecniche dell'immagine operano con un vigore in parte diverso e in parte superiore ad altre comunicazioni, positivamente e negativamente. Esse hanno rapida presa sugli impreparati e sugli indifesi, penetrano nell'intimità della famiglia, talvolta vengono subite anche non volendo e, pur operando limitatamente nei riguardi della concettualizzazione e sui convincimenti profondi, meno certo del giornale e del libro, hanno il primato di penetrazione nella sensibilità, di eccitazione della emotività. Ciò spiega la enorme fortuna della televisione nei gruppi culturalmente meno provveduti, tra persone in cui l'educazione intellettuale è rimasta povera o grezza e dominante invece l'affettività con motivazioni elementari o semplificate come nei fanciulli, oppure semplicemente intuitive.

Nei confronti del video occorrono precise e riconosciute competenze, capaci di distinguere ciò che è indifferente da ciò che è importante. Senza alcun dubbio hanno importanza la qualità tecnica delle trasmissioni, il valore estetico delle presentazioni, l'attitudine dei contenuti a far riflettere, a suscitare problemi, a costituire autentica comunicazione con testimonianze spontanee e dirette, con trasparenti documenti della realtà, con impegnative ricerche della verità, con esperienze vere e proprie di scuola. Non si può essere né agnostici né passivi di fronte all'atteggiamento dei molti che considerano la televisione solo come un passatempo abituale o addirittura vi si abbandonano come ad uno stupefacente. La più severa critica che si può fare alla televisione è tuttavia non nel fatto che essa prende per sé un certo numero di ore, ma che non dà abbastanza o non in modo distributivo e graduato la possibilità di farsi una cultura per mezzo delle immagini, mentre probabilmente è proprio questa la cultura media dell'immediato avvenire una volta vinto il timore dell'arazionalità dell'immagine e quando il linguaggio si sia adattato compiutamente ai mezzi che scienza e tecnica gli mettono a disposizione.

Come altrove l'istanza educativa verrà risolta puntando per gradi sulla qualità artistica, dando possibilità di scelte, senza di che non c'è vera libertà; dai liberi confronti saranno incrementate discussione e critica, presupposti della vera cultura. Contribuirà ad eliminare le cause di passività psicologica e sociologica l'aprire la televisione a tutti coloro che hanno qualcosa da dire, mettendoli in condizione di dirlo bene, spontaneamente

te, efficacemente con la tecnica e l'organizzazione al loro servizio e non viceversa. Sarà quello il piano più alto dell'arte, della scienza, della filosofia, della poesia e di lì si verrà discendendo alle mediazioni minori per interessi, capacità ed età.

Primaria importanza ha la disponibilità scolastica di circuiti chiusi, con possibilità di trasmissioni dirette e a carattere sperimentale, con applicazioni didattiche del tutto nuove e di altre tradizionali rese più efficaci ad esempio nell'insegnamento della geografia, della storia, delle lingue straniere. Bisognerà approfondire gli studi sulla didattica dell'immagine che nella televisione è modo e mezzo prevalente di comunicazione. Non è detto che in quanto si veda anche si legga, cioè davvero lo spettatore riceva e attivamente vedendo reagisca e progredisca. Il complesso processo del graduato intervento educativo può essere solo risolto dall'esperienza televisiva, non certo verbalmente come dissertazione. Per l'insegnamento ci sarà quindi una didattica televisiva, mentre per l'apprendimento la soddisfazione di interessi primari, i contenuti di alta qualità provocheranno la mutazione dell'odierno atteggiamento prevalentemente ricettivo in atteggiamento interlocutorio, in disponibilità critica.

Il rapporto tra immagini e concetti cambia a seconda delle materie, ma un rapporto non sussiste se viene a mancare uno dei due termini. Anche per la pedagogia televisiva rimane il fondamentale comandamento che educare è anche formare intelligenze insegnando e c'è una soglia che l'intelligenza deve varcare per essere autentica, quella appunto che separa l'immagine dal concetto.

E' utile che uno schema d'immagini illustri una nozione astratta, ma è impossibile per sole immagini l'economia della concettualizzazione e del discorso logico, senza i quali non si fa scienza. La televisione offre un sussidio migliore di altri forse, ma non può varcare i suoi limiti. Se riconoscere l'importanza del visivo rispetto al verbale è necessario e fecondo, non si deve però confondere il verbale con l'intelligibile. Forse in avvenire si avrà una cultura fatta per mezzo di immagini, ma non di sole immagini, bensì di quanto supera la loro mediazione e si fa pensiero vero. Non è l'eidolon deprecato da Platone, ma l'immagine del solo vero discorso che nell'intimo incatena la verità e s'identifica con la libertà spirituale.

Il formalismo televisivo è avversario dell'educazione non meno del formalismo scolastico: si tratta di vedere quale vigore reagente e correggente avranno il pensiero e la pratica pedagogica, con quale efficacia e rapidità si avranno risultanti probanti di esperienze fatte dietro e non soltanto davanti al video.

ENZO PETRINI



★
Giorgio Albertazzi nella trasmissione televisiva «VI»

Come si articola l'attività del settore educazione allo schermo nell'anno scolastico 1965-66

Riportiamo schematicamente la stesura della programmazione preparata dal Gruppo Direttivo del Settore « Educazione allo Schermo » per l'anno scolastico 1965-66.

Alla esplicazione ed all'illustrazione delle fondamentali attività di programmazione sarà dedicato un articolo su



★
Gino Cervi, protagonista di una serie di « gialli » imperniati sulla figura del Commissario Maigret, creato da Georges Simenon. I testi televisivi, curati da Diego Fabbri e Romildo Geronzi, sono stati messi

lanti l'attività, di collaborazioni più varie, ponendo un freno alla sovrabbondante spettacolarità e alla iniziale

zione deve perciò essere integrata da una problematica pedagogica, da contenuti di valore spirituale e morale

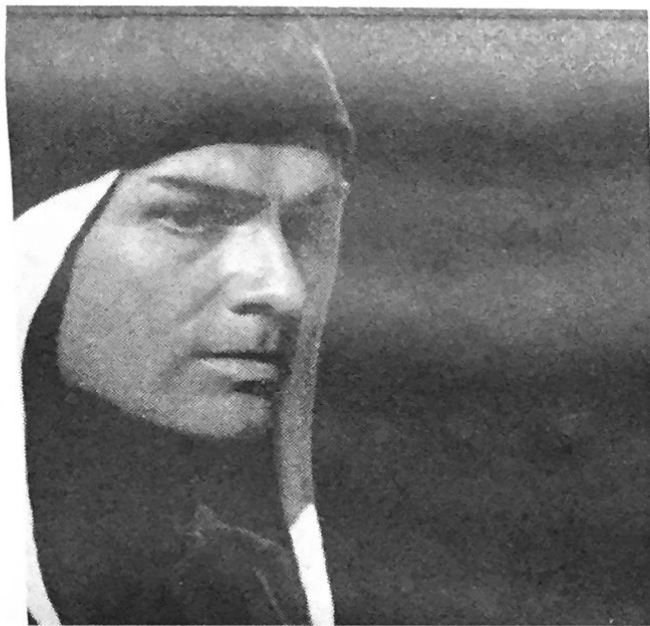
che i mezzi di comunicazione sociale diffusa danno prodotti destinati al consumo e quindi il problema va considerato sia dal punto di vista dei

di esperienze fatte dietro e non soltanto davanti al video.

di esperienze fatte dietro e non soltanto davanti al video.

ENZO PETRINI

★
Giorgio Albertazzi nella trasmissione televisiva «Vita di Dante», scritta da Giorgio Prosperi e diretta da Vittorio Cottafavi.



★
Rita Pavone in «Il giornalino di Giamburrasca» di Vamba, ridotto per la TV da Lina Wertmüller che ne ha curato anche la regia.

★
Cino Tortorella, meglio conosciuto come Mago Zurli, ha raggiunto la popolarità come animatore di numerosi spettacoli televisivi per ragazzi.



Come si articola l'attività del settore educazione allo schermo nell'anno scolastico 1965-66

Riportiamo schematicamente la stesura della programmazione preparata dal Gruppo Direttivo del Settore «Educazione allo Schermo» per l'anno scolastico 1965-66.

Alla esplicazione ed all'illustrazione delle fondamentali attività proposte in questa programmazione sarà dedicato un articolo su uno dei prossimi numeri di «Cinecircoli».

- Finalità: a) Sensibilizzazione e preparazione insegnanti
b) Sensibilizzazione al vertice
c) Educazione cinematografica dei ragazzi
d) Approfondimenti culturali e metodologici.

Attività che si mettono in preventivo per realizzare le suddette finalità:

A) SENSIBILIZZAZIONE E PREPARAZIONE INSEGNANTI:

1. - Corsi Ministeriali: promozione o collaborazione
2. - Stage o corsi residenziali
3. - Riunioni e giornate di studio
4. - Incontri sporadici e corsi
5. - Pubblicazioni sulle esperienze
6. - Articoli su riviste scolastiche
7. - Schedine sui film adatti ai ragazzi
8. - Materiale di sussidio per esperienze (schemi per esperienze, ecc.).

B) SENSIBILIZZAZIONE AL VERTICE:

1. - Incontri nazionali ed internazionali
2. - Attività in collaborazione con Organi Ufficiali
3. - Pubblicazioni sulle esperienze (vedi n. 6 A)
4. - Articoli su riviste scolastiche (vedi n. 7 A).

C) EDUCAZIONE CINEMATOGRAFICA DEI RAGAZZI:

1. - Coordinamento di esperienze nella scuola materna
2. - Corsi nella scuola elementare
3. - Coordinamento di esperienze di plesso nella scuola elementare
4. - Corsi nella scuola media
5. - Coordinamento di esperienze di plesso nella scuola media
6. - Corsi nella scuola magistrale
7. - Coordinamento di esperienze di plesso nella scuola magistrale
8. - Corsi in altri tipi di scuola superiore (licei, istituti tecnici o professionali)
9. - Coordinamento di esperienze di plesso nella scuola superiore
10. - Circoli cinematografici negli oratori
11. - Corsi popolari.

D) APPROFONDIMENTI CULTURALI E METODOLOGICI

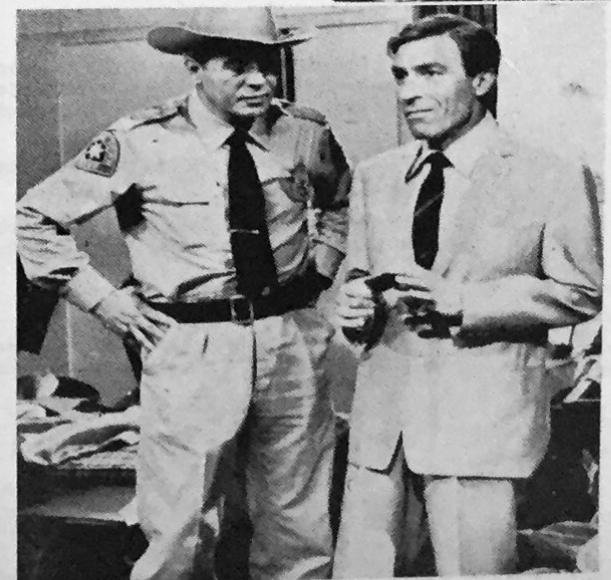
1. - Informazioni
2. - Studio
3. - Sperimentazioni: film making, metodo per educazione alla TV, test wiggle, altre
4. - Verifiche: del metodo critico ai vari livelli (scuola elementare, media, superiore, oratori e circoli giovanili), verifica della validità pedagogica e didattica dell'educazione mediante lezioni ai vari livelli; dei sussidi, ecc.



★
Gino Cervi, protagonista di una serie di «gialli» imperniati sulla figura del Commissario Maigret, creato da Georges Simenon. I testi televisivi, curati da Diego Fabbri e Romildo Craveri, sono stati messi in onda dal regista Mario Landi.



★
Giancarlo Giannini in «David Copperfield» di Charles Dickens, che è stato ridotto e sceneggiato per la TV da Anton Giulio Majano, il quale ne ha curato anche la regia.



★
Ubaldo Lay e Roldano Lupi tra gli interpreti del teleromanzo «La donna di fiori» di Casacci e Ciamblicco, realizzato da Anton Giulio Majano.

Da tempo è terminata la serie dei film sulla « gioventù arrabbiata »: e per fortuna. Con ciò non intendo avvalorare certe tesi di anarchismo giovanile, perché quei film ebbero indubbiamente la loro funzione per la serietà con cui furono affrontati problemi determinati dalla crisi del dopoguerra, in un clima di benessere sociale e di rilassamento morale.

Il contrasto tra due generazioni, due mentalità, due modi di concepire la vita, ha spesso portato in rilievo le difficoltà dei giovani di realizzare e comunicare valori come l'amore, la generosità, la giustizia, quando quelli che li insegnano sono spesso immersi nell'egoismo, nella grettezza, nell'ipocrisia di convinzioni e abitudini tradizionali, e li insegnano solo per assolvere un compito indesiderato.

Strettamente connessi a tale situazione sono i film americani: **Fronte del porto** (1954) e **La valle dell'Eden** (1954) entrambi di Elia Kazan; **Il selvaggio** (1955) di Laszlo Benedek e **Gioventù bruciata** (1956) di Nicolas Ray. Il successo di queste opere fu indubbiamente legato oltre che all'attualità della loro tematica, all'interpretazione di attori come Marlon Brando e James Dean. L'improvvisa scomparsa di quest'ultimo in un incidente automobilistico, abilmente sfruttata dalla pubblicità, contribuì notevolmente a creare intorno alla sua figura un alone di leggenda che finì col farlo diventare simbolo di tutta una generazione.



Non si può dire però che la denuncia americana abbia portato in pratica qualche risultato perché per i presupposti da cui muoveva non ha in alcun modo aiutato i giovani a comprendere, o meglio ad accettare gli adulti: né d'altra parte ha aiutato gli adulti ad avvicinarsi ai giovani con quella comprensione ed autenticità che essi desiderano.

Il cinema inglese e quello francese in modo particolare per l'ingerenza dell'esistenzialismo, hanno presentato una gioventù disperata, che non ha perduto l'incanto degli ideali, ma ha paura di aggrapparsi ad essi.

Prima del diluvio (1954) di Cayatte, riprende il discorso sulla responsabilità dei genitori che non si preoccupano

di cettare la realtà in cui vivono mostrandone chiaramente gli aspetti positivi e negativi. E' sostanzialmente la tesi sostenuta da Kazan in **La valle dell'Eden**: sono i genitori che danno ai figli la possibilità di diventare uomini; ma la dimostrazione di Cayatte non convince in quanto il film presenta situazioni particolari che non possono considerarsi casi tipici, e limitandosi alla denuncia del male lascia nello spettatore un penoso senso di disorientamento.

In **Peccatori in blue-jeans** di Marcel Carné (1959) come in **La verità** (1961) di Clouzot, le convenzioni di una società corrotta impediscono ai giovani di comunicare i propri sentimenti, di rivelarsi per quello che sono. Ma anche qui la denuncia si esaurisce in sé e non indica possibili soluzioni. **Fino all'ultimo respiro** (1960) di Jean-Luc Godard, **In pieno sole** (1960) di René Clément, **Il diavolo in corpo** di Autant-Lara si svolgono in un'atmosfera soffocante di sensualità, fatalismo, noncuranza di principi morali. Tutto ciò che ne risulta, è una gioventù che scherza cinicamente con l'amore, che non crede nella società in cui vive, ma che nemmeno si sforza di migliorarla; una gioventù che non accetta le proprie responsabilità perché « la verità non può esistere nelle relazioni umane travisate dai pregiudizi e dalle convenzioni » e chi si avvia quindi amaramente inerte verso l'unica soluzione possibile: il suicidio. E tuttavia

pure in questa assoluta mancanza di senso morale, in un clima di ribellione e d'insoddisfazione, si afferma un bisogno urgente di comprensione autentica, che prescinda da un certo schematismo moralistico per scoprire la ragione delle reazioni più violente.

In **La verità** un amico di Micou, accusata di omicidio premeditato, reagisce di fronte alla sicurezza normativa e codicizzata dei giurati: « Come potete pretendere di giudicarla voi? Dovrebbero essere i giovani a giudicarla! ». Il male in sé non ha senso: è sempre determinato da qualcosa di cui non solo l'individuo è responsabile ma la società tutta: e questo qualcosa deve essere scoperto in ognuno di noi non semplicemente per

IL CINEMA



E I GIOVANI



mentalmente mancanza d'amore.

Il cinema italiano ha ampiamente svolto il tema sulla gioventù. **Domani è troppo tardi** ammoniva chiaramente sulla necessità di una educazione sessuale ai giovani, mentre in **Gioventù alla sbarra** Ferruccio Cerio poneva la causa di tanti sbandamenti nell'influenza delle cattive amicizie. Successivamente però la trattazione è stata limitata a situazioni locali come ne **I viteiloni** (Fellini), **I basilischi**, **Leoni al sole**, in cui la ristrettezza di una mentalità tipicamente provinciale inaridisce ogni ideale e spegne sul nascere ogni entusiasmo e tentativo di rinnovamento.

Ugualmente legate a situazioni ambientali **La Parmigiana** (Pietrangeli) e **La voglia matta** (Salce) si limitano alla satira di costume mentre avrebbero potuto approfondire con maggiore impegno il problema educativo e il contrasto tra due generazioni. In **I sogni nel cassetto** di Castellani si ha una maggiore aderenza alla realtà in quanto il regista riesce ad affermare la funzione positiva dell'amore nello sviluppo della personalità dei giovani. Così pure in **La ragazza di Bube** Comencini puntualizza in modo convincente e ricco di poesia il tema della fedeltà nell'amore.

In **La ragazza con la valigia** di Zurlini è ancora il tema dell'amore, ma in due prospettive: per l'adolescente è il momento della maturazione consapevole che attraverso la sofferenza e il distacco lo introduce nella vita senza sminuirne i valori ideali. Per la ragazza con la valigia che questo amore vive di riflesso, è l'elemento

valori nei giovani e la difficoltà ad inserirsi attivamente nella società, sono determinate per lo più dall'atteggiamento della società stessa, è anche vero che il presentare sistematicamente gli aspetti limite del problema ha reso i più deboli e sprovveduti di noi ancor più sfiduciati.

Non si può dire che la mancanza di responsabilità da parte degli adulti, così come è stata posta in rilievo dal cinema, abbia favorito l'apertura di un dialogo, anche perché forse è stato fatto un po' troppo il punto sull'ipocrito moralismo di certi schemi borghesi quando quello che i giovani chiedono alla prima generazione è proprio una maggiore concretezza morale e un maggior rispetto dei valori ideali del mondo giovanile. In realtà il cinema si è limitato a ritrarre un aspetto della situazione più che cercare la soluzione di un problema, e così si è fatto un cinema sui giovani, su un tipo di giovani, ma non un cinema per i giovani.

In fondo, se tutti noi sentiamo che c'è di fatto una frattura tra noi e « i grandi », tra le nostre aspirazioni e le realizzazioni concrete di chi è già arrivato alla maturità, è anche vero che molti di noi sono riusciti a realizzare il dialogo con gli adulti. E il merito di questo va in parte agli adulti e in parte anche ad una maggiore serietà e consapevolezza della nostra generazione. Anzi vorrei aggiungere che spesso si parla di questa nostra concretezza, più profonda che in altri tempi, ma se ne parla come qualcosa di conseguenziale e di acquisito per il complesso dei motivi storici,



« Uno dei tre » di A. Cayatte. Al centro dall'alto: F. Fellini, regista dei « Vitelloni » durante le riprese di « 8½ »; « La ragazza con la valigia » di V. Zurlini. A sinistra: « Leoni al sole » di V. Caprioli. Sotto: « Esperimento I.S. » il mondo si frantuma » di A. Marton, uno dei film per dibattiti.

determinante per una nuova valutazione di rapporti, necessità, aspirazioni.

Ma se pure in sé questi ragazzi avessero la capacità di superare problemi e situazioni, Zurlini lascia chiaramente trasparire una fondamentale sfiducia nei confronti dell'ambiente familiare, incapace per se stesso ad orientare il giovane nel delicato momento che sta attraversando, e verso la società che non sarà certo disposta ad accettare il reinserimento della ragazza. Anche il cinema italiano perciò non si sottrae ad una certa visione amara della vita « in cui la lotta per la sopravvivenza sembra a volte precludere la strada alla speranza ».

In definitiva c'è da constatare che siamo diventati da un pezzo « tema d'obbligo »; resta però da chiarire a chi sono dirette le conclusioni di questo tema, perché se tutti sono d'accordo nell'affermare che la crisi di

sociali e culturali che l'hanno determinata; viene in parte sottovalutato lo sforzo concreto di molti di noi per trovare una soluzione al problema: sforzo che è costato sempre alcune difficoltà per superare le quali avremmo certo gradito una più positiva collaborazione anche di quanti attraverso il cinema si sono occupati di noi.

Io credo che la lacuna più grave del cinema sia propria la parzialità con cui finora ha prospettato la situazione, ed è per questo che noi giovani ci auguriamo al più presto un cinema che si proponga non di renderci maturi, perché saranno le circostanze stesse della vita a farci maturare se saremo fedeli alla nostra esigenza di autenticità e verità, ma che si ponga il problema, oggi più urgente che mai, di aiutare i giovani ad essere giovani.

MARIA ANTONIETTA LUSI

in modo particolare per l'ingerenza dell'esistenzialismo, hanno presentato una gioventù disperata, che non ha perduto l'incanto degli ideali, ma ha paura di aggrapparsi ad essi.

Prima del diluvio (1954) di Cayatte, riprende il discorso sulla responsabilità dei genitori che non si preoccupano di aiutare i propri figli ad ac-

... ma tivistica e codicizzata dei giurati: « Come potete pretendere di giudicarla voi? Dovrebbero essere i giovani a giudicarla! ». Il male in sé non ha senso: è sempre determinato da qualcosa di cui non solo l'individuo è responsabile ma la società tutta: e questo qualcosa deve essere scoperto in ognuno di noi non semplicemente per quello che è ma in quanto è fonda-



... sta ad accettare il reinserimento della ragazza. Anche il cinema italiano perciò non si sottrae ad una certa visione amara della vita « in cui la lotta per la sopravvivenza sembra a volte precludere la strada alla speranza ». In definitiva c'è da constatare che siamo diventati da un pezzo « tema d'obbligo »; resta però da chiarire a chi sono dirette le conclusioni di questo tema, perché se tutti sono d'accordo nell'affermare che la crisi di

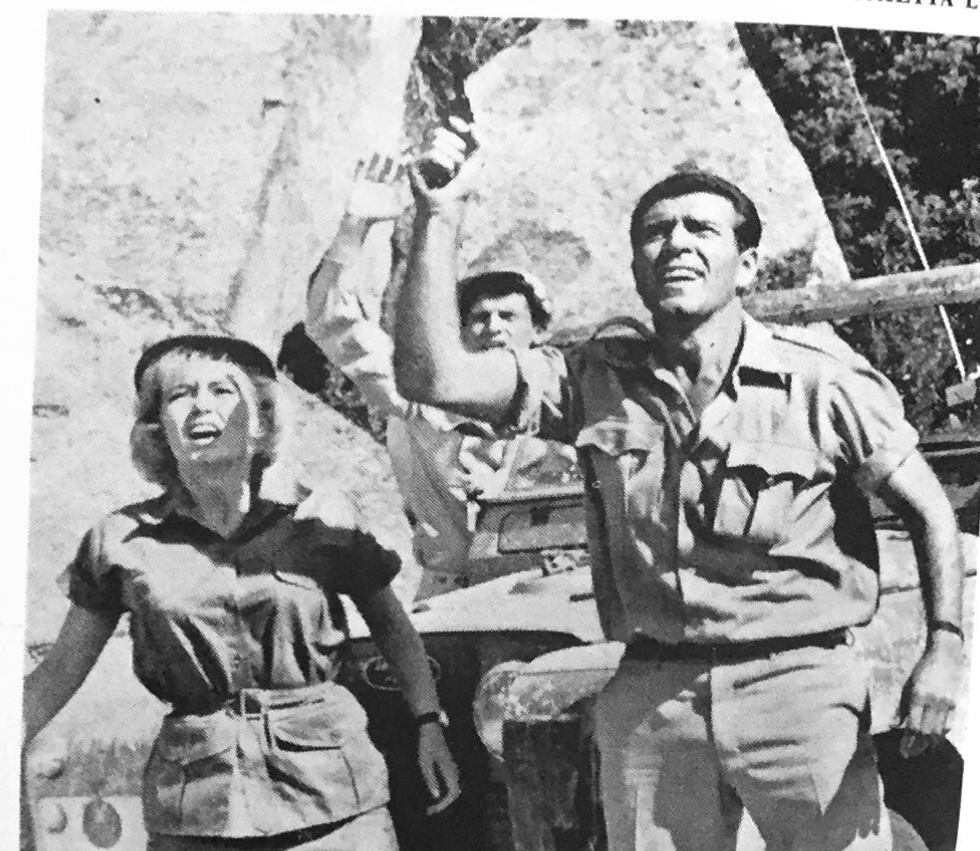
... parzialità con cui finora ha prospettato la situazione, ed è per questo che noi giovani ci auguriamo al più presto un cinema che si proponga non di renderci maturi, perché saranno le circostanze stesse della vita a farci maturare se saremo fedeli alla nostra esigenza di autenticità e verità, ma che si ponga il problema, oggi più urgente che mai, di aiutare i giovani ad essere giovani.

MARIA ANTONIETTA LUSI

Film • per • di bat ti ti

Si avverte che per la presentazione del film classificato dal C. C. C. "sconsigliato" "o escluso" è necessario volta per volta un permesso dell'Autorità Ecclesiastica.

	REGIA	NAZIONAL.	DISTRIBUZ.	CLASSIFICA
ESPERIMENTO I.S.: IL MONDO SI FRANTUMA Il film di fantascienza: possibilità tecniche e possibilità tematiche.	Andrew Marton	U. S. A.	Paramount	A
IL MOMENTO DELLA VERITA' Vita di un giovane torero, con riferimenti ai problemi di tauromachia e sulla situazione sociale spagnola. Drammatico.	Francesco Rosi	Italia	Cineriz	S
DESERTO ROSSO L'angoscia esistenziale ed il mondo moderno nell'arte e nella problematica di Antonioni. Psicologico.	Michelangelo Antonioni	Italia	Cineriz	S
L'AMARO SAPORE DEL POTERE La lotta fra corruzione e onestà nella conquista del potere politico. Il sistema elettivo americano. Drammatico.	Franklin Schaffener	U. S. A.	Dear-U.A.	Am
L'IMPLACABILE CORDOBES Problemi sociali e psicologici di un grande torero. Un uomo che interpreta se stesso sullo schermo. Drammatico.	Pedro Lazaga	Spagna	Indipendenti Regionali	T
SULLA SABBIA E' PASSATA LA MORTE L'amore impossibile per disparità sociale nel contesto della società moderna. I film di Bardem. Drammatico.	J. A. Bardem	Spagna	Indipendenti Regionali	Ar
OPERAZIONE MAGGIORDOMO Il racconto criminale trattato paradossalmente e umoristicamente. L'ésprit narrativo e cinematografico francese. Commedia umoristica.	Jean Delannoy	Francia	De Laurentiis	A
TEXAS JOHN CONTRO GERONIMO (per fanciulli) Motivi western e problemi nell'ambito della famiglia in un film prodotto da Walt Disney.	James Neilson Harry Keller	U. S. A.	Rank Film	T
INVITO AD UNA SPARATORIA Il western psicologico. La mancanza di libertà imposta e quella accettata per mancanza di personalità.	Richard Wilson	U. S. A.	Dear-U.A.	A
IL PASTO DELLE BELVE Il film dialettico, costruito classicamente e teatralmente nella triplice unità di tempo, di luogo e di azione. Drammatico. L'animo umano e le sue reazioni nella paura.	Christian Jaque	Francia	Cineriz	Ar



CINECIRCOLI

Direttori: Renato May e Claudio Soggi - Direttore responsabile: Matteo Ajassa -
Direz., Redaz., 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 Scaila - Roma - Via di Vigna Jacobini, 5 - Telefono 555.890