

INCONTRI CINEMATOGRAFICI



LE FOTOGRAFIE:

1 e 2 - Da "Il volto": la vicenda di Vogler ai piani superiori si svolge parallelamente a quella dei suoi aiutanti in cucina.

3 - Susanna Christian, la ragazza tedesca dell'ultima sequenza di "Orizzonti di gloria."

4 - Uno dei primi dibattiti del Centro Studi Cinematografici.



Circolare agli iscritti del
Centro Studi Cinematografici regionale

Dicembre 1959

Ricerche e esperienze

Il programma dell'ICUM

Presentare un programma di film per un circolo cinematografico è sempre un rischio.

È un rischio perchè significa fare la proposta di una cultura. Significa voler rispondere a delle esigenze spirituali che si crede di aver scoperto negli spettatori. E per quanto sia fondata su solidi argomenti e logici e statistici una cosiffatta risposta è sempre una prova che attende una verifica: una proposta che, per essere accettata, richiede una buona dose di fiducia reciproca.

Non si può bluffare. In fondo, sbagliarsi di grosso nella formulazione di un programma vorrebbe dire esserci ingannati nell'interrogare noi stessi, oppure trovarci al di fuori della realtà presente: essere isolati e staccati dagli altri.

Il cinema come esperienza quotidiana d'arte e cultura

Potremo cercare di capire — analizzando il programma — quale è quella cultura cinematografica che ci proponiamo di attuare insieme.

Quando l'uomo affronta i problemi più vivi e attuali del suo spirito, vuole dare a questa sua ricerca, e alle certezze che ne deriva, una espressione nuova e universale: tale che sia al di fuori di ogni conformismo, ma che sia universalmente comprensibile. L'artista cerca una originalità che conquisti e persuada tutti gli altri.

Esigenza di esprimersi che arriva a inventare una tecnica (Eisenstein); o a usarne per un linguaggio nuovo (Rossellini, Bergman).

La maggior parte delle opere riman-

Ma questo pericolo non lo corrono da soli i programmisti dell'ICUM o del Centro Studi: lo corriamo tutti noi insieme, 2400 iscritti all'ICUM e 8500 iscritti al Centro Studi, perchè in casa nostra, nei nostri Circoli, se ognuno ha una parte diversa, tuttavia non ci sono direttori e diretti, ne capi e sottocapi che comandano e popolo che ubbidisce.

Questo è un dato basilare. Anche se uno scrive l'elenco e la successione dei film da proiettare, e l'altro li vede e li segue; e anche se uno sta sul palcoscenico e l'altro in platea, tutti quanti siamo dalla stessa parte.

E dove vogliamo arrivare, o ci arriviamo tutti; o nessuno.

gono sul piano della cultura piuttosto che su quello dell'arte raggiunta — del capolavoro — ma la drammaticità, cioè l'intima coerenza che le anima, e avvince lo spettatore non è solo artificio di cassetta, ma ha radice e sostanza umana.

Si pensi a «I 400 Colpi» e «Orfeo Negro»: pur nella loro esasperazione hanno una ragion d'essere che va oltre l'occasione.

L'artista vuole creare una immagine più veritiera della realtà, egli dice di voler «andare all'anima delle cose»: e questo è l'esito finale della bellezza. «Forma», «contenuto» — o sono termini intesi nei loro significati più differenti e ovvii — o rischiano di dive-

Dicevamo che fare la proposta di una cultura — chè questo significa fare un programma di film, e un programma di dibattiti — è un rischio.

Lo è soprattutto all'ICUM: perchè l'universitario non si accontenta di frasi fatte, ma vuole esercitare la libertà di una ricerca personale.

Per questo non ama l'Università, che gli sembra troppo spesso un luogo geografico, più che uno strumento di scienza e sapienza, e una unità («universitas») di animi e di opere.

Il secondo valore che ci preme porre innanzi si chiama libertà: possibilità concreta, occasione, stimolo ad esprimersi, non vana parola.

nire caselle troppo piccole per la realtà unitaria che devono contenere. Non facciamo dell'estetica. Preferiamo parlare di arte.

Impostare il nostro programma e i nostri dibattiti su queste affermazioni di valore (il cinema come linguaggio universale, capace di esprimere l'uomo d'oggi: il cinema come arte, insomma) significa ritenere il pubblico capace di «fare cultura», e pronto ad interessarsi, come di cose vitali, delle cose dello spirito.

La cultura che il programma Icum propone non è una teoria da imparare a memoria ma una ricerca che ha come termine di riferimento l'arte cinematografica.

Il cinema come punto d'incontro degli uomini d'oggi

Veduto in questa prospettiva — del cinema come linguaggio universale degli uomini d'oggi — può certo apparire meno singolare il fatto che noi discutiamo il film subito dopo la proiezione. Perchè il film tendiamo a considerarlo non tanto un dato archeologico e tecnico, quanto un valore culturale e artistico.

La tecnica non può essere più che un mezzo.

Il film è l'espressione di una personalità, anzi — più semplicemente — di

una persona. L'opera è qualcosa che qualcuno ha detto (altro che forma e contenuto!). E questo qualcosa è tale che vale la pena di discuterne subito: perchè interessa profondamente l'uomo che ha guardato e lo impegna come uomo, più che come tecnico e come storico: come tecnico e come storico in quanto la tecnica e la storia sono mezzi di una operazione che porta a costruire o a scoprire valori umani.

Più che su un piano accademico, il

film come opera d'arte, interessa su un piano umano, di esperienza quotidiana e — quasi — necessaria, richiesta dalla natura dell'uomo che è portato al bello, al vero, al buono.

Si comprende allora che non è retorico impegnarsi a considerare il cinema come punto di incontro per gli uomini d'oggi.

È quello che ci sforziamo di realizzare — impresa ardua, come tutte le migliori — nei nostri «incontri».

IL PUBBLICO CONOSCE SE STESSO ?

L'atteggiamento del pubblico di fronte al cinema è condizionato da fattori storici

Allo scopo di comprendere meglio l'attuale atteggiamento del pubblico cinematografico è opportuno percorrere brevemente le tappe attraverso le quali esso è giunto a formarsi.

I più noti esponenti della cultura italiana si sono per lungo tempo rifiutati di considerare il cinema come linguaggio d'arte.

La complessità dei mezzi tecnici di cui il cinema si avvale, il processo elaborato della creazione artistica che ricorre ad una schiera collaboratori per naturare il frutto dell'intuizione del regista, le leggi economiche, alle quali pure il cinema è soggetto, che sembrano soffocare la libera manifestazione del pensiero, sono motivi che ritornano dominanti nella critica di chi vuole ridurre il cinema ad esclusivo strumento di divertimento.

Questa concezione, che non esaminiamo per il momento, e che limita la possibilità di espressione artistica del cinematografo, determinò per lungo tempo un vero e proprio disinteresse in coloro che solitamente più sono responsabili nei confronti del cinematografo; mancarono per lungo tempo studi che tentassero un'indagine appena approfondita delle varie componenti che caratterizzano questa nuova forma di spettacolo, critiche che uscissero da un gioco di intuizioni immediate.

L'aver voluto lasciare per lungo tempo il cinema in un mondo senza contorni precisi determinò un vero e proprio disorientamento nel pubblico, che non riuscì a trovare nessun punto di riferimento e nessuna indicazione nei confronti di

questo nuovo linguaggio dal quale tuttavia si sentiva affascinato.

La prima vittima di questo disinteresse programmatico fu quindi lo spettatore, costretto ad orientarsi da solo in un mondo che lo suggestionava con la forza delle sue immagini e poi dei suoi suoni; abbandonato a se stesso, il pubblico preferì affidarsi incondizionatamente allo schermo, piuttosto che ricercare gli elementi per una critica cosciente.

In realtà il pubblico, privato di ogni orientamento e quindi precluso a una vigile consapevolezza, non poteva che accettare o rifiutare in modo pieno ed esclusivo il cinema. Chi sostenuto da una maggior vigoria morale volle salvaguardare se stesso dall'influenza ammaliatrice dello schermo, fu costretto a resistere al suo suadente richiamo, finendo con l'escludere il cinema dai suoi interessi immediati.

In alcuni questa forma di irrigidimento causò una vera e propria diffidenza che si manifestò in una radicale condanna: le streghe medioevali che inducevano gli uomini a vendere la loro anima al demone per un filtro d'amore o un'istante di felicità, erano così ritornate con il cinema in pieno ventesimo secolo.

Da allora molte cose sono mutate: il cinema è divenuto per molti argomento di studio; è stata riconosciuta la sua capacità di esprimere sia il Bene che il Male, tutto l'uomo e la realtà, insomma. Ha trovato, dunque, una fisionomia precisa che esclude ogni possibilità di estremismo nella valutazione.

Nel numero sempre crescente di mutamenti sopravvenuti nella cultura, nella tecnica e nell'industria cinematografica, solo la passività del pubblico di fronte allo schermo è rimasta fenomeno costante.

Anche se oggi lo spettatore dispone, con la stampa e gli studi realizzati, di strumenti idonei per riscattarsi dalla condizione di soggiacenza nella quale si trova, tuttavia ben poco di nuovo si è verificato.

In realtà allo spettatore manca la consapevole esigenza di determinarsi in modo diverso da quello attuale, manca cioè lo stimolo a conquistare una coscienza di spettatore più aperta e definita.

In una società affaticata dalla guerra, abituata da un regime politico passato ad accettare come vere le realtà più incredibili e fasulle, protesa a dimenticare le sofferenze di un passato indimenticabile, avvilita nelle sue naturali aspirazioni da un ordine per il quale aveva lottato e che mostra di essere diverso da quello che aveva sperato, accettare uno stato di consapevolezza, significava affrontare una serie di responsabilità gravose e inutili.

L'apatia, lo stato di indifferenza dell'uomo moderno, è infatti un fenomeno che trae le sue origini dalle esperienze passate; in essa è presente la constatazione di speranze deluse e di sofferenze passate forse inutilmente.

L'uomo che ieri ha lottato, sostenuto dalla speranza di un avvenire migliore, è lo stesso che sfiduciato si compiace di constatare anche sullo schermo le realtà più tragiche e sconcertanti, cercando di giustificare in esse la sua indifferenza.

Il pubblico rimarrà passivo di fronte allo schermo fino a che non vi troverà immagini di se stesso e della società, capaci di dare un significato alle ore che passa davanti allo schermo, immagini che possano diventare nel suo animo fonte di speranze e quindi di attività per concretarle.

Inserito in un quadro più vasto e comprensivo della realtà attuale, l'atteggiamento del pubblico di fronte alla cinematografia diviene un aspetto significativo del costume di una società che nella serie infinita delle sue contraddizioni, dimostra di essere alla ricerca di un equilibrio.

Eisenstein e Pudovkin di fronte alla Rivoluzione

di *Filippo Accinni*

Nell'opera di Eisenstein e di Pudovkin, il motivo della Rivoluzione costituisce il centro attorno a cui gravitano tutti gli interessi: anche opere, come l'« Alexandre Nevskj », la cui tematica è meno direttamente legata alle vicende della Rivoluzione, risentono degli stimoli e dei problemi, che quella formidabile esperienza aveva creato.

Il cinema, altrove concepito quasi esclusivamente come spettacolo, viene sentito da essi come potente mezzo di educazione, a cui affidare, da una parte, l'esaltazione di ciò che era stato compiuto, dall'altra la divulgazione dei valori affermati nella Rivoluzione e gli incitamenti per il cammino ancora da percorrere.

Questa traccia segna la parabola del film sovietico: quando, a quest'entusiasmo pionieristico, che scopre e valorizza al massi-

mo il mezzo cinematografico, affidandosi alla sensibilità libera del regista, segue la pianificazione, che impone dei contenuti e uno stile convenzionale, comincia la decadenza.

Le opere di Eisenstein e di Pudovkin continuano ad interessarci, anche al di là del loro valore di scoperta ed elaborazione del linguaggio cinematografico: perchè, derivando da un'ispirazione sincera e libera (libertà che derivava dalla coincidenza dei loro interessi con quelli ufficiali), non ci hanno tramandato una ricostruzione enfatica degli avvenimenti, ma ne hanno indagato ed espresso il valore umano.

Il motivo direttore è comune ad entrambi: un regime, che calpesta il più elementare senso di giustizia, impresso nell'animo umano, il diritto alla vita di ogni uomo, viene rovesciato da un mo-

to spontaneo, che da questa coscienza trae la sua forza e la sua dignità.

Di questo moto Eisenstein esprime epicamente l'afflato corale, Pudovkin indaga i riflessi nelle coscienze individuali.

I marinai del Potemkin, costituiscono come un unico personaggio, assunto a simbolo dell'intero popolo in rivolta; non vi sono protagonisti, come a sottolineare che vero protagonista della Rivoluzione è il popolo.

Lo spirito animatore della rivolta è colto come un lievito, che fermenta la massa; il motivo corale s'inizia colla rappresentazione delle vessazioni subite dai marinai; continua attraverso la sollevazione unanime e l'accorrere compatto della popolazione, per festeggiare gli ammutinati; tocca il punto più alto nella descrizione della strage subita dalla popolazione inerme, che, come un sol essere, rovina giù dalla scalinata; si conclude nell'attesa della lotta, in cui anche l'incrociatore sembra animarsi di una determinazione umana, e nel tripudio finale per la vittoria.

Il ritmo ampio e pacato, che attenua l'animazione delle sequenze più mosse, nel largo maestoso delle panoramiche, dà alla narrazione una solennità epica, che conferisce agli eventi narrati una necessità fatale ed irresistibile.

In Pudovkin, in particolare ne « La Madre », i motivi ispiratori sono gli stessi che in Eisenstein, ma l'indagine è volta soprattutto verso l'intimo delle coscienze e maggior risalto è dato alle psicologie individuali.

Si sente molto l'influsso di Cechov, specialmente nella spietata denuncia del disfaccimento della vecchia società, corrotta e divorata dalla noia (si pensi al colloquio tra i giudici, che commentano la fotografia di un cavallo, prima del processo), e nel sentire i tempi nuovi come apportatori di nuovo entusiasmo vitale per le persone.

Per quanto profondamente interessato a quanto viene narrando, Pudovkin sa mantenere tra sé e la sua materia quel minimo distacco sufficiente perchè la narra-



Il linguaggio di Eisenstein ha il vigore della « primitività »; l'immagine tragica non è retorica ma ha una precisa funzione nel contesto dei film.

BILANCIO DA VENEZIA

di Stefano Sguinzi

IL GENERALE DELLA ROVERE

di Roberto Rossellini

Il *Generale Della Rovere* di Roberto Rossellini ha costituito un vero e proprio ritorno di Rossellini ai temi che furono congeniali alla sua ispirazione. Il film racconta la storia di un filibustiere che durante l'ultima guerra vive di espedienti: specula sulla buona fede del prossimo sino al giorno in cui, scoperto, baratta la libertà con il tradimento. Accetta di sostituirsi ad un patriota ucciso, per carpire ad alcuni partigiani prigionieri il segreto della loro identità.

Una serie di circostanze impediscono però al falso generale di giungere a conoscenza delle notizie desiderate. Viene compiuto un ultimo tentativo: il « generale » passerà una notte nella cella in cui alcuni carcerati sospetti attendono la morte.

zione si mantenga composta e non scada nell'enfasi: misura che lo apparenta ancora a Cecov e a quel suo modo di dire le cose indirettamente, attraverso l'atmosfera che circonda i personaggi e l'azione.

« L'Incrociatore Potemkin » e « La madre » sono le opere che più da vicino esprimono lo spirito della Rivoluzione.

In « Ottobre », girato da Eisenstein in occasione del decennale della rivoluzione, abbiamo la celebrazione storica degli avvenimenti.

« La linea generale » illustra il lavoro di edificazione della nuova società comunista. All'azione rivoluzionaria segue il lavoro, per sostituire alle vecchie strutture le nuove, e per conquistare, col lavoro, benessere e tranquillità per tutti.

La nuova società vuole soprattutto mirare avanti, senza esitazioni e ripensamenti. Nascono i piani quinquennali e l'arte di stato. Lo stesso Eisenstein deve, negli ultimi anni della sua vita, fare i conti colle critiche del Comitato Centrale.

La grande stagione del cinema russo si chiude, per lasciare il passo al conformismo del « realismo socialista ».

FILIPPO ACCINNI

Le notizie desiderate vengono rivelate al falso generale; ma egli preferisce mantenere il segreto e morire con i compagni di agonia.

Impostata come struttura sul personaggio del « generale » l'ultima fatica di Rossellini rivela una certa fragilità di costituzione: lo sviluppo del dramma non precisa infatti l'evoluzione che conduce il protagonista ad accettare eroicamente la morte.

Gli ambienti, i personaggi di contorno sono invece vivi in molte pagine di questa interessante opera.

Il freddo umido e trasparente degli inverni settentrionali, le strade deserte coperte di manifesti, la patetica popolazione che affolla i commissariati, le carceri di San Vittore con la sonora vastità dei loro corridoi sono quadri nei quali affiora la rievocazione dolente di una umanità affranta che si affatica per ritornare a vivere.

LA GRANDE GUERRA

di Mario Monicelli

A Venezia è stata una scoperta che non ha esaltato ma neppure deluso. Certo ha lasciato qualche perplessità intorno alle effettive possibilità di Monicelli, narratore intelligente e prezioso, che forse trova nell'aneddoto il suo limite naturale.

Della sua ultima fatica è senz'altro apprezzabile il tono popolare del racconto sicuro e preciso. Ciò che disturba è la frammentarietà del film che spesso sconfinava nell'aneddoto costruito in funzione della battuta finale.

Questo, che costituisce un difetto, nella struttura del film, non ne incrina il valore, perché di fatto è un'opera riuscita.

Oltre all'indubbio merito di essere riuscito a presentare una anticonvenzionale visione dell'ultima guerra mondiale, non è da sottovalutare la straordinaria capacità rivelata da Monicelli nel comporre una brillante tavolozza di personaggi dalla chiara definizione psicologica e di averli sviluppati presentandoli alle prese con una situazione drammatica senza violenze né forzature, mantenendo costante il tono della commedia.

Il film « La grande guerra » può essere paragonato a un romanzo della migliore tradizione realistica con qualche incastro faticoso e a volte sbagliato.

LA FIAMMA DEL TORMENTO

(Enjo)

di Kon Ichikawa

« La fiamma del tormento » ha rappresentato degnamente il Giappone alla XX Mostra d'Arte Cinematografica.

« Enjo », dopo « Arpa Birmana », è la seconda opera di Kon Ichikawa giunta in Europa.

Essa ripropone il tema della spiritualità, non certo occasionale nell'ispirazione di Ichikawa: se « Arpa Birmana » rappresentava la forma oggettiva della spiritualità, « Enjo » ne indaga

la dimensione oggettiva, l'interpretazione che di quel valore dà un individuo.

Goichi, il protagonista brucerà il tempio, che per lui è la Bellezza, per salvarlo dalla contaminazione degli uomini.

Il suo è un dramma tutto personale, senza aperture, ancorato ad una concezione religiosa nella quale il distacco dal mondo è il rifiuto del mondo: Goichi dopo la distruzione del Tempio si uccide.

Ichikawa ha descritto l'anclito spirituale del protagonista e il suo desiderio di purificazione in un personaggio che riassume in sé i drammi più profondi di un individuo: Goichi è balbuziente, ha una madre di cui si vergogna, ha una incondizionata ammirazione per il capo dei bonzi che lo tradirà.

Il montaggio del film che lega una sequenza all'altra non tanto attraverso una successione cronologica degli episodi ma secondo una loro funzione drammatica, rende questo film di difficile lettura.

D'altra parte, per essere compreso, esso richiede di venire veramente interpretato. Fa meraviglia che la commissione premiatrix non abbia neppure menzionato le indubbie qualità di questa opera; fra tutte essa è sembrata una delle più significative e degne di figurare in una mostra d'arte.

IL TRENO NELLA NOTTE

(Pociag)

di Kwalerowicz

Il cinema polacco non è più una rivelazione; da tempo mostra di progredire. Venezia ha perciò avuto il compito di ribadire il vigore, il non conformismo, la qualità di questa giovane cinematografia.

« Pociag » del regista Kwalerowicz ne è un esempio significativo.

Racconta la storia di un gruppo di uomini che viaggiano nella notte in un vagone letto che li porta verso il Baltico.

La semplicità del racconto e la necessaria limitazione dell'ambiente (un vagone letto) consentono al regista di sbizzarrirsi ritratti, animare situazioni, schizzare figurette di contorno componendo un quadro che meglio si definisce per la presenza di un lieve mistero poliziesco.

In realtà l'attenzione del regista si rivolge ad individuare le reazioni dei personaggi di fronte alle varie situazioni, i sospetti reciproci che nascono quando viene avvertita la presenza di drammi profondi e incommunicabili.

I muri costruiti a difesa del proprio microcosmo sentimentale dall'ingiuria del prossimo crollano paurosamente nella furia collettiva che si scatena contro l'omicida che fugge per la campagna e si risolvono nella pace profonda e trasparente del mare.

« Pociag » è quindi un disegno incisivo e preciso di conflitti e di situazioni. Peccato che Kwalerowicz si sia spesso compiaciuto nel dare prova di virtuosismo curando di più gli incastri narrativi che il quadro di assieme e mostrando qua e là di fare un genere di accademia che, se documenta il valore di una grande scuola, spesso risulta esercitazione di grafia.

(segue a pag. 9)

IL VOLTO

(ANSIKTET)

di *Gabriele G. Lucchini*

Cast

Regia: Ingmar Bergman
 Sceneggiatura: Ingmar Bergman
 Fotografia: Gunnar Fischer
 Musica: Erik Nordgren
 Scenografia: P. A. Lundgren
 Montaggio: Oscar Rosander

Interpreti: Max von Sydow Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Naima Wifstrand, Bengt Ekeret, Bibi Andersson, Gertrud Fridh, Lars Ekborg, Teive Pawlo, Erland Josephson, Ake Fridell, Sif Ruud, Oscar Ljung, Ulla Sjöblom, Axel Düberg, Birgitta Pettersson

Produttore: Svensk Filmindustri
 Origine: Svezia 1959

Il regista

Ingmar Bergman è nato a Stoccolma nel 1918: si è dedicato fin da giovane al teatro e solo successivamente al cinema.

Tra le sue regie teatrali è opportuno ricordare quella di «Sei personaggi in cerca di autore» di Luigi Pirandello e quella de «Il Castello» di Franz Kafka nella riduzione di Max Brod.

Fra i diciannove film che hanno preceduto «Ansiktet» (Il Volto) i più noti sono: «Sommerlek» (Gioco d'estate, 1950), «Sommernattens leende» (Sorrisi di una notte d'estate, 1955), «Det Sunde Insegl» (Il Settimo Sigillo, 1956), «Smultronstallet» (Il Posto delle Fragole, 1957).

Trama

Il dr. Vogler, mago e ipnotizzatore, giunge a Stoccolma con la sua compagnia. Portato dalle guardie alla casa del console egli viene visitato dal dr. Vergerus, medico di Stato dalla incrollabile fede positivista, alla presenza del capo della polizia. Attraverso avvenimenti ora

tragici e ora farseschi si scopre che Vogler è un ciarlatano che per suggestionare ricorre al trucco del viso e ad altri trucchi. Quando la compagnia, ridotta di numero, sta per partire giunge un messo del re con un invito a corte.

Struttura drammatica

Il film è ambientato in Svezia nel 1846 (dove e quando una simile vicenda era possibile e aveva senso) ed è costruito in modo da presentare lo sviluppo della vicenda di Vogler parallelamente a quella della cucina: le due vicende si intrecciano senza confondersi conservando chiari i loro aspetti e i loro significati: nello sviluppo della lotta Vogler-Vergerus gli altri personaggi hanno una funzione di processo dialettico tendente a esprimere il significato degli avvenimenti.

Senza l'inserimento nella vita e senza la contrapposizione all'ambiente della cucina la disputa tra il medico e il ciarlatano non sarebbe che un'arida dissuizione sul magnetismo umano e sul positivismo. Contrapposto alla srontaneità e felicità dei semplici, inserito nel travaglio della vita, il delinarsi della sconfitta iniziale e vittoria finale di Vogler, della vittoria di Vergerus incrinata da un semplice trucco, acquista un preciso significato di protesta, anche se puramente formale.

Il «mago» sembra avere all'inizio una sua grande dignità che si manifesta nel distacco dai compagni di viaggio e nella superiorità mostrata nei confronti di chi gli si oppone. Lo sviluppo lo fa vedere per quello che è, un simulatore che può al più impressionare quando è opportunamente truccato.

In questo processo silenzioso e triste è introdotto, in funzione non solo tematica ma anche distensiva il continuo parlare della cucina: ai piani superiori Vo-

XX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica Venezia 1959

— «Premio Speciale della Giuria per l'originalità poetica e la raffinatezza formale»

— «Premio Pasinetti assegnato dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani al miglior film straniero»

— «Targa del Premio Cinema Nuovo al regista del miglior film»

gler è muto, la moglie parla se interrogata, la nonna tace, solo Tubal cerca di parlare ma i padroni di casa glielo impediscono parlando loro quel tanto che è necessario.

In cucina tutti parlano; si hanno due o tre colloqui contemporanei che servono a sollevare lo spettatore dall'atmosfera pesante dei piani superiori e soprattutto servono a presentare la maggiore allegrezza dei semplici.

Notevole importanza hanno poi l'illuminazione e il tono della fotografia che servono a chiarire le differenze esistenti fra lo stato d'animo della cucina e quello dei piani superiori.

Dei attori si può dire che sono tutti precisi nel disegnare i personaggi loro affidati: solo in Max Von Sydow che interpreta il dott. Vogler c'è qualcosa che stona: il suo sguardo è ipnotico anche quando getta la maschera.

Analisi visiva

La pesantezza del clima ai piani superiori è sottolineata dai toni scuri della fotografia: tutto è grigio per lo stato d'animo dei protagonisti della vicenda, tutto, o quasi, è mistero e per certi aspetti è quasi un rito.

In questo aspetto cupo la vicenda si evolve rapidamente; non ci sono temi ricorrenti, quello che è successo è successo, e non ritorna; solo nella singola scena vi possono essere elementi ripetuti (come quello del dott. Vergerus che accarezza tre volte col bastone la spalla della moglie di Vogler).

Una maggior vivezza deriva dai momenti e dai temi di passaggio da un ambiente all'altro e da un fatto all'altro. Questo passaggio è affidato ai contrasti nel montaggio e a quelli della colonna sonora che si compone di due parti nettamente distinte: un dialogo ridotto al-

l'essenziale, un commento musicale che sfrutta e accentua ogni minimo aspetto che si presti a una precisa caratterizzazione.

La marcetta finale serve a precisare che il trionfo di Vogler è solo apparente. Se qui il significato è precisato dal commento musicale, in altri punti è invece affidato a mezzi più chiaramente legati al linguaggio cinematografico. Le inquadrature, sempre assai curate, ricercano gli elementi più significativi nei volti degli attori e nell'ambiente per mezzo di angolazioni che permettono di scorgere un elemento, un'espressione, una persona. (il padrone di casa vicino alla tenda quando sua moglie parla con Vogler, Vogler sulla porta durante il colloquio della moglie con Vergerus, Vogler nascosto in soffitta a tormentare Vergerus).

Conclusione e tema

Bergman, regista di un paese in cui il benessere ha distaccato l'uomo dalla fede religiosa, vuol trovare qualcosa in cui credere. Qui ci mostra perchè ritiene di non poter credere nè nella verità nè in una scienza degenerata a presuntuoso positivismismo.

Per questo ci fa vedere che le sole persone che possono essere sinceramente felici, sia pure momentaneamente, sono quelle che non hanno bisogno di porsi dei problemi.

Tutto il film è volto a illustrare la strenua lotta tra Vogler e Vergerus con relativo contorno da una parte e la semplicità e spontaneità di ciò che avviene in cucina dall'altra.

Il ciarlatano mistificatore e il positivista, mostrano la propria inconsistenza alla prima difficoltà: ma nella vita risultano entrambi vincitori. L'uno è chiamato a corte l'altro vince la sua scommessa mostrando che Vogler è un ciarlatano.

Con quale gusto Bergman deride il dottor Vergerus facendolo ridicolizzare da un ciarlatano! Ma con quale tristezza fa tronfare nel finale Vogler!

Si vede che questa chiamata a corte è per lui una pugnalata a tradimento ma deve accettarla come triste fatto della vita.

Solo apparentemente il finale è un'ironia allegra: la messa in scena per dare la notizia, l'allegra marcetta che accompagna la partenza ne svelano il significato. Ancora una volta un mistificatore la ha fatta franca proprio grazie alle sue finzioni e Bergman soffre a dover ammettere questo successo della menzogna.

È allora chiaro che il tema del film, cui è affidata la formulazione cinemato-

grafica della tesi, si identifica con la vicenda di Vogler: un episodio della vita di una compagnia di girovaghi in cui il capo di questa deve affrontare situazioni che sono al di sopra delle sue possibilità, che egli supera indipendentemente dal non possedere i mezzi per superarle, attraverso una sofferenza causata da un vuoto interiore.

Valutazione estetica e morale

Sul piano estetico la prima cosa da tenere presente è che questo film è vero cinema, cioè vero linguaggio di immagini. Queste sono realizzate in modo stupendamente funzionale così come la stimolante colonna sonora.

Lo stile di Bergman controlla e dirige l'una e l'altra magistralmente. Il valore artistico risiede nella precisione con cui gli elementi tematici sono dissolti nel film che risulta strutturalmente e stilisticamente unitario.

Da questa fusione di elementi in cui è dissolto il significato del film deriva il fatto che questo presenti un duplice aspetto, di racconto ben congegnato in un'atmosfera di mistero, e di funzione simbolica dei personaggi.

Così la contaminazione di dramma e commedia, che ha una sua chiara funzione strutturale, sconcerta a prima vista ma assume un suo preciso significato nella contrapposizione di due mondi, cucina e piani superiori.

Nell'esattezza, nella suggestività nella

bellezza, nel fascino dello stile che tutto controlla e unifica, Bergman si conferma uno dei grandi artisti del cinema.

Vogler è un ciarlatano ed è il solo con la moglie a saperlo fin dall'inizio. Nel suo volto, durante l'interrogatorio e la visita di Vergerus, si scorge il tormento, l'angoscia, l'oppressione della finzione. Gli stessi sentimenti che prova sua moglie che sola conosce il marito nella sua reale essenza di uomo («se potessi credere anche solo una volta ai suoi esperimenti!» dice a Vergerus).

Nel condannare Vogler come ciarlatano, ma nel sostenerlo come uomo angosciato (c'è anche Kierkegaard nel bagaglio culturale di Bergman) sta il valore morale del film che vuole essere una protesta dell'uomo moderno che cerca una bussola in un tipo di cultura che è incapace di dargliela, una volta rifiutata l'illuminazione metafisica; un uomo moderno che non si arrende e cerca come può, angosciato di non trovare. Un uomo smarrito nella ricerca del bene e del male, chiuso in una realtà esistenziale, che si sforza verso nuove aperture che potrebbero essere quelle metafisiche e religiose ignorate e ancora impervie, forse intuite, ma necessarie.

Il modo in cui queste esigenze vengono presentate, la tensione continua cui sottopongono lo spettatore fanno sì che questo film sia consigliabile, perchè solo per essi comprensibile e accettabile, solamente ad adulti di piena maturità.

Gabriele G. Lucchini

Il vero volto di Vogler esprime l'angoscia e la debolezza che possono essere di ogni uomo.



PATTUGLIA D'ASSALTO

di Stefano Sguinzi

Regia: *Claude Bernard-Aubert*
 Sceneggiatura: *Claude Bernard-Aubert*
 Dialoghi: *Michel Tauriac*
 Musica: *Daniel White*
 Capo operatore: *Walter Wottitz*
 Montaggio: *Gabriel Rougier*
 Fotografia: *Michel Abeille*
 Girato interamente in Indocina (Sud-Vietnam).

Interpreti: *Jean Pontoizeau (Lieutenant Perrin), Maurice Vilbesset (Sergent Magnan), Alain Bouvette (Janin), Ha-Minh-Tai (lé-Van).*

Direttore di produzione: *Don J. Colonna*
 Produzione: *Film Ajax-Paris*
 Distribuzione: *Globe Film*

Analisi narrativa

La prima parte della narrazione descrive l'ambiente in cui si svolge la vicenda.

Durante la guerra d'Indocina, nell'avamposto di Lac-dao il luogotenente Perrin costituisce un corpo di commandos.

Pagando lo scotto di qualche perdita esso porta a buon fine alcuni attacchi ai posti dei Vieti. Ma le truppe vietnamite con una serie di attentati e di tranelli annientano il corpo dei commandos.

La bandiera lanciata nel campo francese annuncia un nuovo attacco, per cui si organizza la difesa; tutto risulta però inutile. Una tardiva colonna di soccorso giunge solo per raccogliere i superstiti.

Pattuglia d'assalto non è un film di guerra come molti altri.

Le prime scene sono brutali: il film inizia presentando il campionato del mondo di Hockey, i lavori delle Nazioni Unite, la guerra in Indocina. La guerra vista dall'alto, dagli Stati Maggiori, dai Ministeri, è di una partita di Hockey nella quale si segnano dei punti.

Ma un'immagine attrae subito l'attenzione: un convoglio passa, un camion salta sopra una mina. Questa è la guerra vista da vicino, all'altezza degli uomini che la combattono.

Senza enfasi né retorica Claude Bernard Aubert si limita a far parlare i fatti ed imprime al racconto un andamento che ha il valore di una documentazione. Nel film i fatti sono e rimangono fatti, la sola protagonista è la guerra d'Indocina.

L'ambiente

La localizzazione della vicenda è elemento essenziale alla comprensione del film. Tutta l'azione si svolge nello sperduto villaggio di Lac-Dao, tagliato fuori dal mondo. Le strade che lo uniscono agli altri villaggi sono seminate di mine, le risaie che lo circondano sono interminabili. Le case di bambù, il filo spinato qualche muro, sono simboli di una fragilità significativa. La gente che anima questo paesaggio è presentata in un modo adeguato alla instabilità di questa situazione. Così la figura del vecchio pescatore che rimane a guardare l'andare e il venire dei soldati con sguardo immobile, ed apparentemente inespessivo; e la popolazione intera che appare francofila tanto quanto vietnamita, portata a parteggiare per la bandiera che garrisce vittoriosa al vento.

Contrapposta alla desolata definizione del paesaggio, sta la vita solitaria degli uomini della legione, la loro tragica consapevolezza di un

pericolo continuo e sovrastante che minaccia la loro esistenza.

Nessun personaggio nel film può considerarsi come principale: il tenente Perrin che commenta con la sua voce tutto il racconto, possiede una statura paragonabile a quella dei suoi compagni.

Claude-Bernard Aubert ha voluto cogliere nei protagonisti più che una fisionomia loro propria, i tratti comuni all'uomo che è in guerra: la consapevolezza matura del tenente Perrin, la sensibile personalità del sergente Blanchet, la consapevole tranquillità di Magnan.

Analisi drammatica e visiva

La voluta semplicità del racconto senza protagonisti né appariscente dialettica degli episodi sono caratteristica evidente in *Pattuglia d'assalto*. Aubert presenta in tale modo una guerra anonima, fatta di episodi che si succedono.

Dopo la caduta di Thuong-Hai anche Lac-Dao verrà distrutto senza che nessuna vittoria o sconfitta riesca a determinare un cambiamento.

In *Pattuglia d'assalto* i fatti parlano da soli, senza essere provocati o manomessi.

Questo però non svilisce il film sul piano del documentario. Di fatto il regista interpreta la realtà che rappresenta creando una contrapposizione drammatica fra le varie sequenze e a volte fra elementi interni a ciascuna di esse: momenti di lirica distensione si alternano ad altri effettivamente drammatici.

Questi risultati, ottenuti sul piano della pura rappresentazione, fanno di *Pattuglia d'assalto* un modello di stile ed un'opera indubbiamente pregevole.

L'aderire continuo dei personaggi al tema ossessivo dell'isolamento, quel procedere per annotazioni per squarci che consentono una obiettiva panoramica sopra la tristezza di una vita pericolosamente vissuta, sono indice di una chiara e completa ispirazione artistica.

Questo modo di condurre il racconto lascia però la sensazione di una certa frammentarietà, di un qualcosa che si svolge senza essere approfondito.

La realizzazione del film, costruito su un racconto semplice, attribuisce a questa rappresentazione la forza di un documento. Le immagini ricordano da vicino lo stile della attualità cinematografica; senza essere forbiti sono generalmente belle ed evocatrici. La realtà a questo modo non viene abbellita e lascia spazio ai paesaggi e agli uomini, soggetti naturalmente espressivi.

La guerra vista all'altezza dell'uomo fa sì

che non esistano nel film vedute d'insieme. Le inquadrature si rivolgono infatti ad individuare frammenti del mondo reale che, ricomposti, danno però un quadro completo.

Il montaggio del film realizzato per contrasto, contribuisce a mettere chiaramente in evidenza la drammatica successione degli episodi: alla festosa serenità della festa si contrappone visivamente la minacciosa semioscurità che cade su Lac-Dao con la notte.

I pescatori silenziosi, la calma ingannatrice delle risaie, le strade interminabili, sono motivi che si ripetono nel film fino a costituire un tema in tutta la vicenda.

Il sonoro

La colonna sonora, realizzata dopo le riprese del film, denota una certa goffaggine nelle risposte, una chiara tonalità di carattere letterario.

Essa contribuisce a svolgere il tono drammatico delle situazioni soprattutto attraverso la voce fuori campo del Perrin.

Essa si arricchisce notevolmente per la suggestività del commento musicale: il lamento che fa da sfondo sonoro ai titoli, il motivo ricorrente suonato dal banjo contribuiscono ad illustrare il vario succedersi delle situazioni.

Conclusioni critiche

Costruito e dosato con sapiente sensibilità, *Pattuglia d'assalto* ha saputo tradurre in immagini di chiara aderenza il tema dell'isolamento.

Il migliore risultato del film è scaturito dalla costante preoccupazione del regista di rendere visivamente l'intima realtà dei fatti senza compiacimenti retorici.

Non mancano scene ed accenni di tipo convenzionale come le nozze dell'Indocinese ed alcune scene di guerra.

In realtà l'Aubert, più che dire, vuole lasciare interpretare le cose che rappresenta. Questo che forse è il maggiore pregio del film sembra esserne contemporaneamente il difetto.

Due sono gli episodi nei quali la rappresentazione supera il limite di una apparente constatazione per realizzare un più significativo approfondimento: la sequenza della pazzia della sentinella e quella del pensiero ossessivo di Didier che ricorda la sua ragazza.

In entrambe la misura è sbagliata: l'approfondimento psicologico manca e le immagini risultano inespessive. Nel ricordo di Didier che vede danzare nel quadro la sua Elian nel ritmo del fucile mitragliatore, l'accostamento risulta almeno di cattivo gusto.

RESOCONTI E RIFLESSIONI

di G. Franco Pedroli

RELAZIONE SUI DIBATTITI DEI FILM:

« Il gabinetto del dott. Caligari e l'Incrociatore Potiomkin ».

I dibattiti svolti a seguito delle proiezioni dei film « Il gabinetto del dottor Caligari » e « L'incrociatore Potiomkin » hanno mostrato come molti interventi si siano indirizzati su argomenti non funzionali per la buona riuscita dei dibattiti stessi. Non solo: la generalità degli interventi non ha saputo agganciare i problemi sostanziali dei film, esprimendo la posizione spirituale del regista in rapporto ad una determinata realtà.

Ciò crea l'esigenza di delineare dei criteri di ordine logico per la formazione di quello che potrebbe essere chiamato « il dibattito ideale ».

Prendiamo in considerazione un aspetto del problema: un dibattito non è riuscito quando non crei un ambiente spirituale tale da incidere favorevolmente sulla nostra sensibilità al fatto filmico ed artistico in generale, onde saperne cogliere l'impulso più profondo e vitale che esso irradia. Immediatamente sorge la necessità di dare alle nostre discussioni il tono di amichevole colloquio, in cui tutti hanno il diritto e un poco anche il dovere di presentare le proprie impressioni sicuri di non essere turbati anche intimamente da reazioni sfavorevoli. In un colloquio il proprio dissenso può essere manifestato solamente attraverso l'esposizione di ragioni, e non con manifestazioni di incomprendimento che agiscono negativamente sia su chi è intervenuto sia su chi intende intervenire al dibattito.

Da una indagine statistica effettuata lo scorso anno è risultato che molti non intervengono nella discussione per un naturale timore di non sapere esprimere in termini adatti le proprie impressioni. Con la conseguenza che un patrimonio senz'altro notevole di idee non viene chiarito né messo in comune. Dobbiamo perciò agire in maniera da facilitare ed aiutare con la nostra amichevole comprensione coloro che intendono intervenire, qualsiasi possa essere il risultato dell'intervento.

Soffermandoci ora sui vari interventi effettuati nelle proiezioni riservate all'ICUM abbiamo notato come caratteristiche generali una certa pesantezza determinata da interventi troppo massicci che inconsapevolmente hanno condizionato la struttura degli interventi seguenti. Ad esempio nel dibattito di domenica l'intervento dell'amico De Muru, dopo aver criticato la presentazione al « Dott. Caligari », per non aver saputo dare un indirizzo sufficiente ad una corretta visione del film, è arrivato immediatamente a quella che doveva poi essere la risultante del dibattito; infatti affermava che « ... il film, nella parte centrale, è uno dei più begli atti di accusa che il regista abbia fatto alla tirannia... Caligari è l'autorità ed è una autorità spietata che non capisce niente, che segue un sogno di vendetta e di pazzia; perché è pazzia pura quella che spinge il dott. Caligari ». A questa affermazione De Muru è arrivato senza un previo esame degli elementi del film per cui l'intervento, pur notevole per chiarezza e importanza di idee, era di poca validità su un piano di analisi filmica, ed originato quindi più da conoscenza generica che da una critica che hanno determinato queste sue conclusioni,

approfondita. Strutturalmente più valida è l'analisi tentata dall'amico Morelli nel dibattito di giovedì: « ... noi per quanto riguarda il dottor Caligari dobbiamo badare, non tanto alla tematica del film, quanto alla maniera di narrare. Infatti nella esasperazione dei tratti fisionomici della mimica vi è qualcosa di molto vicino alla caricatura, e la funzione della caricatura sta appunto nell'analizzare la realtà tramite una determinazione della realtà stessa. Perciò noi dobbiamo cercare di apprezzare il dott. Caligari soprattutto per il suo ritmo e la fantasia delle scenografie che compongono certamente qualcosa di molto bello ». Molto chiaramente l'intervento ha messo in luce gli elementi (ritmo e scenografia) da cui doveva partire una analisi del film per ricostruirne il valore autentico.

Maggior « incidenza » si può notare negli interventi relativi all'« Incrociatore Potiomkin ». Determinata forse da un contatto maggiore che possiamo avere con l'opera, come del resto è chiarito nell'intervento dell'amico Brogneri « ... l'Incrociatore Potiomkin ci avvince di più perché sentiamo una partecipazione molto immediata dell'autore a quello che ha narrato. Mentre Wiene è una persona che narra con un certo distacco, Eisenstein è più umanamente compartecipe all'azione narrata. Eisenstein ha saputo cogliere con intelligenza il vero momento di genesi della rivoluzione. Ne abbiamo tutte le fasi caratteristiche: innanzi tutto la situazione di ingiustizia e di oppressione, il malcontento che serpeggia; poi si passa all'azione; l'azione crea i suoi eroi, questi a loro volta producono il rinvigorimento dell'azione successiva attraverso l'entusiasmo, lo spirito di emulazione e la commozione che nasce nel popolo. Il movimento diventa di dimensioni notevoli e quindi la repressione si fa barbara e crudele (la scena della scalinata) e finalmente il film termina con quella sequenza corale che innesca alla Rivoluzione » e concludeva « ... si rimane colpiti da una parte di questo calore di fede, dall'altra dal vigore con cui questa concezione ha saputo tradursi in un'opera, che ha il respiro proprio di una sinfonia — in una sapientissima e non cerebrale dosatura delle pause, delle accelerazioni, dell'azione, dell'intercalare il primo piano alla scena più ampia — nel riuscire ad avvicinare e commuovere. »

Indubbiamente questo è un intervento che si presenta in un suo sviluppo ben chiaro e definito, mostrandoci le tappe più significative attraverso le quali si è venuto costruendo il film e le conclusioni che si possono trarre su un piano contenutistico ed estetico. Più parziale ma ugualmente utile per la comprensione del film è l'intervento dell'amico Ganapini che in polemica con un precedente intervento affermava: « Il regista non ha interesse ad un approfondimento ideologico dei motivi che hanno spinto alla Rivoluzione e si limita solamente ad esemplificare certi aspetti della realtà che hanno condotto alla Rivoluzione. Negli ufficiali egli impersona la boria della classe dirigente; nel rancio costituito di carne andata male, nell'uccisione del soldato una lunga serie di angherie; nei marinai che si ribellano e nel loro ardore, l'ardore di un popolo che ha sofferto a lungo. E' facile notare come interventi del genere, pur

avendo una panoramica limitata, portino elementi utili all'approfondimento del film e risultano perciò estremamente funzionali nello svolgimento di un dibattito.

Cercando di trovare gli aspetti più significativi dei vari interventi, si rimane sorpresi nel constatare come vi sia una mancanza pressoché generale di indagine degli elementi linguistici con cui documentare su un piano cinematografico le impressioni ricavate dalla visione del film. Ciò è invece necessario in un dibattito approfondito quale vuol essere il nostro. Ed è una esigenza inderogabile per una determinazione esatta del valore espressivo ed estetico dell'opera filmica. Bisogna sviluppare gli interventi partendo da una indagine di linguaggio onde arrivare al contenuto e al valore estetico del film.

BILANCIO DA VENEZIA

(segue da pag. 5)

CENERE E DIAMANTI

(Popol i Diamant)

di A. Wajda

La Mostra Cinematografica di Venezia ha contribuito a rivelare la raggiunta maturità artistica di Andrzej Wajda che già con « Kanan » si era presentato all'attenzione della critica come una promessa sicura della cinematografia polacca.

« Popol i Diamant » è opera completa, frutto di una cultura assimilata e di una ispirazione profonda.

Racconta il dramma di una generazione di giovani educati ad uccidere che esplose selvaggiamente quando, con la fine della guerra, comprendeva di non saper fare altro che uccidere e prova ripugnanza profonda per il sangue versato inutilmente.

Il protagonista è un giovane sicario che milita nelle file anticomuniste che sembra cercare per se stesso la morte che ponga fine alla lotta quale si sente condannato.

Nel dramma di Maciek, Wajda ha saputo cogliere i temi più significativi di una società sconvolta, nauseata per ciò che è stato, rivolta a costruire, forse senza speranza, un ordine nel quale fatica a inserirsi.

Maciek è infatti la figura di un giovane, maturato nella violenza, che porta in sé un'esperienza che non può dimenticare. La sete di vivere che lo apre all'amore tragico per Szezucka si contrappone alla sua condanna ad uccidere e alla mancanza assoluta di una fede, che lo spinge alla profanazione del cimitero.

Lo sconvolgimento recato dalla guerra non viene colto da Wajda nella sola immagine del protagonista ma si concreta in una visione corale nella quale Maciek diviene lo strumento per una interpretazione più intensa e profonda. La marcia delle pattuglie nelle strade della città distrutta viene infatti proposta come il cammino inutile di uomini che non hanno una meta; il festino dei notabili compiaciuti nel ricordo delle imprese compiute e nella speranza per il futuro, si trasforma in un'orgia disordinata di delirio e di oblio in un patetico tentativo di ritornare alla felicità del passato.

Alla essenziale verità di questi episodi il regista accosta il dramma personale di un padre alla ricerca del figlio, la smania di arrivismo turbata dalla certezza di non arrivare, la diffidenza degli uomini che separatamente continuano a cospirare per un domani migliore.

Il tentativo di Wajda di realizzare il quadro corale di una umanità afflitta può dirsi completamente riuscito.

Nasce il Centro Studi Teatrali

di Paolo Pivetti

Mercoledì 9 dicembre alla Sala Gonzaga di Milano è stato rappresentato il dramma «Sei personaggi in cerca di autore» di Luigi Pirandello. Interpreti gli attori della *Compagnia del Teatro al Leggio* diretti da Tullio Pendoli.

Il successo è stato vivissimo e le accoglienze tributate dal pubblico allo spettacolo così calorose e spontanee da lasciar bene sperare per il seguito che questa nuova attività potrà avere in Milano e fuori.

È nato così ufficialmente il Centro Studi Teatrali per realizzare una concreta presenza dei cattolici in tutto il mondo dello Spettacolo.

Gli spettacoli si terranno una volta al mese: dopo i «Sei personaggi in cerca di autore» che hanno aperto il programma il 9 dicembre, avremo «Antigone» di Anouilh il 13 gennaio, «Elettra» di Sofocle il 10 febbraio, «Giovanna d'Arco al rogo» di Claudel il 9 marzo.

Seguiranno nei mesi successivi: «I giorni della vita» di Saroyan, «Ispezione» di Betti e «I dialoghi delle Carmelitane» di Bernanos.

La scelta di «Sei personaggi in cerca di autore», come spettacolo inaugurale del Centro Studi Teatrali, è altamente significativa. Il dramma pirandelliano infatti, è tutto volto, nei suoi momenti di riflessione, di accusa, di tensione, a scoprire la dolorante umanità dei personaggi. Grazie alla mirabile interpretazione del «Leggio» è stato dimostrato come un luogo comune, che vuole fare il Pirandello un astratto filosofeggiante, sia soltanto frutto di pregiudizi. La filosofia, specie nei «Sei personaggi», è problematica di vita, non astratta disquisizione.

Su questa base umana il regista Tullio Pendoli ha impostato la realizzazione dello spettacolo. Accanto allo stesso regista nelle vesti di un tormentatissimo «Padre» abbiamo ammirato Eleonora Cosmo, che ha dato al personaggio della «Figliastro» una impetuosa, irruenta passione, confermandosi attrice drammatica di alto temperamento. Il dolore della «Madre» è stato reso con sensibilità da Maria Crosignani, mentre Carlo Sempio e Angelo Barcella hanno dato accenti di acre sdegno e di vivacità ai personaggi del «Figlio» e del «Capocomico».



La Compagnia al Leggio darà una replica straordinaria del dramma «Sei personaggi in cerca di autore» il 21 dicembre, alle ore 21.15, in Sala Gonzaga.

Lo stile di questa Compagnia, che non ha ancora la notorietà che si merita, è tutto improntato, nelle scene, nei costumi, nell'impiego delle masse, ad una sobria essenzialità. L'attore rinuncia a molto del proprio esibizionismo per mettere in maggiore evidenza il testo. Questo è il significato e la ragione della presenza dei due leggii in scena (da cui il nome della compagnia) usati quasi come spartiti musicali.

Nella presentazione dello spettacolo è stato detto che nessuna arte come quella del teatro è così sostanzialmente e *fisi-*

camente legata all'essere umano. È a questa *valorizzazione dell'umano nel Teatro* che gli intenti del Centro Studi Teatrali sono principalmente volti.

L'iniziativa, come dicevamo ha avuto un felicissimo inizio ed è avviata ad un larghissimo successo. Sono infatti previste repliche dei «Sei personaggi» in Milano e in provincia. Esse sono rese possibili dal modesto costo dello spettacolo, che lo rende praticamente accessibile ad ogni teatro. È questo, non ultimo, uno dei pregi di serietà dell'iniziativa.

Paolo Pivetti

LA MUSICA

di Gianna Lucchini

La ragione della musica è, come e più che ogni altra arte, nella natura.

Un cielo pieno di nuvole: il sole che ne fa capolino ironico, il fremito delle foglie, i profumi delle calde sere, la meraviglia di un tramonto, sono gli armoniosi accordi della sempre stupenda sinfonia della Natura.

Che è piena di musica: suoni dolcissimi, spaventosi, carezzevoli, terrificanti.

Quando la natura «si muove», parla. Ed è credibile che anche le prime espressioni dell'uomo fossero non parole ma suoni.

Quelle s'esse vibrazioni che hanno espresso primitive passioni o i primi affetti, fanno oggi vivere l'arte più raffinata e più immediata.

Chi appartiene a questo mondo stupendo e immenso della musica, sa di dover considerare ciò una grande ricchezza; chi non ne è fisicamente escluso ha il dovere di penetrarvi: scoprirà una parte della vita e forse anche di

se stesso.

Priva di elementi materiali che possono modificare la libertà del sentire, «una pagina» non impone mai una situazione, un pensiero, una sensazione, ma può mettere in luce valori inespressi o segreti alla nostra stessa sensibilità.

È alquanto raro infatti che uno stesso pezzo lievitati, in diverse persone, medesime sensazioni.

La musica, straordinariamente povera di formule, è prodigiosamente ricca di mezzi per poterne fare a meno.

È la sua eccezionale sensibilità a captare la corrente psichica che le permette di rendere, con pochissimi mezzi visibili le più lievi oscillazioni. La sua immediatezza è spesso sconcertante: ciò che in teatro si costruisce con centinaia di parole, in pittura con forme e colori, può raggiungere in musica un effetto potente con tre note.

Tutto questo può condurre senza dubbio a

un'esecuzione irreprensibile, dove però l'esistenza di qualcosa che va oltre il risultato tecnico può non essere nemmeno sospettata.

E l'autore, eseguito puramente sulla base di tali indicazioni tecniche, verrà annientato correttamente e secondo tutte le regole.

E qui sorge il grosso problema della musica: l'interpretazione.

Felicitemente, la musica ha e avrà sempre una necessità assoluta dell'interprete.

Il che va detto decisamente contro una certa estetica di oggi (cfr. W. Adorno: Dissonanze) che auspicherebbe una lettura della musica fatta direttamente dal soggetto senza intermediari.

Ma, al contrario, la musica vive finché viene eseguita, ed è proprio l'interprete che la ri-crea.

A lui è affidata la prima intelligenza dell'idea musicale, e il delicato compito di "far capire" all'audite il pensiero dell'autore. Da come avrà assolto le mille esigenze della musica, il ricreatore sarà un artista, un artigiano o un... campanello.

La verità è che l'essenziale, l'idea, ciò che riuscirà a muovere la sensibilità dell'ascoltatore non è scritto.

L'interprete sarà tale, se riuscirà ad esprimere quel "quid" che è il tutto della musica.

Non esistono regole per distinguere la buona musica da una pagina mediocre o peggio falsa.

La sincerità e la comprensione sono alla base dell'arte, così come dovrebbero essere alla base di una vita ideale.

Ed è questa la superiorità dell'arte: poiché imita imita in meglio.

Oltre la verità, la comunicativa è indispensabile alla sua vita: quella che non viene capita è inutile o non è arte.

E' necessario però tener presente che l'arte non ha fretta e che spesso l'artista precorre i tempi.

Per accostarsi a questo mondo difficile, ciascuno deve seguire i suoi sentimenti, i suoi orientamenti.

Due sono, per quasi tutti, i mondi musicali più difficili ad essere espugnati per primi: Bach e la musica contemporanea.

L'undicesima scheda filmografica del Centro Studi

L'undicesima Scheda Filmografica è dedicata a uno dei più famosi film western: *Mezzogiorno di fuoco*, di Fred Zinnemann. Essa tende a porre in luce il valore di umanità che è presente — espresso attraverso la solitudine del protagonista — in questo film, e che ha in fondo costituito il motivo vero e segreto del suo successo.

La scheda si può richiedere direttamente al Centro Studi Cinematografici di Milano, via dei Giardini 10.

Ferve intanto la preparazione della Scheda n. 12, sul film «È arrivata la felicità» di Frank Capra.



Disegno
per Natale

DIARIO DEI GIORNI MILANESI

(Lettere a ***)

Mon vicux,

adesso tu sei rinchiuso in un luogo inaccessibile alle cure che affollano i miei giorni mondani — e così di questi giorni, e di me — ti posso scrivere con tutta sicurezza. Tanto più che la nostra amicizia fu sempre, da che mondo è mondo, dai banchi del ginnasio infine, così completa che quando sei andato frate mi pareva di saperlo già (nè mi aveva meravigliato il tuo lungo silenzio, e la tua assenza che aveva preceduto l'annuncio). Forse ce lo eravamo già detto, almeno quella notte che stemmo fermi, per forse un'ora, forse due, a parlare di quello che più ci stava a cuore, e di cui sempre avevamo, con nessuno, fatto finta di niente. C'era un gran vento d'inverno, che ci gelava il volto.

Certo le volte che fummo così liberi, e gli uni per gli altri, uniti in un fervore di pensieri e di propositi e d'azione, potrei contarle sulle dita di una mano, ma le ricordo tutte precisamente — e così credo che sia per te. Forse noi abbiamo un po' le idee strane. Tu per esempio sei uno di quei pochi con i quali posso parlare dell'amore per i poveri (i quattrocentomila della periferia di Milano: e i «nostri» diedi o dodici di San Siro — a che serve? ci chiedono quasi tutti) senza che sorridano come di chi sogni e faccia poesie.

Fu proprio questo quella notte l'argomento da cui prese l'avvio il nostro colloquio.

Oggi che qui ci si fanno precise proposte di furti o violenze, perfettamente legali e generalmente stimate, in cambio di brillanti «carriere», «noi giovani», che eravamo tuoi compagni, speriamo di essere abbastanza forti per tenere fede a quello spirito, e a quei propositi e a quelle parole.

Però io oggi — oggi che è Natale — vorrei tornare a incontrarti, più fraterno che mai, visto che sei anche vestito col saio e sei chiamato «frate», e di quelle e d'altre cose dirti. Tu mi ammansiresti, suppongo, tutta la confusione, la tristezza e l'amarrezza che ho dentro, come «Santo Francesco e il lupo d'Agobbio».

Io sarei il lupo di Agobbio.

Ti abbraccio

SOMMARIO

RICERCHE E ESPERIENZE

- Il programma dell'Icum p. 2
- Il pubblico conosce se stesso?
di Sg. p. 3
- Eisenstein e Pudovkin di fronte
alla Rivoluzione » 4
di *Filippo Accinni*
- Relazione sui dibattiti » 9
di *G. Franco Pedrolì*
- Diario dei giorni milanesi » 11
di ***
con un disegno per Natale
di *Beppe Bonetti*

SCHEDE

- « Il volto » » 6
di *Gabriele Lucchini*
- « Pattuglia d'assalto » » 8
di *Stefano Sguinzi*

RECENSIONI CINEMATOGRAFICHE

- Bilancio dalla XX Mostra di
Venezia » 5
di *Stefano Sguinzi*

LE ARTI

- Musica - L'idea musicale e
l'interpretazione » 10
di *Gianna Lucchini*
- Teatro - Nasce il Centro Studi
di Teatrali » 10
di *Paolo Pivetti*

IDEE E NOTIZIE

- L'undicesima scheda filmo-
grafica » 11

Incontri cinematografici

17 dicembre 1959

*Circolare agli iscritti del
Centro Studi Cinematografici
Regionale*

NUMERO UNICO