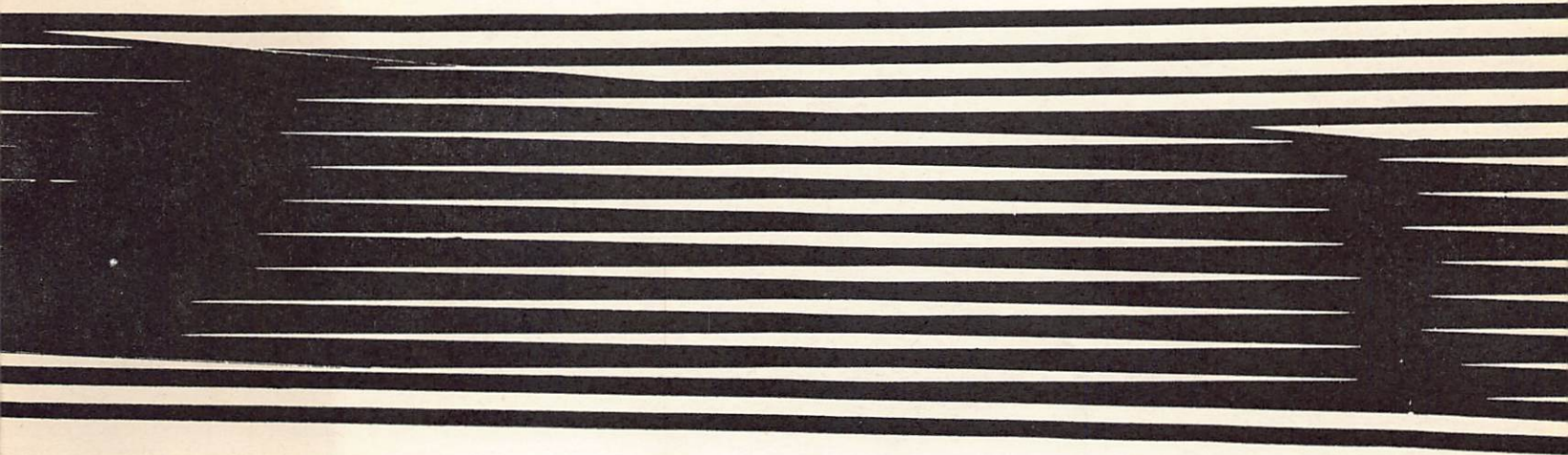


INCONTRI

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

INCONTRI



CINEMATOGRAFICI

2-3

Nihil obstat quominus Imprimatur
Sac. Ubaldus Valentini; Cens. Eccl.
Mediolani, 20 Mensis Novembris, 1962

IMPRIMATUR

In Curia Arch. Medialoni die 20-XI-1962

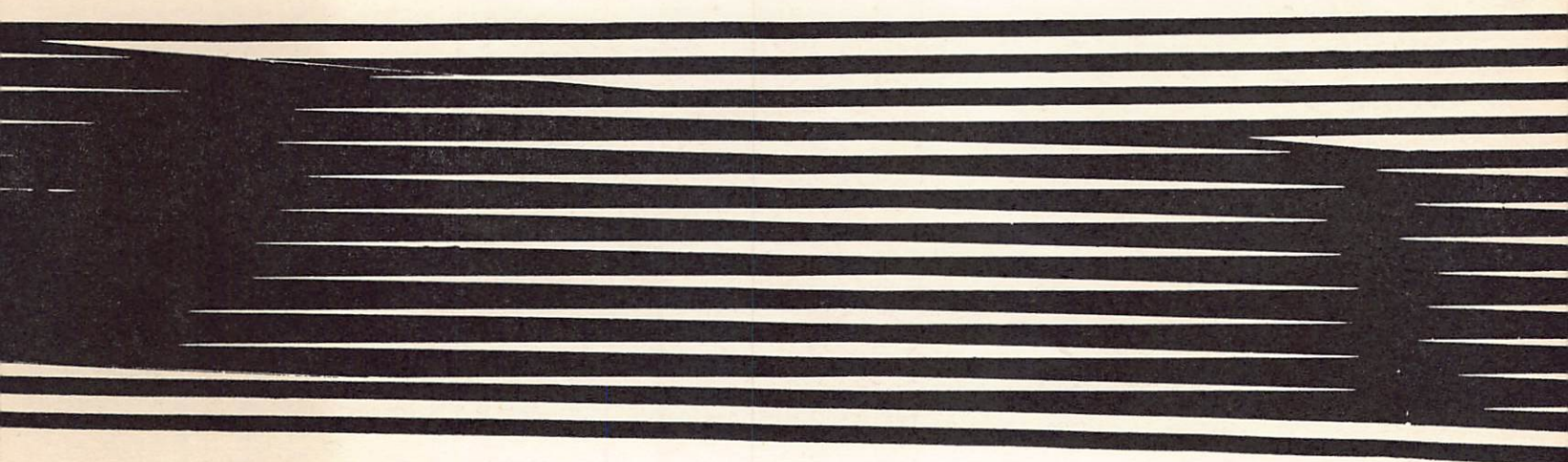
† I. Schiavini
Vic. Gen.

INCONTRI

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

INCONTRI



CINEMATOGRAFICI

2-3

controcampo

Orientamenti culturali nel cinema dell'America Latina

La Rassegna del cinema latino-americano (Sestri Levante 1-8 Giugno 1962) organizzata dal «Colombianum» di Genova, è giunta quest'anno alla sua terza edizione, presentando opere di varie cinematografie sudamericane, divise in tre sezioni.

Una retrospettiva, dedicata al cinema messicano, con alcuni film di Velo («Torero»), Gavaldon («La barraca»), Alazraki («Raices») e soprattutto due piccole personali di Fernandez e Buñuel, il documentario «El pueblo olvidado» di Kline, «Redes» di Muriel e Zinnemann, e una raccolta di materiale d'attualità girato «en amateur» tra il 1900 e il 1920 da Salvator Toscano (collegato narrativamente, montato, e presentato a Sestri dalla figlia Carmen).

Una seconda per i cortometraggi, documentaristici o a soggetto, fra i quali la giuria, presieduta da Joris Ivens, ha premiato, a pari merito, il brasiliano «O couro de gato» di Joaquín Pedro de Andrade e il cubano «Colina Lenin» di Alberto Roldán; altri premi sono andati a «De vuelta a casa» di Becher (Argentina) e «Juan sin seso» di Maisonet (Portorico).

Una terza per i lungometraggi, in cui figuravano 12 film di varia nazionalità (Messico, Argentina, Brasile, Venezuela, Cuba, Portorico). Fra questi, la giuria della Rassegna, riunita sotto la presidenza di Luis Ber-

langu, ha premiato «El angel exterminador» di Luis Buñuel presentato sotto i colori del Messico, assegnando menzioni particolari a «Setenta veces siete» di Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) e «Ignacio» di Angel F. Rivera (Portorico). Il premio Cineforum è andato a «Realengo 18» di Oscar Torres (Cuba); la Fipresci ha invece scelto «Los jóvenes viejos» di Rodolfo Kuhn (Argentina), dedicando inoltre una segnalazione speciale a tutta la produzione cubana presente a Sestri. Fuori concorso sono stati presentati due cortometraggi («Al ladro» del giovane regista Sergio Luis Person e «O encontro» del sacerdote brasiliano José Barros) e il film premiato quest'anno a Cannes con la Palma d'oro: «O pagador de promessas» di Anselmo Duarte.

In margine alle proiezioni si sono svolte varie manifestazioni di incontro e discussione fra i critici e le personalità intervenute alla Rassegna: le delegazioni brasiliana ed argentina hanno tenuto due movimentate conferenze stampa, da cui è nata l'idea di una tavola rotonda sul tema: «Il cinema come espressione della realtà latino-americana: i differenti livelli di questa realtà e i corrispondenti mezzi per esprimerla». Dopo due sedute (5 e 7 Giugno) la riunione, animata dai giovani critici e registi sudamericani, si è conclusa con la redazione di una interessante «Declaración del cine latino-americano independiente» sottoscritta da tutti i partecipanti. La Rassegna ha promosso con-

temporaneamente un convegno di studio sulla funzione dei mezzi audiovisivi per la comunicazione di massa nei paesi sudamericani, che ha preso in considerazione soprattutto il ruolo della critica cinematografica in rapporto ai realizzatori e al pubblico, e le possibilità economiche - sociologiche - politiche di sviluppo della produzione cinematografica. La partecipazione di eminenti sociologi e studiosi di tutte le nazionalità ha conferito al convegno un rilievo notevole, nonostante i particolari limiti di tempo e le difficoltà organizzative. La Rassegna ha ospitato inoltre una riunione di aggiornamento per l'inchiesta «L'eroe nel film» condotta dal Cemas (Centre d'études de communications de masse) e promossa dall'Associazione internazionale di sociologia, sotto gli auspici dell'Unesco (5, 6, 7 giugno).

Cultura e situazione sociale

Questa terza Rassegna, di gran lunga più interessante delle prime, si è rivelata per l'ampiezza e la scelta delle partecipazioni, per il particolare momento che riflette, per il modo poliedrico ed esauriente in cui l'ha rispecchiato, il frutto esemplare e perfezionato delle due precedenti esperienze. Ormai coordinata in ogni settore, estremamente viva ed attenta anche nelle sue parti difettose, ci ha dato un'istantanea precisa del cinema e del mondo sudamericano, che potrà fruttuosamente ripetersi ogni anno,

con eguale capacità sintetica, fino a formare un discorso unitario e storico.

Il discorso, anche solo informativo, sul cinema latino-americano è più che mai un discorso forzatamente analitico, sulla società latino-americana: in effetti, la prima caratteristica di questo mondo cinematografico, è quello di presentare, allo stato puro ed estremo, una situazione ben conosciuta da ogni cinematografia nazionale, in gradazioni più miti ed in altri periodi storici. Come ha detto Georges Friedmann, esperto conoscitore del problema (è uscito di recente un suo bellissimo studio sulla società sud-americana), ci troviamo di fronte alla «sovrapposizione di una civiltà delle immagini su popolazioni e strati culturali non alfabetizzati», a volte privi persino dell'esperienza televisiva, del resto povera di valori propedeutici nei riguardi del cinema. Questo fatto pone gravi problemi di adeguazione del potere «informativo» dello strumento utilizzato, alla capacità ricettiva delle masse con cui si deve stabilire una comunicazione: solo risolvendo queste difficoltà il cinema può divenire «mezzo efficacissimo per suscitare una coscienza unitaria e nazionale, una sempre più diffusa facoltà critica e uno spirito di rinascita» (Morin). In dipendenza da una simile impostazione sociologica, era stato distribuito alle personalità interessate un questionario ridottissimo, impostato sui criteri generali a cui s'ispirava l'inchiesta «L'eroe nel film», la cui funzione di promemoria in

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

CIRCOLARE PER GLI ESERCENTI DELLE SALE
CATTOLICHE DELLA LOMBARDIA E I SOCI DEL
CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI LOMBARDO
A CURA DELLA COMMISSIONE REGIONALE DEL-
LO SPETTACOLO PER LA DIOCESI LOMBARDA.

via della signora, 1 - telefono 79 32 30 - milano

nuti. Tale durata è imposta artificiosamente all'autore del film, che potrebbe esprimere il contenuto della sua ispirazione in un tempo largamente inferiore, dal produttore, il quale ha interesse ad offrire uno spettacolo di lunghezza convenzionale. Qualunque ne sia la qualità poter sempre contare su una quantità minima di spettacolo. Tale criterio si è così largamente affermato che oggi lo spettatore quando acquista un biglietto d'ingresso è convinto di acquisire il diritto alla durata dello spettacolo più che alla sua qualità. Per questo spesso si sente defraudato se il film ha una durata inferiore a quella prevista mentre accetta di buon grado la maggiorazione del costo del biglietto giustificata dalla maggiore lunghezza del film.

Lungo il cammino della standardizzazione anche la dimensione dello schermo e la progressiva utilizzazione del colore hanno un loro preciso significato. Il ricorso a tecniche fortemente spettacolari ha costituito infatti lo sforzo di tutta un'industria di surrogare con la quantità e la suggestione, la qualità sempre più scadente del prodotto offerto.

Se storicamente l'uso del grande schermo, del suono stereofonico ed il ricorso quasi sistematico al colore hanno costituito il tentativo dell'industria americana di rispondere alla concorrenza del piccolo schermo televisivo, è tuttavia indubbio che, venuta a mancare la giustificazione iniziale, essi hanno continuato a persistere come elementi convenzionali di un tipo di prodotto.

Se la durata e la forza suggestiva delle tecniche hanno un sicuro effetto sul pubblico in quanto mantengono costanti e prevedibili alcuni caratteri quantitativi dello spettacolo, il fenomeno « divismo » garantisce il pubblico riguardo a certi caratteri qualitativi dell'opera.

La presenza di un divo in un'opera determinata assicura infatti lo spettatore riguardo ad almeno uno dei suoi interessi. Si pensi al fenomeno dei film di Brigitte Bardot! Nei diversi ruoli interpretati da questa diva essa ha ripetuto una serie di caratteri

che non erano propri dei suoi personaggi in quanto tali ma che derivavano dai caratteri e dal tipo della sua femminilità. In « Vita privata », in « A briglie sciolte », in « La verità », Brigitte Bardot ha continuato a ripetere se stessa e il pubblico è accorso per rivederla moltiplicata in cento personaggi. Il divo e la Star all'interno di un film costituiscono elementi di individuazione in quanto la loro presenza comporta caratteri legati alla loro personalità, mentre all'interno del fenomeno essi divengono elementi di standardizzazione in quanto i loro caratteri si mantengono costanti all'interno di più film costituendo garanzie di interesse per il pubblico e di successo per il produttore.

Omogeneizzazione.

La ricerca del profitto oltre ad agire nel senso della standardizzazione del prodotto comporta anche un orientamento rivolto verso l'adattamento dell'opera alla capacità di comprensione di ogni tipo di pubblico.

La capacità di comprensione dello spettatore, infatti, varia in relazione all'età, al sesso, e al grado di preparazione culturale. Sospinta dalla ricerca della massima consumazione l'industria cinematografica tende a livellare le differenze esistenti fra gruppi realizzando un prodotto adeguato alle capacità di comprensione di ciascuno. Essa cioè tende a livellare le differenze esistenti, omogeneizzando attraverso l'opera i caratteri del pubblico.

La ricerca di un prodotto adatto ad uno spettatore di dieci e sessant'anni, ad un pubblico di maschi e di femmine agisce sull'opera cinematografica come una serie di mole che stritola e livella i contenuti più tipici del film e le forme più adeguate alla loro resa drammatica.

Il bisogno di farsi intendere da un pubblico indifferenziato imprime all'opera uno stile semplice e trasparente. In esso l'immagine ha un valore dichiarativo diretto, immediatamente comprensibile.

La logica interna di questo processo imprime con-

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

CIRCOLARE PER GLI ESERCENTI DELLE SALE
CATTOLICHE DELLA LOMBARDIA E I SOCI DEL
CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI LOMBARDO
A CURA DELLA COMMISSIONE REGIONALE DEL-
LO SPETTACOLO PER LA DIOCESI LOMBARDA.

via della signora, 1 - telefono 79 32 30 - milano

s o m m a r i o

STEFANO SGUINZI	Cinema e standardizzazione	33
---------------------------	----------------------------	----

controcampo

GAETANO STUCCHI .	Orientamenti culturali nel cinema dell'America Latina	38
-------------------	---	----

PIO M. DOLCI	Il cinema terrorifico o dell'orrore	46
------------------------	-------------------------------------	----

Don FRANCESCO CERIOTTI	Cinema, Cristiano, Parrocchia	49
----------------------------------	-------------------------------	----

documentazioni

Don FRANCESCO CERIOTTI	Le giornate di studio dell'OCIC a Montreal	54
------------------------	--	----

* * *	Importante comunicazione per gli esercenti delle sale cinematografiche	55
-------	--	----

recensioni

PIO M. DOLCI	"Ombre,,	56
------------------------	----------	----

PIO M. DOLCI	"L'uomo che uccise Liberty Valance,,	56
------------------------	--------------------------------------	----

PIO M. DOLCI	"Mondo cane,,	57
------------------------	---------------	----

GAETANO STUCCHI	"L' Eclisse,,	58
---------------------------	---------------	----

Cinema e standardizzazione

La componente economica svolge in campo cinematografico una funzione rilevante. Essa non solo organizza il sistema produttivo, razionalizzando e burocratizzando il lavoro all'interno dell'azienda, ma agisce sul prodotto configurandolo in modo da renderlo strumento efficace per conseguire i maggiori profitti. L'imprenditore cinematografico pone cioè l'impresa produttiva in termini di investimento, di rischio e di profitto.

La ricerca sistematica del maggior profitto conseguito con il minore rischio se all'interno della struttura dell'azienda circoscrive e delimita l'ambito della libertà di creazione artistica, a livello di prodotto tende a trasformare la libera espressione dell'artista in una comunicazione largamente convenzionalizzata.

Forma e Formula.

Il processo dialettico dell'innovazione e della standardizzazione presente nell'azienda, diviene nel prodotto dialettica tra forma e formula. All'interno delle singole opere il produttore tende infatti a conciliare la presenza della forza innovatrice del creatore, che esprime liberamente il contenuto della sua ispirazione poetica, e di una serie di elementi convenzionali che permangono costanti all'interno di una serie interminabile di film.

Si pensi ai numerosi casi in cui i produttori, sfruttando il successo di film precedenti, cercarono di ripeterlo realizzando opere che si differenziarono dai prototipi solo per varianti marginali. La serie di film dedicati a « Peppone e don Camillo », i diversi « Pane, amore e... », furono e rimangono esempi classici di un tipo di cinema basato su formule. In essi tipi, situazioni e caratteri considerati di successo si ripetono con lievi varianti esattamente come avviene nella composizione del meccano in cui, pur

usando sempre gli stessi pezzi, il risultato complessivo cambia per il variare del disegno.

Le formule cinematografiche hanno la loro giustificazione nello sforzo del produttore di ridurre nella maggiore misura possibile il rischio economico relativo all'impresa cinematografica. A causa della assoluta imprevedibilità delle reazioni del pubblico di fronte ai nuovi prodotti l'imprenditore economico si sforza di adeguare le proprie proposte alle aspettative che i successi precedenti hanno manifestato.

In questo senso il successo conseguito dal prototipo è per il produttore garanzia sufficiente che giustifica il ricorso alla formula.

Se è possibile affermare che i film basati su una formula garantiscono entro limiti determinati l'imprenditore dai rischi di un insuccesso assai meglio di un'opera innovatrice è necessario anche aggiungere che la formula non è dotata di un potere illimitato. Fondando la propria efficacia sul grado di accettazione del pubblico essa trova nella mutevole disposizione di questo il suo limite naturale. La sensibilità e le zone d'interesse del pubblico mutano rapidamente nel tempo in relazione a circostanze imprevedibili, per questo la formula mantiene la sua efficacia solo per un periodo limitato trascorso il quale si annebbia e si spegne.

La ricerca dell'imprenditore di elementi capaci di garantire il risultato dell'investimento si rivolge per questo in altre direzioni. Ciascuna di esse configura convenzionalmente elementi quantitativi e qualitativi del prodotto e pone remore precise alla disposizione dell'autore di determinare liberamente i caratteri della sua opera.

Considerando gli elementi quantitativi di una serie di film balza evidente che uno degli elementi più largamente standardizzati dell'opera cinematografica è la sua durata, che si aggira intorno ai novanta mi-

nuti. Tale durata è imposta artificiosamente all'autore del film, che potrebbe esprimere il contenuto della sua ispirazione in un tempo largamente inferiore, dal produttore, il quale ha interesse ad offrire uno spettacolo di lunghezza convenzionale. Qualunque ne sia la qualità poter sempre contare su una quantità minima di spettacolo. Tale criterio si è così largamente affermato che oggi lo spettatore quando acquista un biglietto d'ingresso è convinto di acquisire il diritto alla durata dello spettacolo più che alla sua qualità. Per questo spesso si sente defraudato se il film ha una durata inferiore a quella prevista mentre accetta di buon grado la maggiorazione del costo del biglietto giustificata dalla maggiore lunghezza del film.

Lungo il cammino della standardizzazione anche la dimensione dello schermo e la progressiva utilizzazione del colore hanno un loro preciso significato. Il ricorso a tecniche fortemente spettacolari ha costituito infatti lo sforzo di tutta un'industria di surrogare con la quantità e la suggestione, la qualità sempre più scadente del prodotto offerto.

Se storicamente l'uso del grande schermo, del suono stereofonico ed il ricorso quasi sistematico al colore hanno costituito il tentativo dell'industria americana di rispondere alla concorrenza del piccolo schermo televisivo, è tuttavia indubbio che, venuta a mancare la giustificazione iniziale, essi hanno continuato a persistere come elementi convenzionali di un tipo di prodotto.

Se la durata e la forza suggestiva delle tecniche hanno un sicuro effetto sul pubblico in quanto mantengono costanti e prevedibili alcuni caratteri quantitativi dello spettacolo, il fenomeno « divismo » garantisce il pubblico riguardo a certi caratteri qualitativi dell'opera.

La presenza di un divo in un'opera determinata assicura infatti lo spettatore riguardo ad almeno uno dei suoi interessi. Si pensi al fenomeno dei film di Brigitte Bardot! Nei diversi ruoli interpretati da questa diva essa ha ripetuto una serie di caratteri

che non erano propri dei suoi personaggi in quanto tali ma che derivavano dai caratteri e dal tipo della sua femminilità. In « Vita privata », in « A briglie sciolte », in « La verità », Brigitte Bardot ha continuato a ripetere se stessa e il pubblico è accorso per rivederla moltiplicata in cento personaggi. Il divo e la Star all'interno di un film costituiscono elementi di individuazione in quanto la loro presenza comporta caratteri legati alla loro personalità, mentre all'interno del fenomeno essi divengono elementi di standardizzazione in quanto i loro caratteri si mantengono costanti all'interno di più film costituendo garanzie di interesse per il pubblico e di successo per il produttore.

Omogeneizzazione.

La ricerca del profitto oltre ad agire nel senso della standardizzazione del prodotto comporta anche un orientamento rivolto verso l'adattamento dell'opera alla capacità di comprensione di ogni tipo di pubblico.

La capacità di comprensione dello spettatore, infatti, varia in relazione all'età, al sesso, e al grado di preparazione culturale. Sospinta dalla ricerca della massima consumazione l'industria cinematografica tende a livellare le differenze esistenti fra gruppi realizzando un prodotto adeguato alle capacità di comprensione di ciascuno. Essa cioè tende a livellare le differenze esistenti, omogeneizzando attraverso l'opera i caratteri del pubblico.

La ricerca di un prodotto adatto ad uno spettatore di dieci e sessant'anni, ad un pubblico di maschi e di femmine agisce sull'opera cinematografica come una serie di mole che stritola e livella i contenuti più tipici del film e le forme più adeguate alla loro resa drammatica.

Il bisogno di farsi intendere da un pubblico indifferenziato imprime all'opera uno stile semplice e trasparente. In esso l'immagine ha un valore dichiarativo diretto, immediatamente comprensibile.

La logica interna di questo processo imprime con-

sequenze rilevanti anche sui contenuti dell'opera. La relazione diretta tra contenuto e forma è interrotta dalle convenzioni limitative poste a tutela dello spettatore. Imposti certi caratteri ai modi di esprimersi, taluni contenuti divengono nella loro essenza inafferrabili in quanto la forma risulta sproporzionata a ciò che è chiamata ad esprimere. Si pensi allo stile impersonale dei giornali-radio in cui anche le notizie più drammatiche vengono ridotte a cronaca anonima portata in cinema.

Quando la ricerca del più vasto pubblico possibile si esercita anche al di fuori dei limiti di un gruppo culturale il processo di omogeneizzazione diviene sistematico. Il prodotto, infatti, deve possedere un grado di adattabilità non solo da un pubblico indifferenziato all'interno di una cultura unitaria ma a pubblici indifferenziati di diverse culture. Il caso dei film realizzati in coproduzione e destinati ad un mercato internazionale realizza nella misura più alta l'omogeneizzazione dei loro caratteri. Essi infatti non solo livellano le differenze derivanti dall'età, dal sesso e dal grado di preparazione culturale ma anche dai caratteri peculiari delle diverse culture.

Un film destinato ad un mercato internazionale adegua la trattazione di argomenti e temi alla diversa sensibilità del pubblico. È nella logica interna del film destinato ad un mercato internazionale la ricerca di contenuti d'interesse comune e quindi il rifiuto sistematico di quanto, particolarizzando culturalmente i caratteri dei problemi sociali, potrebbe opporsi ai costumi, alle tradizioni e alle usanze dei singoli popoli.

L'industria cinematografica hollywoodiana che si è avventurata per prima verso la produzione di opere destinate ad un pubblico internazionale ha rivelato a più riprese l'orientamento a trattare temi universali. Lungo questo cammino essa si è sforzata di omogeneizzare il prodotto rendendo il reale immaginario e l'immaginario reale. In molti dei suoi film essa ha trasformato il folklore in esotismo e ha modellato personaggi e situazioni di fantasia con caratteri reali.

Sincretismo.

Accanto al fenomeno dell'omogeneizzazione si colloca quello del sincretismo. Esso ha le sue origini nelle medesime preoccupazioni che inducono l'industria a standardizzare e omogeneizzare il prodotto: ricerca del maggiore profitto e quindi della consumazione massima e del pubblico universale.

Il sincretismo è il fenomeno in base al quale l'imprenditore introduce nel suo prodotto una serie di interessi eterogeni al fine di soddisfare ogni esigenza. Dopo i primi venticinque anni di cinema in cui era stato promosso un prodotto femminile, edulcorato e svenevole, la produzione intorno agli anni trenta aveva promosso un cinema virile per giungere solo nel dopoguerra a promuovere una cinematografia largamente sincretizzata. In essa i temi femminili si mescolano ad altri virili secondo una composizione facilmente individuabile attraverso l'analisi dei contenuti. In un film d'avventura agiscono infatti temi sentimentali e comici, mentre in un film comico sono presenti, come componenti minori, l'avventuroso e il sentimentale.

La composizione di temi così profondamente eterogenei all'interno di una singola opera riporta il discorso sul rapporto contenuto e forma. La molteplicità degli interessi trattati comporta infatti, assai frequentemente, una trattazione che approssimandosi a tutti è sproporzionata a ciascuno. Così il messianico, il sentimentale, l'avventuroso ed il sociale si elidono come intensità all'interno del film « I Dieci Comandamenti » per lasciare spazio allo spettacolare fine a se stesso.

Per questo aspetto il sincretismo può essere considerato come il termine più adatto ad esprimere quel tipo di omogeneizzazione che tende a raccogliere sotto un denominatore comune la diversità dei contenuti.

Considerato il fenomeno nelle sue componenti generali è necessario valutarne le conseguenze su un piano sociale. È indubbio che il processo di standar-

dizzazione sostituendo la formula alle forme esercita una grave limitazione alla libertà dell'artista. Il fenomeno dell'alienazione dell'autore che non riconosce la paternità alla propria opera è indicativa della vastità del problema.

Esistono tuttavia dei limiti inderogabili alla standardizzazione del prodotto che agiscono nel tempo: l'uso reiterato di una formula determina infatti l'abitudine del pubblico ad essa e quindi la sua inefficacia: da ciò la necessità di modificare mediante l'innovazione alcuni dei suoi caratteri o la sua intera composizione. Si realizza in tale modo un processo dialettico fra innovazione e standardizzazione che ripete all'interno del cinema la dialettica globale che agisce all'interno della società.

Considerato in un periodo di tempo sufficientemente lungo il processo di standardizzazione non pone perciò particolari problemi: esso ripete i movimenti che all'interno di una società affermano di volta in volta modelli di comportamento e *mété* culturali diverse. La tendenza a trasformare in produzione culturale la creazione artistica trova all'interno della società, nei movimenti spirituali che la percorrono, le condizioni generali che la limitano o dirigono. Le formule costituiscono infatti lo sforzo di adeguarsi ad aspettative esistenti; esse sono cioè l'offerta variabile ad una domanda che muta nel tempo in base alle diverse esigenze del pubblico.

Artista e industria.

Rimane tuttavia insoluto il problema dell'alienazione dell'artista: la dialettica innovazione standardizzazione se attenua il fenomeno in prospettiva non contribuisce a risolverlo all'interno delle opere considerate singolarmente. Il progressivo consolidamento dell'industria culturale e delle sue strutture burocratiche tende infatti a delimitare i compiti e le funzioni tradizionali dell'artista: la creazione attuata all'interno di un sistema razionalizzato diventa produzione attuata in base a regole fisse. Lentamente

scompare l'immagine dell'autore solitario che insegue liberamente i suoi fantasmi: si afferma invece un tipo di artista che piega i contenuti delle formule a proprie visioni personali e che agisce all'interno di strutture convenzionali sforzandosi di armonizzarle con la propria personalità.

Il contrasto forma e formula è insolubile quando si postula l'inconciliabilità dei termini. La formula può invece costituire, in linea teorica, un supporto sul quale agisce la libera disposizione dell'artista; essa può essere indefinitamente integrata e resa personale, quasi elemento costitutivo dello stile del regista, da una autentica sensibilità creativa.

L'alienazione attuale del regista ha origine perciò da una inadeguata concezione della funzione dell'artista all'interno del fenomeno generale « cultura di massa ». Le prerogative tradizionali dell'artista a contatto con una nuova condizione storica e sociale sono cadute; si tratta di sostituirle con nuove concezioni meglio adeguate alla realtà del tempo presente.

L'individuazione dei nuovi compiti che competono all'artista e all'uomo di cultura è problema di oggi. Esso non offre, in questo momento, prospettive di soluzione. La difesa attuale condotta dalla cultura conservatrice degli antichi privilegi è anacronistica almeno quanto è pericolosa la tendenza della cultura di sinistra di porre l'uomo di cultura al servizio di posizioni ideologiche. La difesa o la rinuncia sistematica dell'autonomia dell'uomo di cultura sono posizioni radicali che non possono offrire soluzioni; il problema può invece comporsi solo attraverso la volontà consapevole di non accettare supinamente una condizione di fatto ma di agire all'interno di essa vivificandolo attraverso una continua difesa della riserva interiore dell'individuo. Il problema si pone cioè negli stessi termini del rapporto tra strumento tecnico ed individuo: l'uomo deve accettare le leggi imposte dalla tecnica solo in quanto attraverso il loro dominio egli può acquisire una maggiore potenzialità e quindi libertà.

Prodotto e pubblico.

Per quanto concerne l'omogeneizzazione ed il sincretismo del prodotto cinematografico i problemi si pongono a diversi livelli. Essendo infatti le espressioni più tipiche di una ricerca sistematica della massima consumazione essi agiscono nel senso di una volgarizzazione dei caratteri e dei contenuti del prodotto. La logica di questi processi è elementare: adeguare il prodotto al maggiore pubblico possibile. Ciò comporta da una parte un abbassamento della qualità culturale del prodotto, dall'altra una reale omogeneizzazione del pubblico e quindi la formazione di una cultura unitaria. L'omogeneizzazione e il sincretismo del prodotto cinematografico tende infatti a creare una omogeneizzazione della consumazione e cioè del consumatore-spettatore. Si realizza in tal modo una congiunzione tra classi di pubblico differenti per età, esso, preparazione culturale e cultura. Il fenomeno ha ripercussioni negative riguardo ai giovani in quanto la qualità di consumatore, nel campo dei mezzi della comunicazione di massa, è acquisita all'incirca all'età di quattordici anni.

Il rapporto adolescente-prodotto culturale, a causa del processo di socializzazione in atto nel giovane, accelera notevolmente il suo ritmo di sviluppo. Per quanto omogeneizzati e sincretizzati esistono all'interno di tali prodotti contenuti spesso inadeguati al grado di sensibilità e di comprensione dello spettatore. Esiste perciò uno squilibrio sostanziale tra comunicazione e recezione che può fagocitare ed alterare un intero processo educativo. Ogni intervento attuato per contenere gli effetti di questo fenomeno deve perciò essere considerato come positivo.

È tuttavia necessario notare che tale fenomeno se da una parte ha l'effetto di rendere adulto il bambino dall'altra contribuisce a rendere l'adulto ragazzo. All'interno del prodotto omogeneizzato esiste infatti una componente giovanile che comporta una sostanziale sproporzione con le esigenze tipiche dello spettatore adulto. I modelli di comportamento offerti dal cinema, dalla stampa e dalla televisione

hanno un'età media di trent'anni che male si adegua alle esigenze dell'adulto soprattutto in una società che tende ad uniformarsi nei caratteri. Il problema di promuovere un cinema adulto deve essere ancora posto, anche se da tempo gli psicologi indicano le cause della nevrosi che va diffondendosi nelle persone adulte, nell'impossibilità dell'adeguamento della persona adulta ai modelli che la società propone.

Ben altre conseguenze il prodotto omogeneizzato e sincretizzato determina nei riguardi delle classi sociali con diverso grado e tipo di cultura. Propendendo a gruppi diversi i medesimi modelli di comportamento esso agisce nel senso di una sempre maggiore omogeneizzazione dei loro caratteri culturali. Il cinema ed in genere ogni altro mezzo di comunicazione di massa esercitando la sua influenza ad ogni livello sociale contribuisce efficacemente alla costituzione di un tipo di cultura unitario. Questo processo si verifica non solo all'interno di una società particolare ma della società in generale. La produzione cosmopolita hollywoodiana come ogni altro tipo di prodotto realizzato per un mercato internazionale costituisce infatti una base culturale comune a più società. Essa infatti è imperniata non solo sulla ricerca dei contenuti dell'uomo in quanto uomo ma anche dei caratteri comuni alle diverse culture. Per questo la cultura industriale, in generale, può essere definita come il grande terreno di comunicazione tra le classi sociali e le culture nazionali.

Agli inizi del secolo ventesimo ha così inizio con lo sviluppo delle tecniche audio-visive un grandioso processo di omogeneizzazione della cultura. Il fenomeno è destinato ad assumere nel tempo una importanza sempre maggiore e a configurare un tipo di cultura di dimensione universale. Per questo, malgrado i difetti che presenta esso può essere considerato nelle sue linee generali come fenomeno positivo di sviluppo e di progresso.

STEFANO SGUINZI

Orientamenti culturali nel cinema dell'America Latina

La Rassegna del cinema latino-americano (Sestri Levante 1-8 Giugno 1962) organizzata dal «Colombianum» di Genova, è giunta quest'anno alla sua terza edizione, presentando opere di varie cinematografie sudamericane, divise in tre sezioni.

Una retrospettiva, dedicata al cinema messicano, con alcuni film di Velo («Torero»), Gavaldon («La barraca»), Alazraki («Raices») e soprattutto due piccole personali di Fernandez e Buñuel, il documentario «El pueblo olvidado» di Kline, «Redes» di Muriel e Zinnemann, e una raccolta di materiale d'attualità girato «en amateur» tra il 1900 e il 1920 da Salvator Toscano (collegato narrativamente, montato, e presentato a Sestri dalla figlia Carmen).

Una seconda per i cortometraggi, documentaristici o a soggetto, fra i quali la giuria, presieduta da Joris Ivens, ha premiato, a pari merito, il brasiliano «O couro de gato» di Joaquín Pedro de Andrade e il cubano «Colina Lenin» di Alberto Roldán; altri premi sono andati a «De vuelta a casa» di Becher (Argentina) e «Juan sin seso» di Maisonet (Portorico).

Una terza per i lungometraggi, in cui figuravano 12 film di varia nazionalità (Messico, Argentina, Brasile, Venezuela, Cuba, Portorico). Fra questi, la giuria della Rassegna, riunita sotto la presidenza di Luis Ber-

langa, ha premiato «El angel exterminador» di Luis Buñuel presentato sotto i colori del Messico, assegnando menzioni particolari a «Setenta veces siete» di Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) e «Ignacio» di Angel F. Rivera (Portorico). Il premio Cineforum è andato a «Realengo 18» di Oscar Torres (Cuba); la Fipresci ha invece scelto «Los jóvenes viejos» di Rodolfo Kuhn (Argentina), dedicando inoltre una segnalazione speciale a tutta la produzione cubana presente a Sestri. Fuori concorso sono stati presentati due cortometraggi («Al ladro» del giovane regista Sergio Luis Person e «O encontro» del sacerdote brasiliano José Barros) e il film premiato quest'anno a Cannes con la Palma d'oro: «O pagador de promessas» di Anselmo Duarte.

In margine alle proiezioni si sono svolte varie manifestazioni di incontro e discussione fra i critici e le personalità intervenute alla Rassegna: le delegazioni brasiliana ed argentina hanno tenuto due movimentate conferenze stampa, da cui è nata l'idea di una tavola rotonda sul tema: «Il cinema come espressione della realtà latino-americana: i differenti livelli di questa realtà e i corrispondenti mezzi per esprimerla». Dopo due sedute (5 e 7 Giugno) la riunione, animata dai giovani critici e registi sudamericani, si è conclusa con la redazione di una interessante «Declaración del cine latino-americano independiente» sottoscritta da tutti i partecipanti. La Rassegna ha promosso con-

temporaneamente un convegno di studio sulla funzione dei mezzi audiovisivi per la comunicazione di massa nei paesi sudamericani, che ha preso in considerazione soprattutto il ruolo della critica cinematografica in rapporto ai realizzatori e al pubblico, e le possibilità economico - sociologico - politiche di sviluppo della produzione cinematografica. La partecipazione di eminenti sociologi e studiosi di tutte le nazionalità ha conferito al convegno un rilievo notevole, nonostante i particolari limiti di tempo e le difficoltà organizzative. La Rassegna ha ospitato inoltre una riunione di aggiornamento per l'inchiesta «L'eroe nel film» condotta dal Cecmas (Centre d'études de communications de masse) e promossa dall'Associazione internazionale di sociologia, sotto gli auspici dell'Unesco (5, 6, 7 giugno).

Cultura e situazione sociale

Questa terza Rassegna, di gran lunga più interessante delle prime, si è rivelata per l'ampiezza e la scelta delle partecipazioni, per il particolare momento che riflette, per il modo poliedrico ed esauriente in cui l'ha rispecchiato, il frutto esemplare e perfezionato delle due precedenti esperienze. Ormai coordinata in ogni settore, estremamente viva ed attenta anche nelle sue parti difettose, ci ha dato un'istantanea precisa del cinema e del mondo sudamericano, che potrà fruttuosamente ripetersi ogni anno,

con eguale capacità sintetica, fino a formare un discorso unitario e storico.

Il discorso, anche solo informativo, sul cinema latino-americano è più che mai un discorso forzatamente analitico, sulla società latino-americana: in effetti, la prima caratteristica di questo mondo cinematografico, è quello di presentare, allo stato puro ed estremo, una situazione ben conosciuta da ogni cinematografia nazionale, in gradazioni più miti ed in altri periodi storici. Come ha detto Georges Friedmann, esperto conoscitore del problema (è uscito di recente un suo bellissimo studio sulla società sud-americana), ci troviamo di fronte alla «sovrapposizione di una civiltà delle immagini su popolazioni e strati culturali non alfabetizzati», a volte privi persino dell'esperienza televisiva, del resto povera di valori propedeutici nei riguardi del cinema. Questo fatto pone gravi problemi di adeguazione del potere «informativo» dello strumento utilizzato, alla capacità ricettiva delle masse con cui si deve stabilire una comunicazione: solo risolvendo queste difficoltà il cinema può divenire «mezzo efficacissimo per suscitare una coscienza unitaria e nazionale, una sempre più diffusa facoltà critica e uno spirito di rinascita» (Morin). In dipendenza da una simile impostazione sociologica, era stato distribuito alle personalità interessate un questionario ridottissimo, impostato sui criteri generali a cui s'ispirava l'inchiesta «L'eroe nel film», la cui funzione di promemoria in

vista del convegno di Sestri si era però dimostrata insufficiente: nessuna nazione sud-americana partecipa attualmente all'inchiesta (si sta organizzando una «équipe» messicana) e il disinteresse per i temi proposti dal questionario (contenuto e ruolo delle comunicazioni di massa, fattori stranieri, nazionali e locali, tipologia dell'eroe, esame delle maggiori figure in ogni campo delle comunicazioni di massa) testimonia l'indifferenza o l'impreparazione delle stesse culture nazionali verso le possibilità di una soluzione scientifica per i rispettivi problemi. Anche se la discussione, deviata (attraverso un secondo questionario) sulla situazione della critica e della produzione, ha conservato motivi di notevole interesse, il fallimento della primitiva impostazione rimane molto significativo.

Affermare, come ripetutamente ha fatto il regista brasiliano Glauber Rocha, che il problema centrale dell'America Latina è l'alienazione delle masse, vuol dire, secondo noi, eludere troppo rapidamente le responsabilità delle classi guida, cui dovrebbe toccare una funzione di stimolo e di correzione nei confronti del pubblico, che di fatto non sono in grado di assolvere.

Invocare come scusante il perenne conflitto fra «élites» culturali e gruppi di potere, può essere giusto, ma le ragioni più profonde di questa situazione sono, come sempre, di ordine storico. Ogni nazione sud-americana ebbe, all'inizio del secolo, i suoi ciarlatani, inventori, commercianti di ombre cinesi e lanterne magiche, i suoi pionieri del cinema, quasi tutti di origine europea, spesso italiani, i suoi tecnici: gente

che è rimasta sull'onda per lunghissimo tempo, finché il cinema sud-americano è rimasto nel suo periodo eroico. E per molti paesi questo periodo non è ancora finito! Le strutture sociali, ancora preistoriche, impedivano la formazione di un mercato economico indipendente, di un pubblico cinematografico, e di una produzione commerciale autosufficiente, ed infine bloccavano la possibile genesi di una cultura nazionale attraverso una progressiva ed uniforme «coltivazione» delle masse. In queste condizioni l'intervento statale, che si manifesta tardivamente e solo in alcuni stati (Argentina, Bolivia, Paraguay, Messico), anziché favorire la costituzione di un cinema impegnato capace di aprire la via per un cinema industriale, cerca di strumentalizzare brutalmente il nuovo linguaggio ai fini di una propaganda politica, nemica di ogni tentativo culturale, di ogni libertà (i 9 anni di Peron in Argentina), di ogni sviluppo autonomo.

La stanchezza del cinema messicano

Il risultato varia in ogni singola nazione; in Messico, al contatto con l'industria nordamericana, si organizza un sistema di produzione e distribuzione, tecnicamente modellato su quello statunitense, soggetto a moderati «consigli» governativi, e ispirato a criteri folcloristici e popolari (la comicità della maschera Cantiflas) che gli permettono di conquistare i pubblici minori di tutta l'America Latina. L'esperienza messicana di Eisenstein («Tempo nel sole») nel 1931, la feconda coppia Fernandez-Figueroa (il regista e l'opera-

tore di «Maria Candelaria» nel 1943), la relativa libertà lasciata ai creatori nell'ambito di certi requisiti commerciali, tutti questi fenomeni contribuirono a movimentare il paesaggio cinematografico messicano, nel quale vennero poi ad inserirsi, dopo Eisenstein e Tissé, varie personalità straniere, in modo più o meno durevole, ma sempre positivo: Zinnemann (1934), Kline (1941), Buñuel (1946). L'indirizzo comune ad ogni sforzo degno di nota, è l'indagine delle tradizioni e del folklore nazionale, la riscoperta del Messico, stimolata dal Governo come propaganda morale a favore delle popolazioni indigene, che, pur essendo superiori di numero, vivono costantemente soggiogate dalle classi dirigenti di origine europea: questo cinema rivolto alla «consolazione» del pubblico atzeco, non ricerca in esso l'humour e lo spirito critico, di cui manca totalmente, ma si appella piuttosto alla sua tradizionale «mesticidad» rinunciataria ed incline alla sottomissione.

Nella retrospettiva di Sestri, si è visto l'apologetico «Raices» (1953) e due film di Fernandez molto retorici, tutti pervasi da questo malinconico senso d'inferiorità: l'opera politica di rabbonimento verso l'«indio» amareggiato è una mossa tattica, i cui frutti migliori sono vicini al filone nazionale, colto finora soltanto dall'esterno ad opera di autori stranieri «di passaggio», ma che rimane fondamentalmente parallelo al cinema commerciale di illustrazione didascalica ed esotizzante, fondato su intrighi popolareshi e costumi tipici riprodotti sommariamente in funzione imbonitoria o coreografica ma non realistica

o sociologica (i due film di Alcoriza e Rodriguez presentati a Sestri per il concorso dei lungometraggi). I quadri tecnici sono gli stessi ad ogni livello, i criteri produttivi non variano da Buñuel a Galindo e questo facilita gli smarrimenti giovanili di focosi avanguardisti che finiscono, impreparati e sommersi dal conformismo (ritorna il modello Hollywood), nelle sdolcinature pseudo-liriche del fumetto imperante (l'esempio di Bracho).

Nell'insieme un panorama privo di problemi, morto e stabilizzato, che separa nettamente il Messico devitalizzato (con le solite rare eccezioni) dal resto dell'America Latina, molto meno influenzato dall'industria statunitense: alle «vecchie» ricerche, essenzialmente drammatiche, del migliore cinema messicano («Torero», «La barraca», Gomez Muriel e i virtuosismi di Figueroa), ai suoi registi e tecnici di formazione e provenienza hollywoodiana (Fernandez, Gavaldon, il fotografo Alex Phillips), alle contingenze finanziarie straniere, che metodicamente affossano i tentativi di qualche governo progressista (di recente, la presidenza di Lopez Mateas, che a Punta del Este rifiutò l'ostracismo a Cuba) per un più moderno ordinamento sociale della nazione, corrispondono oggi interessi assai più profondi in paesi che sono rimasti ancora giovani.

Il Brasile dei giovani ribelli

In Brasile, per il mancato intervento dello stato, il cinema commerciale nacque su basi autonome che la fragilità rese logicamente cedevoli alle esigenze del mercato: tra difficol-

tà tecniche ed economiche, il carnevale, in edizione perpetua, e il samba (la danza nazionale) monopolizzarono comodamente, insieme ad intrighi facili e ricavati dai romanzi d'appendice stranieri e locali, tutta la produzione cinematografica. L'apporto rivoluzionario di Alberto Cavalcanti (1950), malamente sprecato, non riuscì a risvegliare completamente, sul piano culturale, un cinema che restava, malgrado tutto, artigianale più che industriale, legato al suo pubblico minore, un poco selvaggio, a quello spirito « carioca », in cui l'eredità del grande Mattos Grosso inesplorato e misterioso (e così vicino!) è ancora presente: nel 1960 sono stati prodotti, in quel Brasile che possiede 3303 sale aperte al pubblico, 37 film, distribuiti nei circuiti minori limitati alle provincie dell'interno e farciti di brani terrificanti per la loro crudezza esasperata (vedremo come questo gusto del macabro ritorni altre volte nel cinema sud-americano e come tratto caratteristico delle radici giovani e primitive di una cultura, in Gavaldon, Fernandez, Torre Nilsson...). Il resto del paese è coperto, in percentuale molto superiore a quella riscontrata in Messico, dalla distribuzione nord-americana più sciatta e coloristica: tuttavia esistono in Brasile centri culturali piuttosto vivi, da cui sta nascendo una specie di organica coordinazione degli stimoli isolati che agivano da tempo su molti registi e produttori. Da queste sollecitazioni, di carattere etnico e nazionale, con imperiose sfumature di ordine sociale, sono nate le opere migliori del cinema brasiliano, soprattutto « O cangaço » di Lima Barreto (1953) e « O canto do mar » di Caval-

canti (1954): gli eroi di questo artigianato con ambizioni artistiche erano rappresentati a Sestri da Pires (« A grande feira ») e Duarte (« O pagador de promessas », premiato a Cannes per « incoraggiamento », due registi che vengono dalla gavetta e le cui opere conservano ancora molti tratti fumettistici, al di là di un certo anti-conformismo di superficie fortemente picaresco e bizzarro di gusto. Ma il movimento veramente nuovo è quello che fa capo alle cinetecche di San Paulo e di Rio, alla rete dei « cineclub » in costante diffusione, a personalità come Sales Gomez e Da Silveira, ai tre periodici culturali dedicati al cinema, a tutta una leva di giovani critici, registi e produttori, indipendenti, come tutto il cinema brasiliano, ma più liberi e preparati sul piano ideologico e culturale: indipendenti, quindi, in funzione di un'attività costruttiva e non di un vivacchiamento commerciale. L'handicap di questi giovani è la necessaria astrattezza delle loro esperienze cinematografiche, il rapporto con i maestri conosciuti in cineteca, ammirati, eletti a padri spirituali, che rimane teorico, « non fa scuola », per la timidezza indigena (come in Messico, ma più cupa), per le difficoltà che impediscono di seguire corsi di perfezionamento all'estero (per il cinema mancano le borse di studio e chi vuole farlo deve possederne i mezzi, come Person e Dahl che studiano al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e rappresentano due casi molto isolati) e di ampliare i propri contatti: l'inconveniente, cui si cerca di ovviare in tutta l'America Latina, attraverso un numero crescente di Festival Internazionali, determina in questi

giovani una mentalità provinciale, estremista, e spesso danzosamente intollerante, che ne pregiudica l'impegno, se non le capacità. Per motivi soprattutto economici, l'attività del gruppo è nata nel campo del cortometraggio, e due personalità notevoli sono già emerse: Joaquin Pedro de Andrade, uomo di vasta cultura, impegnato su diversi fronti e in ambienti internazionali, premiato a Sestri per un episodio delizioso e raccontato con fresca sicurezza (che fa parte con altri quattro di un solo film a lungometraggio); e Glauber Rocha, critico e regista di notevole vitalità, autore di una magnifica opera (« O barravento », realizzata a Bahia) che riassume, nella sua storia elementare, l'epos brasiliano più significativo e i fondamentali « momenti » dell'uomo, attraverso una maniera espressiva ed un procedimento che ricorda Visconti (« La terra trema ») e Flaherty. Scontroso e chiuso in se stesso, restio al dialogo, arrabbiato e « castigamatti » come tanti nostri intellettuali di provincia, Rocha è la figura più tipica del gruppo: reagendo all'immagine dell'« indio » buono che si fa conquistare dal bianco vincitore, egli rifiuta ogni cosmopolitismo (definendolo « fenomeno di alienazione collettiva »), parla solo il portoghese, auspica l'avvento di un cinema « brasiliano », esente da influssi eterogenei, il ritrovamento di una « coscienza nazionale » e la rinascita di una cultura, che noi diremmo autarchica, « anche se imperfetta ». Dietro queste manifestazioni di nazionalismo, che i santoni del movimento sollecitano, si nasconde una concezione messianica del « grande Brasile », povero (e compiaciuto di esserlo!), ma

improvvisatore e funambolo, culla di un movimento che da cinematografico vuol farsi sociale, per tutto il Sud-America (basti pensare a Brasilia e alla nazionale calcistica del paese); solo il Brasile può guidare l'America Latina « alla rivoluzione che stiamo facendo, senza sapere come sarà, ma sapendo che ci sarà! », come ha detto lo stesso Rocha. Noi troviamo tutto questo eccessivo e pericoloso, anche se il cinema brasiliano possiede una sua « purezza », con quei registi e produttori, che per lavorare o per essere liberi di lavorare come vogliono, pagano di tasca propria i loro « film d'amatore » (il cui costo è pari al 10 per cento di quello normale per una produzione europea): le parole di Rocha, come i film di Pires e Duarte, « volendo essere a sinistra, si trovano a destra », come qualcuno ha notato a Sestri. Per questo l'aiuto che i brasiliani, al termine delle arringhe hanno chiesto alle culture più sviluppate dell'Europa, aveva un sapore strano, come fosse un « gesto di formale cortesia »: la destra è quella che « non si sarebbe mai, dico mai!, piegata... » e noi lo sappiamo bene. Del resto, quello di finire su queste posizioni, è forse il destino logico di tanti « sinistrismi » impreparati e focosi, anche se non sempre « gli estremi si congiungono »; il film di Rocha è bello, ma denuncia solo un grande talento e un forte amore per il Brasile: sono elementi che non permettono di evitare questi appunti al paese di Quadros e del « nuovo cinema ». L'attuale governo di Goulart è ancora condizionato nei suoi movimenti da potenti forze militari ed economiche, che più dichiaratamente si schierano a destra, e nella dialettica brasiliana ap-

pare come necessaria a una coloritura dittatoriale e demagogica (ancora Brasilia ed il calcio), del resto comune a quasi tutta l'America Latina; solo a Cuba l'esperimento rinnovatore ha potuto prescindere da queste condizioni, grazie al suo carattere radicale che ricorda l'idolatria, i nazionalismi e il «culto della personalità» del Sud America, solo nelle forme esteriori, mentre in sostanza riesce ad escludere ogni forma di pressione indiretta e di fronda (il potere delle caste industriali e militari, apparentemente più debole qui che altrove, conserva però la sua preminenza grazie all'apparato rudimentale ed arretrato del potere civile, privo di ogni autonomia).

Le speranze di Cuba

Sotto Batista e la monocoltivazione nord-americana (canna da zucchero), Cuba subiva un metodico e distruttivo processo di repressione, veniva ridotta ad una filiale pianificata dell'industria statunitense: contro questa soffocazione, che era soprattutto culturale (il folklore, le danze, la musica di Cuba, soppiantata dai dischi del «rock and roll»), anche se nasceva come sempre dall'economia (senza endogeni complessi d'inferiorità), la ribellione primitiva non fu di carattere popolare, e, dato il solito livello di coscienza delle masse, povero e parziale, non si poteva pretenderlo. E' un gruppo intellettuale cubano, cresciuto in Europa prima del 1952, che, al ritorno in patria, sotto il regime batistiano, avverte in modo clamoroso il contrasto tra la propria formazione e la realtà cui deve adattarsi: nasce la società cul-

turale «Nuestro tiempo», da cui proviene la maggior parte dell'attuale classe dirigente, e rimane, fino alla rivoluzione del 1959, l'unico posto dove, a Cuba, si parli del futuro. Il futuro, oggi, per il cinema cubano è lo stato, che sta cercando di covarlo nella grossa incubatrice dell'Icaic (Istituto Cubano del Arte y del Cine), presieduto da Alfredo Guevara, uno dei superstiti della cultura d'opposizione sotto Batista: l'organismo, inquadrato nell'economia mista promossa da Castro, è nato dopo la parziale nazionalizzazione delle case distributrici nord-americane, e controlla ogni attività in quel campo del cinema, che il nuovo governo ha subito valutato in tutta la sua importanza, sull'esempio della Russia post-rivoluzionaria. Una commissione, formata dal presidente dell'Istituto e da sei membri (di cui tre nominati dal Ministero dell'Educazione insieme all'Associazione dei critici teatrali e cinematografici), stabilisce le programmazioni (e i divieti per i minori di 10 e 15 anni): la distribuzione avviene contemporaneamente in vari circuiti paralleli, le cui tariffe vengono differenziate in base alle sedi e quindi al potere d'acquisto dei vari pubblici (nella stessa capitale esistono tre catene di sale con uguali proiezioni e diversi prezzi d'ingresso). Se rimangono le diversità di ambiente, di tono (forse, di attrezzature complementari), ad ogni classe viene offerta la possibilità di accesso ad una fonte culturale utilissima: del resto, a partire dal '63, la televisione cubana trasmetterà metodicamente i film in possesso della cineteca dell'Icaic, selezionati in base a severi criteri. I film sono stati acquistati all'estero e preferibilmente oltre cortina,

per motivi finanziari, dato che le nazioni occidentali non riconoscono la moneta cubana e pretendono il pagamento in dollari: nonostante la riserva di dollari del governo cubano sia logicamente poverissima, oltre all'intero cinema sovietico e a molte opere dei paesi socialisti (che accettano il «peso» cubano»), l'Icaic è riuscito a comprare film francesi ed italiani (il neorealismo, soprattutto), l'intero Bergman ed altro materiale prezioso; dagli stock sequestrati nelle case distributrici statunitensi, gli esperti stanno ricavando le pellicole più interessanti che saranno conservate nonostante la faziosità subdola e astuta di cui sono pervase sconsigli per il momento una loro normale programmazione. I film totalmente inutilizzabili saranno venduti, possibilmente alle stesse case distributrici, per ottenerne in cambio nuovi dollari da investire in altri acquisti urgenti. La fame di valuta statunitense dell'Istituto è del resto condivisa da molti altri settori dell'economia e della cultura cubana: intanto la cineteca prepara utilissimi archivi di materiale d'attualità nazionale, una rivista popolare di cinema, per cui si prevede un'alta tiratura, viene ad affiancarsi al periodico specializzato dell'Icaic («Cine Cubano», diretto da Guevara), i criteri di diffusione dei film subiscono un'altra revisione dopo il fiasco commerciale (e critico!) di alcuni film russi, importati a scatola chiusa. E' un travaglio continuo e progressivo, lo sforzo di «costruire» un pubblico preparato, distruggendo il retaggio negativo della «civiltà» commerciale nord-americana: per ottenere lo sbalzo brusco, Cuba importa, ancora oggi, circa 400 film

all'anno, ma il programma dell'Icaic è di ridurli, a breve scadenza (nonostante si tratti già di opere scelte e valutate con cura sul piano estetico e culturale) a soli 250, misura che viene considerata giusta e adeguata ai bisogni del mercato interno. A colmare il vuoto, creato da questa riduzione, dovrà pensare l'attività produttiva dell'Istituto, per ora alle sue prime esperienze sorvegliate da celebri balie come Zavattini e Buñuel: dopo una serie di documentari tecnici sulle bellezze del paese, le sue tradizioni, il folklore, tutto ciò che gli americani trascuravano, si è creato un cinegiornale che inizia la sua storia dalle prime riprese di «barbudos» alla macchina ed assume ora, di fronte al regime, un tono forzatamente elogiativo più che illustrativo. Finora l'Icaic ha prodotto 8 lungometraggi e 48 cortometraggi, che proiettati a gruppi costituiscono normali programmi pubblici: anche qui viene spesso utilizzato il materiale «preistorico» della rivoluzione, ed i soggetti stessi, proposti da un'apposita sezione (i quattro registi e gli altrettanti sceneggiatori dell'Istituto) e approvati dal presidente, affiancato dalla solita commissione mista, sono riferiti spesso a problemi di quell'epoca. Tecnici e attrezzature sono incorporati nell'Istituto, che funge da vera e propria scuola di formazione per i futuri quadri del cinema cubano; gli attori provengono dall'organizzazione universitaria e giovanile «Teatro Studio», dalla televisione, dalla strada: sono buffoni del teatro popolare, quasi maschere, «pazzarielli» napoletani, sono uomini e donne qualunque, studenti, turisti, ospiti. E' un cinema di creazione collettiva, spesso anche nella regia,

fatta insieme, con suggerimenti, consigli, supervisioni (Zavattini) ed è anche un cinema di laboratorio, fatto di ricordi e citazioni: come ingredienti si erano richieste le partecipazioni di Resnais («Giulietta e Romeo»), Bardem (il problema razziale), Maselli, Antonioni, Sartre e Simone de Beauvoir, che poi rimasero solo morali. Nei film visti a Sestri, quello di Gutiérrez Alea («Historias de la Revolución» a episodi) ricordava spesso il neorealismo italiano, sulla Resistenza, e quello americano, con i suoi gialli sociali, nelle scene singole il primo («Paisà»), nel montaggio velocissimo il secondo; quello di Torres («Realengo 18») era imperniato su di una «madre» che risentiva moltissimo di Pudovkin, poi di Eisenstein e perfino del Kazan di «Viva Zapata» nelle scene collettive; «El joven rebelde» di Espinosa, certamente il più valido sul piano artistico (premio «opera prima» a Karlov Vary, nonostante Espinosa sia un veterano del cinema cubano ed abbia girato, nel 1960, «Cuba baila», ambientato sotto Batista, fra il popolino della capitale), tradiva in modo evidentissimo la mano e le manie (sessuali, romanzesche, anarcoidi) di Zavattini, il vero padre putativo dell'Icaic. Tutti questi registi vengono dal Centro Sperimentale di Roma, Torres è stato aiuto-regista in «Cronache di poveri amanti», Espinosa e Gutiérrez Alea hanno dato con altri colleghi, cortometraggi piuttosto interessanti («La duna», proibito dalla censura batistiana), lo stesso Torres ha lavorato in Portorico, mentre gli altri sostenevano in patria la sgradita parte di oppositori perseguitati: la loro formazione scolastica si vede anche se l'entusiasmo è genuino, e soprattutto nei documentari molto tranquilli e costruiti di Roldán («Colina Lenin») e Villaverde («Reunion en la Habana»), il primo dedicato alla nascita di un nuovo cantiere, pieno di operosità costruttiva, il secondo, ufficiale, retorico resoconto di adunate in cui si grida «Fidel, Fi-del, Fi-del...» sotto striscioni che recano la scritta «Vinceremos!». Per fortuna, sono elementi esteriori: il senso di Cuba, è nelle sue riunioni internazionali di studenti, nelle sue «barbe», nelle sue ritrovate feste popolari, forse più che nelle pianificazioni governative. Il bilancio dell'Icaic è completamente attivo, ed è importante per la sua sopravvivenza! Ma non è tutto: il cinema di Cuba è uno slancio, una speranza forse utopistica, ma viva, come ha capito benissimo il francese Chris Marker nel suo «Cuba si» (il film più acuto sulla nuova nazione), come ha capito lo stesso Guevara, che a Sestri dichiarava: «Non abbiamo creato un'arte nuova, ma le condizioni perché nasca!».

I minori

Non è tutto, ma è moltissimo in confronto ad altre situazioni nazionali: in Bolivia e in Paraguay esistono solo cinegiornali e documentari di propaganda politica (c'era a Sestri l'orribile «Paraguay, una nazione en marcha» con la solita storia del presidente buono, che lavora sedici ore al giorno per il suo popolo!); come in Perù, in Colombia si fanno documentari sulle Ande, sul paesaggio, trascurando il folklore e la tradizione nazionale, mentre il popolo e il senso della sua vita vengono mistificati brutalmente in liturgie super-

ficiali, che vorrebbero essere almeno fastose senza riuscirci («Semana Santa en Papoyan»). L'esempio di stranieri volenterosi (soprattutto l'italiano Gras) non è servito a nulla; in Cile, dai tempi di Jorge Delano e dei primi baracconi con le «vistas» dei luoghi nazionali più celebri, sono cambiate poche cose: ancora 410 sale di proiezione, 380 film importati ogni anno dall'estero (Messico e Stati Uniti) e un solo «studio» in tutto il paese, la cui attività si limita a qualche cortometraggio pubblicitario e a documentari turistici di eccezionale banalità. Solo di recente l'Università Cattolica di Santiago ha fondato due centri d'avanguardia paralleli in campo teatrale e cinematografico, le cui possibilità permettono anche dei lungometraggi a soggetto («El cuerpo y la sangre», che purtroppo non è arrivato alla Rassegna). In Uruguay la situazione è più complessa: la presenza, fra i pionieri di questa cinematografia, di due valenti fotografi, Damonte e l'italiano Emilio Peruzzi, le ha garantito, nella successiva fase commerciale, un discreto livello tecnico in tutta la produzione, fatta di molti documentari, melodrammi tratti da Dumas padre, da Pirandello (si può immaginare con quanta fedeltà allo spirito dell'opera!), e dal patrimonio fumettistico internazionale; qualche piccola storia popolare, ingenua e difettosa, rudimentale ma spontanea («El pequeño héroe del Arroyo de Oro», che il regista Carlos Alonso trasse nel 1929 da un fatto di cronaca nera) rivelava l'esistenza di un potenziale cinema della realtà uruguayana, mentre un boxeur fallito, anticipando i nostri «fusti», diveniva la «stella» nazionale e nascevano i film di

beneficenza, genere artisticamente deplorabile, in cui venivano usati come attori gratuiti «señoras y caballeros de nuestra sociedad». Le difficoltà economiche, inerenti a fattori generali come in tutta l'America latina, aumentarono con l'avvento del sonoro, data l'inesistenza di mercati minori (indigeni e razze di colore), come in Brasile, e di efficaci strutture, come in Messico: l'Uruguay è, con l'Argentina, l'unico paese del Sud-America di popolazione quasi esclusivamente bianca e possiede una viva cultura letteraria e ottimi critici di cinema, come José María Podestà, Carlos Álvarez e Ferdinando Pereda, animatore della Cineteca di Montevideo. E' da questa critica che dipendono i numerosi cine-club, le proiezioni delle varie cineteche e i primi documentari di un certo valore; girati dopo l'arrivo di Enrico Gras che nel 1949 realizza «Pupila al viento» su testo di Rafael Alberti, mentre il cinema commerciale giunge al ridicolo («Vocación») e la produzione di un film diviene un'attività rovinosa, fatale al primo tentativo, senza prove d'appello. A questo punto, mentre la parola «lungometraggio» cade in disuso, due organismi governativi («Cine arte del Sodre» e Icur) e la stessa critica, attraverso concorsi per amatori, cercano di sostenere un cinema a 16 mm. seriamente impegnato, in cui crescono registi come Bayarres, fedele collaboratore di Gras, Covian, uscito dai cine-club, e Montaras Roge, noto architetto che nel cinema disegna una ricca vena fantastica, di poesia e di immaginazione; intanto il fiasco commerciale coinvolge intere «troupe», interrompe lavorazioni, scoraggia i produttori, divora

i fondi esigui. Si salvano solo i film privi di qualsiasi falsa e sballata ambizione, fatti su misura per attori radiofonici o per certi gusti del pubblico: resta coinvolta invece un'importante opera di Ugo Ulive («Un vintel p'al Judas») carica di neorealismo e di polemica, che viene terminata sommarariamente, sonorizzata alla meglio e riprodotta in copia unica per mancanza di soldi. Nel gruppo dei cineasti a passo ridotto, vengono intanto assorbiti vecchi lottatori e paladini di un cinema impegnato come Hintz e Musitelli (che ha presentato a Sestri il grazioso e moderno «La ciudad en la playa»), alla cui esperienza internazionale, lo stato si decide ad affidare alcuni cortometraggi a passo normale, attraverso la Commissione del Turismo. La produzione attuale dell'Uruguay è tutta qui, ma, data l'origine colta di questi uomini nuovi, la speranza è ben fondata: funzionano 201 sale normali, più 250 per proiezioni a 16 mm. (di cui molte sono parrocchiali), esce regolarmente una rivista di cinema dedicata anche alla radio, alla televisione e all'attualità, oltre ai soliti fogli universitari, sempre in agonia («Cine-Club», «Film» e «Cine universitario»), sempre in ritardo e in edizione speciale. Ma sui quotidiani e le riviste i critici cinematografici godono posti eccezionali, e pare che finalmente il governo si accorga di tutto questo mondo che vuole muoversi: la povertà dell'Uruguay è ricca di esperienza, di tradizione culturale, di abitudine cosciente (dopo le guerre civili del primo '900) alla libertà e al progresso.

Il ricchissimo Venezuela, figlio degenere di Simon Bolivar, (come il Messico, di Juarez) che scaccia il tiranno Jime-

nez ma non sopporta neppure il tranquillo e democratico Betancourt, se vuole un suo cinema, deve nascondere l'immaturità poco civile dietro la generica abilità di qualche cineasta internazionale, come l'italiano Elia Marcelli, autore del mediocre «Septimo paralelo», dove un'etnologia sommaria soffoca le antiche ambizioni intellettuali del regista (laureato a Roma in lettere e filosofia); da una concezione così mercenaria dell'arte e della cultura nazionale, sono lontani tutti gli stati più vivi dell'America Latina. Dal Portorico, dove si cura con particolare attenzione l'unità della cultura nazionale e la fusione delle sue varie sezioni (a Sestri erano presenti due lavori dedicati entrambi alla trasposizione filmica di opere letterarie contemporanee dello «scrittore nazionale» René Marques, ed entrambi sono stati premiati, per la loro indiscutibile originalità nel panorama cinematografico latino-americano); alla stessa Argentina, la cui complessa configurazione storica, sociale e culturale, richiede, sul piano cinematografico, un discorso profondo e particolare, anche se molto importante nel quadro generale del continente.

La tradizione argentina

Cominciata nel 1920, l'avventura del cinema argentino era già nel '30 un'industria del divertimento, con infelici pellicole sul tango (la solita danza nazionale!) e intrighi della bassa letteratura locale; alcuni nomi isoalti ricercarono i veri temi nazionali ed una maniera autoctona, come l'italiano Soffici, autore dal 1935 al 1943 di una importante trilogia realistica, e di Lucas Demare («La guerra gaucha», nel 1942, su

di un episodio della guerra di liberazione nazionale). La coesistenza di questi sintomi di rinascita con la tendenza ad una volgarità cosmopolita, dimostra già in questa fase l'elettismo e lo spirito dilettantesco della cultura argentina: nata dalle fonti più disparate, frutto della fusione di influenze spagnole, francesi e italiane, le è mancato una forza unificatrice, che la civiltà dei dominatori spagnoli, preoccupata più di conservare il proprio patrimonio a spese altrui che di allattare una nuova cultura (è il retaggio dei mori fanatici e isolazionisti, da cui è nata la censura, l'Inquisizione, la mania nazionalistica), non ha voluto concedere. Non uscito da un'unica matrice, ma vero mosaico di elementi disparati, e quindi legato anche ad elementi esogeni, anche il cinema argentino vive di istinto e di contaminazione: dopo la parentesi di ottimismo «statale» del cinema peronista (1940-48), sullo slancio della rivoluzione e sostenuta da numerosi giornalisti specializzati, spunta una nuova generazione di registi, che proietta questi difetti su di un livello estetico più elevato, e mescola nel suo bagaglio culturale, l'avanguardia francese, il futurismo italiano, l'espressionismo tedesco e varie reminiscenze di cineteca. Provengono dai cine-club, hanno covato la loro ribellione e fatto proficue esperienze in qualche cortometraggio, il loro intellettualismo è scombinato e lo esibiscono volentieri in saggi sulle riviste specializzate: la loro è una foga, un anticonformismo paradossale, che non serve all'economia del cinema argentino perchè non riesce a combattere il costante predominio della distribuzione americana e messicana, che possie-

dono persino alcune sale di proiezione a Buenos Aires, oltre a controllarne molte altre in tutto il paese (anche qui, come in Uruguay, l'assenza di popolazione di colore rialza l'interesse culturale, ma sottrae i «mercati d'affezione» al cinema commerciale). Leopoldo Torre Nilsson, cresciuto nel cinema dalla gavetta, di fianco al padre regista consacrato, ma uscito da una formazione scolastica e culturale molto agitata e modernista, è il primo a rivoltarsi contro il rinunciatario andazzo, per cui l'intelligenza si arrende al commercio e questo alla strapotenza estera: ha le idee poco chiare, ma tuona, con ottimismo incoerente, la sua rabbia di rinnovamento e diversificazione dei contenuti di maggior peso. Scrive saggi, poesie, romanzi, lavori teatrali, concede interviste, soprattutto gira i suoi film, ispirati alla letteratura fantastica di Borges e Bioy Casares, poi a soggetti e racconti di Beatriz Guido (scrittrice argentina d'avanguardia e moglie di Torre Nilsson), da cui ricava, oltre i temi sociali e morali, toni crudi e morbosi (di una morbosità istintiva, congenita, quasi primitiva come nel cinema brasiliano, e non decadente come quella europea); dopo molte assistenze, sceneggiature, collaborazioni, il passaggio alla regia porta nel '60 «Fin de fiesta», poi «La mano en la trampa» (vittoria di Cannes 1961), «Piel de verano» e qui a Sestri «70 veces 7», dove la ricerca psicologica, mescolata nei simbolismi della vicenda, ci dà alcuni momenti (nelle «pampas») di potenza quasi universale, di valore umano assoluto e decisamente forte, al di sopra delle pose e dei compiacimenti abituali. Tranne quest'ultimo, che rappresenta un caso parti-

colare, sono tutti film che Torre Nilsson, ha realizzato con la sua casa di produzione, fondata in ossequio al mito della perfetta libertà ed aperta anche per amici e colleghi; in tal modo, mettendo a frutto la propria esperienza complessa e multiforme, la sua presenza nel cinema argentino si è fatta vasta ed importante, malgrado i difetti e le componenti negative, sino a renderlo esponente principe e internazionalmente noto di tutta una cultura (nonostante gli ostacoli censori e l'ostilità degli ambienti governativi, egli partecipa alla vita cinematografica mondiale: festival, giurie, convegni, manifestazioni e litigate critiche). Proveniente invece dal cortometraggio professionale, Ferdinando Ayala ha mantenuto vivo, in modo più imperioso, nella sua opera l'impegno politico e sociale, che la collaborazione dello scrittore David Viñas fortifica e sostiene: appunto con Viñas, gira nel '59 l'ottimo «El Jefe», prima versione allegorica ma polemica del peronismo, in cui viene attaccata la mania argentina (e sudamericana!) del «Caudillo», di un capo da seguire dovunque ad occhi chiusi, sintomo indubbiamente di scarsa civiltà, edizione sottosviluppata del «meneur» giacobino di Taine con le solite complicazioni freudiane (la «libido» e l'uomo-massa di Le Bon). L'azione di rottura di questi giovani suscita finalmente l'intervento governativo, che però tende più a controllare e inibire l'iniziativa dei produttori che a proteggerla e a qualificarla artisticamente; uno speciale «Instituto de Cinematografía» concede ad ogni pellicola (dopo l'approvazione censoria di carattere politico) un prestito pari al 50 per cento del costo definitivo del

film, e senza questo aiuto non sarebbe possibile nessuna impresa produttiva: al termine dell'anno poi, una Commissione dello stesso Istituto attribuisce a circa metà delle opere prodotte nell'annata un premio che permette ai realizzatori di restituire il prestito ricevuto. In tal modo l'iniziale aiuto finanziario si trasforma in una specie di ricatto, che può neutralizzare un produttore o permettergli di continuare l'attività con altre facilitazioni: ovviamente i criteri di assegnazione dei sussidi e dei premi sono quanto mai labili, subordinati a pressioni, a mutamenti di governo, oppure al gusto discutibile di quel funzionario che, da solo!, deve esaminare e valutare un film, la cui sorte può dipendere quindi dal giudice, quasi sempre incompetente, che gli viene destinato dal caso. Finora tutti gli sforzi per imporre all'organismo un ordinamento più stabile, sono stati vani, e per il cinema nazionale, se vuole mantenere un minimo livello di possibilità, non esistono alternative all'apoggio statale (oppure si crea una situazione come quella uruguayana, ed inoltre con minore serietà e preparazione, e in clima più snobistico e dilettantesco!); in effetti questo discorso è generale, riguarda anche il cinema commerciale, e non solo «quel trenta per cento della nostra produzione, che può essere considerato cinema d'espressione», come ha detto il critico argentino Pico Estrada.

Valori e pretese degli ultimi registi argentini

Le ultime generazioni che sono venute a lottare contro questa situazione, nascono dal cortometraggio che in Argen-

tina, per fattori di economia, tende a diventare la vera ed unica palestra di formazione per i giovani cineasti, più dei cineclub (la cui importanza qui non è pari a quella che assumono in Brasile e in Uruguay): c'erano a Sestri lavori molto interessanti di Quintar, saggista e professore universitario di ripresa e montaggio («La boca», di sfondo sociale) e di Becher, assistente e sceneggiatore con Torres Nilsson e Kohon («De vuelta a casa», a soggetto), un documentario («Capital») astratto e stilizzato sulla base del ritmo musicale, composizione dell'inquadratura-risonanza (poetica) della parola, di Walmo (il pittore e cineasta Luis Weksler) e il crepuscolare (turgido visivamente) «Feria» di Ricardo Luna. In tutti era però evidente una ricerca più narrativa, linguistica che non ideologica, un'attenzione centrata sull'individuo e il suo dramma interiore (a volte trasfigurato miticamente), nonostante i temi sociali e di vasto respiro: è la stessa tendenza interiorizzante che i loro colleghi più fortunati, hanno dimostrato nei lungometraggi presentati, artisticamente i più validi, secondo noi, di tutta la Rassegna (è il tratto caratteristico di una cultura boicottata, esclusa dalla realtà del paese, ridotta nei limiti di concorsi per amatori, costretta ad emigrare in ingloriose anche se utili). Manuel Antin, poeta e saggista, autore di cortometraggi sperimentali, ha presentato l'ottimo «La cifra impar» (prodotto dalla casa di Torre Nilsson), da un racconto di Cortazar, in cui ci sono richiami fortissimi alla tecnica di Resnais, a certi suoi temi «vecchi» ma resuscitati dalla sensibilità (l'incubo del passato), e, per la concezione dei personag-

gi, a tutto il moderno cinema francese ed italiano, con alcune originali scoperte espressive (lo zoom, il montaggio rapido, spezzato, come la musica di sottolineatura, il «decalage» fra testo soggettivo fuori campo e soggetto muto in campo): certi richiami all'espressionismo, la storia un po' classica, sono vecchi trucchi ma, come Antin ha detto, «è l'uomo di oggi che rimane anacronistico: quello che conta è rappresentarlo in forma moderna». Questo almeno il compito del «cinema psicologico», della vita interiore rispetto a quello «folclorico» del cosiddetto realismo, secondo la distinzione dello stesso Antin: alla sua tendenza, aderisce anche l'opera di David José Kohon, che, dopo «Prisioneros de una noche» applauditissimo lo scorso anno, ha portato a Sestri «Tres veces Ana», trilogia stupenda su l'amore «in città», con un senso poderoso della metropoli soffocatrice (i grattacieli dal basso) e una delicatezza sottile e penetrante nell'affrontare i sentimenti, nel riprodurli dall'interno, esili, filiformi, fragili e quasi crepuscolari. Il problema è la sincerità, non quella del giudice spietato, non quella del poeta in contemplazione, ma quella del testimone, la fedeltà a se stessi nel riportare un'esperienza: da questo bisogno di verità, nascono le finenze psicologiche, persino le insistenze eccessive di Kohon, ma soprattutto le sue intuizioni di una densità notevole, di una coerenza esemplare, in tutta la sua attività di scrittore, documentarista, e critico di buona levatura. Rodolfo Kuhn è il più giovane del gruppo, reduce da esperienze nel cortometraggio con Antin e altri colleghi; autore di «Los jóvenes viejos», ha riempito la sua

opera prima del calore didascalico e morale, della concezione psicologica, elementare e semplicistica, che già traspariva nei suoi primi lavori. Ma il suo positivismo logico, la sua lucidità di ex studente in medicina, gli tarpano la sensibilità espressiva, lo portano a simbolismi deboli e morbosi (quelli fallici, soprattutto): rimane la chiarezza dell'analisi, lo spontaneo impegno ideologico; lo stesso Kuhn spiega il titolo del suo film: «La nostra generazione è una generazione forte, che non si compromette, che non sa cedere, che riesce a controllarsi da sola. L'ambiente stesso pone dei limiti. Il fatto di essere forte la rende «vecchia...». E poi ancora: «Ciò che m'interessa è studiare la gente, i suoi problemi, i suoi sentimenti. Soprattutto i suoi sentimenti... Io sento che abbiamo il dovere di fare un cinema che aiuti la gente a vivere. Io non credo che il cinema possa far dimenticare i propri problemi. Per questo, ci sono il whisky, le montagne russe, la cocaina, i "cabaret". Il cinema, no». Le sue parole riassumono lo spirito di tutti questi registi, cresciuti con ampio respiro culturale e rassicurati da tante giurie indipendenti sulla bontà della loro strada: dallo stile orecchiato di Kuhn (un pezzo di «Hiroshima, mon amour») a quello purissimo di Kohon, i corpi allacciati o le corse in macchina («Los Jovenes viejos»), originali o scopiazzate, esprimono sulle loro pellicole un intento unico (e questo vale anche per i più «sociali» Birri e Murua). In un paese ancora dominato dai militari, la loro non è una posizione di resa condizionata, a schemi decadenti di provenienza estera, ma un coraggioso «libertinaggio» intellettua-

le, in cui il «personalismo» soggettivo di ogni artista non pregiudica la sostanziale unità complessiva: l'eclettismo, l'estetofilia e il dilettantismo argentino, sono perlomeno apertura a valori universali, anche sul piano tecnico, dove la fotografia di Ricardo Aronovich, i montaggi di Antonio Ripoll raggiungono un grado di perfezionamento che solo il contatto con le esperienze altrui può dare. E gli stessi produttori, come Simonetti o Siri Longhi, non sono pulcini covati dal governo, se ogni anno vengono importate 500 pellicole straniere in rapporto ad una media di 35 film argentini (artistici e commerciali), mentre la legge di protezione che prescrive per ogni film nazionale la programmazione obbligatoria nel 35 per cento delle sale, viene regolarmente evasa per interessi commerciali. Il cinema argentino non ha «tradito l'unità latino-americana e la sua stessa natura più vera» (Rocha): ha soltanto ingaggiato la sua battaglia sul piano della cultura internazionale, invece che su quello del prodotto locale e caratteristico, combatte nelle città piuttosto che nei circuiti minori (come in Brasile). In polemica diretta con le affermazioni dei brasiliani e di alcuni critici europei (Marcorelles), Torre Nilsson, la cui franchezza autocritica, è nota, ha dichiarato: «Ci si chiede perché seguiamo Resnais e Antonioni, il cinema che alcuni chiamano "alienato"», e non quello "sociologico" di Rouch o Zavattini (in realtà, anche in Resnais l'uomo è "animale sociale" e i problemi sono quelli della comunicazione, n.d.r.). Ma per l'artista, il fatto trascendente è la libertà di scegliere la sua maniera di fare dell'arte. Noi non pensiamo di essere i fon-

datori di un'arte nuova, ma una generazione di transizione etica, che riflette sinceramente la realtà esterna in cui vive. Il cinema argentino non è la brutta copia di quello europeo: Antin viene cronologicamente prima di "Marienbad"; esiste nel cinema argentino l'influenza di presupposti culturali assimilati dall'Europa, ma non il plagio dell'opera singola... La sociologia non è l'arte: non potrà dunque identificarsi con essa, ma semmai completarla, come in Murua e Birri». Lo sfogo è rude, come sempre in Torre Nilsson, ma risponde all'esigenza di auto-affermazione di tutta una cinematografia: l'Argentina è viva malgrado i dittatori e le incertezze, e non si merita, nel cinema, etichette stereotipe di condanna.

Le nuove conclusioni

Da questo rapido esame, esce l'immagine di un'America Latina, che non è più unita indissolubilmente in base al folklore universale, ma divisa e frazionata in diversi gradi di contatto e adattamento alla civiltà europea: nonostante gli sforzi dei brasiliani trascinatori o quelli di Kennedy con la sua «Alianza para progreso» le varie realtà nazionali si differenziano sempre di più (i risultati discordi ottenuti dalla mozione contro Cuba alla Conferenza Panamericana di Punta del Este, testimoniano l'inutilità degli artificiosi tentativi di unificazione operati con la edificazione di Brasilia o con le mosse dei diplomatici statunitensi). Il folklore sparisce, travolto, dopo una lunga soffocazione, dal moderno cosmopolitismo politico, sopravvivendo solo come residuo, in forme indirette e passive: la comune derivazione linguistica dal cep-

po romanzo ha perso, nell'isolamento secolare, ogni significato. Solo da un punto di vista teorico, prescindendo dalle loro concrete manifestazioni, si possono definire alcuni fattori generali e comuni a tutte le culture sud-americane: scontato l'apporto universalistico del cattolicesimo, del resto indebolito sul piano sociale e strutturale dal permanere di una forte coloritura missionaria, il fatto più importante è la formazione alluvionale delle varie popolazioni, frutto di adattamenti successivi a mutamenti etnici e geofisici. A queste stirpi indigene, indebolite dalla mancanza di profonde radici storiche e «naturali», si collega una disposizione sottomessa verso il bianco e la sua civiltà sempre dominatrice, trasfigurata a volte in esteroftobia da un bisogno di auto-affermazione: lo sviluppo economico, sociale e culturale non è quindi autonomo, ma ritardato da procedimenti quasi coloniali, un tempo dipendenti dall'Europa e ora dal Nord-America. E il ritardo assume dimensioni notevoli e caratteristiche deleterie, nelle «protezioni» sovrapposte di sistemi e culture diverse; le responsabilità europee sono comunque oggi le meno pesanti (nel film «Los jóvenes viejos», la presenza di un cartellone del Piccolo Teatro di Milano con l'annuncio della brechtiana «Opera da tre soldi» nella camera di uno dei protagonisti, Roberto, studente fallito, non è programmatica, ma vera e di una realtà positiva, almeno per il regista, l'argentino Kuhn), nonostante la parte avuta dagli spagnoli nella stratificazione civile delle popolazioni. Per il cinema in particolare, l'esistenza di strutture sociali aristocratiche e centralizzate pro-

voca il deserto nelle provincie ed aggrava il fenomeno della concentrazione urbana, che qui risulta negativo, dato il carattere artigianale della produzione: la distribuzione nord-americana domina le città, quella messicana spadroneggia nell'interno, e soltanto il Brasile, sui mercati minori, e l'Argentina, su quelli più qualificati, resistono in qualche modo alla formidabile concorrenza (quello di Cuba è un caso particolare). D'altra parte, le preoccupazioni commerciali ed economiche dei pochi imprenditori locali, che rimangono attivi, e si dichiarano indipendenti, impongono agli autori non tanto i condizionamenti dell'industria capitalistica, quanto quelli della povertà; e questi sono elementi assai più gravi della solita censura, governativa (Argentina) o finanziaria (Brasile), della corruzione giornalistica (i critici venduti alla distribuzione statunitense), o delle influenze negative della peggiore critica europea (soprattutto la destra estetica dei « Cahiers du Cinema »). La televisione, derivazione pedissequa della radio, ha contribuito ovunque a bloccare il potenziale pubblico del cinema nel conformismo più scialbo: nessuna traccia nei pro-

grammi sud-americani dell'originalità statunitense di un Rose o di un Chayefsky (il che dimostra che non si tratta di civilizzazione nord-americana, ma di conquista e sfruttamento). Qui, dove l'intervento dei « padroni » era, tutto sommato, auspicabile, il populismo radiofonico è invece rimasto intatto: del resto scarseggiano, in un cinema che è nato dalla farsa popolare, a base di motivi etnici e benevolmente razziali, e in tutta una cultura che « pur essendo di massa, si limita alle "élites" privilegiate » (secondo la spiritosa definizione dell'argentino Leopoldo Zea), gli apporti degli stessi intellettuali latino-americani. La letteratura indigena è presente nel cinema solo attraverso quei pochissimi scrittori che partecipano a lavori di sceneggiatura, a quelle opere che offrono alla fama di certi registi i soggetti orridi e fantastici sempre di moda; quella straniera viene saccheggata in base a criteri insondabili e misteriosi, che portano all'inutile sacrificio della riduzione cinematografica i nomi più diversi e meno associabili: Pirandello, Sardou, Strindberg, Tolstoj e Dumas, vengono posti al comune livello del « polpettone » truculento e prolisso.

Le presenze attive e positive, come Alberti e Neruda, sono rarissime: i documentari d'arte rappresentano lo sfizio di qualche dilettante isolato e presuntuoso. I registi sud-americani dimostrano un'adattabilità ed un trasformismo eccezionali: vengono dalla critica, dalla poesia, dalla letteratura, oppure dal cortometraggio e dall'assistenza; ma molto spesso è la tradizione di famiglia, o la casuale esperienza come attori in qualche filmetto minore, a decidere la loro « vocazione ». Comunque, raramente collaborano con la critica, e non formano assolutamente, né con gli altri esponenti della cultura, né fra loro, una classe intellettuale omogenea; tra quelli che si sono formati all'estero, solo Quintar e De Andrade, allievi dell'Idhec, hanno sviluppato una loro autentica personalità e figurano fra i nomi più interessanti del cinema latino-americano: dal Centro Sperimentale di Roma sono usciti buoni tecnici, ma di preparazione troppo scolastica e meccanica. La via della salvezza per Quintar e De Andrade, è stata la cultura europea, con la sua complessità esauriente, che permette il coesistere di tendenze sociologiche e di raffinatezze estetiche: gli altri « internazio-

nali » del cinema sud-americano, hanno vissuto avventurosamente tra i vari governi del « patrio » continente (documentari turistici, ecc.) oppure comodamente nell'ovatta di Hollywood, ma senza riportare quell'esperienza di vita intellettuale, che Parigi o l'Europa potevano dare. Forse anche questo è un sintomo della particolare soluzione inconsciamente desiderata da tutta l'America Latina: un tremendo bisogno di sprovvincializzarsi; solo qui sono possibili le avventure di ignoti stranieri, che vantano titoli e benemerienze fasulle, spillano i pochi soldi che ci sono e montano progetti di realizzazione pazzeschi e votati al disastro! Il cinema visto e sentito a Sestri, deve liberarsi da questa età preistorica, e finora solo qualche spirito ribelle c'è riuscito: ogni nazione dell'America Latina affronta come può i suoi problemi, gli sforzi sono caotici e disordinati, ma questo dipende soprattutto dalla vastità dell'impresa. In questa sopravvissuta « terra d'avventure » si tratta di ottenere da un riordinamento politico, i mezzi per una riedificazione totale della società. La cultura ed il cinema non possono fare a meno di queste premesse. GAETANO STUCCHI

Il cinema terrifico o dell'orrore

I favori del pubblico cinematografico sono ritornati negli ultimi anni al genere terrifico, che nel decennio dal '40 al '50 era andato estinguendosi probabilmente per la insostenibile concorrenza portata dagli avvenimenti della seconda guerra mondiale.

Recentemente su tutti i quotidiani che riservano spazio alla pubblicità cinematografica compariva, distinguendosi in tanto disordine per la sobria veste e di poche pretese, un annuncio che integralmente diceva:

« Comunicato - "Subliminal Flash suggestion, Inc." - la S.F. S. Inc ha il piacere di comunicare che il film... è stato girato col procedimento S.F.S. Si pre-

cisa che esso non ha nessun rapporto con sistemi consimili e deve essere considerato come l'unico procedimento a base di "psycofiltration" esistente al mondo. Sarà estremamente difficile per gli spettatori captare i segnali suggestivi del film, poichè il sistema è basato sulla suggestione psicologica inconsciente: tuttavia, coloro che per velocità di riflessi e autoanalisi capteranno i segnali, sono pre-

gati di non avvertire gli altri spettatori. Un'emozionante esperimento potrà essere attuato dagli spettatori, a loro piacimento, se, durante la sequenza della tortura porteranno agli occhi il filtro rosso che la direzione del cinema metterà a loro disposizione: la dinamicità emotiva del colore aggiungerà un effetto mnemonico con conseguenze oniriche che non consigliamo a tutti, indiscrimina-

tamente, ma solamente a coloro che potranno sopportare, eventualmente, un incubo notturno senza spiacevoli conseguenze ».

E' un annuncio pubblicitario che non meraviglia certo oggi chi vede le prerogative di un prodotto proclamate ed imposte da individui che quasi nemmeno conoscono l'oggetto della loro convincente opera di persuasione. Si possono tralasciare quindi gli errori di carattere tecnico come quello degli occhiali rossi (che farebbero ottenere effetto contrario a quello probabilmente voluto), o la vuota presunzione di incomprendibili e roboanti verbosità. L'interesse di una pubblicità del genere deriva delle premesse che ne hanno ispirato l'attuazione e reso possibile un effetto positivo sul pubblico; ipotesi quest'ultima confermata dai notevoli incassi del film in questione. Non si vuole tuttavia qui riaffermare per esteso la pietosa condizione culturale del nostro spettatore medio che, credendo senza capire all'annuncio citato, ha sfoggiato ancora una volta la propria negletta adesione, attuata con facilità e senza impegno, a tutto quanto sa di cultura e di difficile, identificando quasi il fascino dell'ignoto con il desiderio di sapere. E se il discorso ricade su fenomeni generali, non si può tuttavia negare come nel vasto e socialmente rappresentativo campo del cinema, l'annuncio citato possa essere nei suoi limiti indice di un rapporto del tutto particolare che, per il genere horror, si è creato tra pubblico, critica e produzione: quest'ultima continuatrice sullo schermo di una tradizione di mostri che da Omero a Poe, da Ovidio a Wells, attraverso la pittura di Goya e Bosch, derivando dal-

le credenze e dagli idoli primitivi, è giunta sino agli « incubi » presenti in tanta filosofia moderna.

L'orrore non è quindi prerogativa del cinema che vi deve il suo successo ad una intrinseca disponibilità espressiva particolarmente efficace. In questa nuova forma l'orrore prende peraltro un aspetto inequivocabile che contribuisce a troncane interpretazioni e divagazioni che, sulla base delle manifestazioni artistiche di ogni tempo, tendono a storpiare, applicandolo poi al cinema, il fondamentale significato di orrore. Si è molto detto e scritto sull'uso del mostruoso e dell'abnorme, sulle diverse funzioni che può avere e sui valori cui può assurgere secondo i momenti storici. Si studiano, ad esempio, i terrificanti idoli primitivi, gli orrendi personaggi presenti nella letteratura omerica, le mostruose figure di certa pittura, e l'orrore viene accostato ed interpretato in funzione di religione, storia ed arte. Tuttavia se nella religione ci si sarà potuti servire del terrificante, se nella descrizione di una situazione storica si saranno potuti usare simbolicamente dei mostri, se nella espressione in forma d'arte di uno stato d'animo anche universale saranno intervenute figure orrende, ciò è potuto avvenire poichè si è creato un rapporto tra il terrificante, il mostruoso, l'orripilante, da una parte, e l'uomo spettatore dall'altra. Sia questi un troglodita davanti ai graffiti di una caverna, un colto della Grecia classica che legge, o un uomo moderno di fronte a un quadro, si determina in lui un sentimento di raccapriccio che lo commuove più o meno profondamente: l'orrore. In autentiche e vere opere d'arte è mezzo

di cui l'uomo artista si serve per comunicare ad un altro uomo valori che trascendono la personalità del singolo, per elevarsi a più ampia ed universale partecipazione di tutto un momento della vita di un popolo o dell'umanità.

In tal senso nel cinema horrorifico si è indirizzata gran parte dell'attenuazione dei critici e dei non critici che alla luce di tutto ciò che va sotto il nome di psicoanalisi, psicotecnica, psicologia..., vanto e definitiva conquista del nostro tempo, hanno versato fiumi di inchiostro traendo conclusioni che già troverebbero una certa inconsistenza nella loro discordanza (fatto negativo ove si operi con teorie e mezzi ritenuti pressochè scientifici). Oltre ai critici cinematografici, si sono avvicendati intorno al film dell'orrore psicologi, letterati..., e se il risultato di tanta collaborazione non è accettabile nella misura in cui lo si vorrebbe, presenta punti di estremo interesse e di cui globalmente occorre tener conto, nonostante la reciproca invadenza degli studiosi in campi non di propria competenza.

Il primo posto, o meglio, una citazione a parte, meritano le deduzioni che affiorano dallo studio sul cinema tedesco dal '18 al '32 di Siegfried Krauer, che già nel sottotitolo « From Caligari to Hitler » palesa una interpretazione « psicologica » più che vasta e socialmente indicativa. Si afferma come il popolo tedesco, in quegli anni soggetto ad una palese disfunzione delle strutture sociali, abbia rivelato la grave crisi della propria democrazia lanciando sugli schermi gli espressivonistici e violenti fantasmi di Homunculus, di Dracula, di Golem, del Dott. Caligari...: mostri che dovevano

poi rivelarsi nella viva realtà della tragedia nazista. A questa interpretazione fa riscontro l'asserzione di Curtis Harrington circa la enorme popolarità del film horrorifico in America intorno agli anni trenta e prima della seconda guerra mondiale, dovuta all'incertezza non solo economica degli Stati Uniti. Fenomeno questo riscontrato anche oggi, a causa della guerra fredda, da Marcel Martin. Queste teorie muovono dagli studi di psicoanalisi principalmente americani, per alcuni dei quali la visione dei film horrorifici è un mezzo per evadere dalla incertezza e dall'angoscia esistenziale suscitate dalle condizioni generali in cui ci troviamo a vivere. Non sottovalutando questa ipotesi si afferma poi che l'horror film trova le ragioni del proprio sviluppo in parallelo alla evoluzione tecnica del nostro secolo, per cui il progresso susciterebbe in noi, con la incredibile padronanza di tanto, sogni di grandezza smisurati e sregolati che si identificano oggi soprattutto nel cinema galattico e a sfondo pseudo scientifico, così come anni fa era di prammatica il misterioso laboratorio chimico. Altri non riconoscono nel film dell'orrore la possibilità di un effetto catartico da una tensione, per la incapacità interiore dello spettatore di capire e coordinare col proprio conscio gli stimoli istintivi inconsci provocati dall'orrore. Ad altri ancora il film dell'orrore appare come la oggettivazione delle parti negative della personalità con la conseguente liberazione dell'ansia libera fluttuante di cui parla Freud. Ipotesi che logicamente richiede come propria motivazione in pratica tutte le interpretazioni citate, sviluppando in particolare i casi in cui l'orrore può con evi-

denza apparire obbiettivamente negativo nelle sue componenti. A ciò è necessaria una profonda analisi dei film terrifici, prima di passare alla quale occorre notare come la critica cinematografica qualificata neghi nei detti film degli ultimi anni qualsiasi valore artistico, riscontrando solamente in certi casi un virtuosismo ed un dispendio tecnico che si conformano al genere. (Un discorso va fatto a parte per i film orrifici dell'espressionismo tedesco che comunque per i propri significati e per gli stessi contenuti linguistici non possono essere in ogni caso accostati alla magniloquente spettacolarità della produzione odierna. Basti ricordare che «Il gabinetto del Dott. Caligari» fu girato in un capannone tra comprensibili limitazioni e difficoltà tecniche, senza alcun riflesso negativo sul valore dell'opera).

I motivi e le ispirazioni del contemporaneo cinema dell'orrore non possono essere quindi ricercati con l'adattamento ad esso di determinate teorie psicologiche, filosofiche e ideologiche che portano con sé il peso degli scompensi e dei vuoti causati da reciproche incompetenze, per cui si generalizzano per comodo considerazioni particolari. Data la vastità e la realtà del fenomeno non è comunque da rigettare in partenza un tentativo di interpretazione anche in un contesto sociale e di costume.

Un rapporto di causa ed effetto tra spettatore e film dell'orrore, necessario al sopravvivere di quest'ultimo, va considerato strettamente in base ai fattori che lo determinano. Svuotato al proprio sorgere del significato di espressione artistica il film terrorifico e galattico trova oggi la propria ragione di esistere in motivi me-

ramente economici e mercantili, presenti più che in altri generi cinematografici, e si esplica attraverso la ricerca di sempre nuove forme volte a suscitare nello spettatore il sentimento dell'orrore. Si è notato come l'orrore sia sempre stato presente nelle forme d'arte di ogni tempo, e come il film dell'orrore non sia oggi forma pura d'arte ma solamente esigenza di molti. Esigenza che non pensiamo possa costituire una necessità di vita e quindi di espressione nell'arte, nemmeno nel caso dei film galattici e a sfondo tecnico, in cui l'elemento scientifico è sovvertito (ed appare forzata l'interpretazione di ciò come sogno di ribellione alle leggi da cui l'uomo si sentirebbe coartato, quando di queste leggi è sempre più padrone; solo il film giapponese, e per aperta, polemica, ha creato mostri e deformazioni dovuti alla radioattività). Sta di fatto che l'orrore può essere suscitato oggi solo da queste «macchine», in cui l'uomo del secolo ventesimo, re della scienza, vede crollare l'unica cosa di cui si sente padrone, per cui gli risulta impossibile un processo di identificazione nella vicenda narrata. (Giovà notare che nello studio delle reazioni dello spettatore vengono posti su diversi piani i film del genere propriamente terrorifico, basati su fatti extra reali, e di film quali *Psycho* volti a suscitare nello spettatore un crescendo emotivo e che vengono riallacciati al genere giallo. L'orrore al cinema viene definito dagli psicologi nello spettatore quale «attività ludica», per cui resterebbe un senso di capacità critica nei confronti del film, che comunque non esclude i riflessi inconsci e le emozioni. Sulla prevalenza dell'«attività ludica» non è possibile pro-

nunciarsi poichè vi è anche chi afferma che il film dell'orrore con i suoi mostri può creare nello spettatore il risveglio di istinti latenti di sadismo e masochismo, o perlomeno può soddisfare in lui con la tensione alla vicenda un bisogno di sfogo dei citati aspetti interiori.

Queste delucidazioni di carattere psicologico non sono comunque sufficienti a definire la predilezione di tanto pubblico per il genere orrifico. Ci troviamo senz'altro di fronte ad una categoria di pubblico che concepisce il cinema unicamente come spettacolo, nella peggiore accezione del termine. Da qui l'assenza di esigenze più profonde che contribuiscano ad elevare la produzione se non altro su un piano di maggiore cultura. Il progresso dell'horror film è unicamente nella involutiva ricerca di nuovi espedienti che valgano a sostenere l'attenzione degli spettatori ed il genere terrorifico e galattico è infatti oggi sul piano della produzione commerciale dei colossi storici di cartapesta, dei soliti insignificanti wetsern, dei vacui musicals, dei gialli, delle squallide rassegne di locali notturni. Al gusto per il grandioso, l'epico, l'elegante, il violento, l'erotico, si sostituisce quale principale componente dei film terrorifici il gusto dell'orrore. Così come vi sono addirittura associazioni di individui che si atteggiavano a cow boys o pellirosse, che si sottomettono a debilitanti cure per apparire nel fisico simili agli eroi dei film storici tipo *Maciste* o *Ercole*, ve ne sono altre che procurano agli amatori maschere, trucchi, e metodi per divenire mostro nelle più svariate accezioni, da ghoul a melting man.

Sono queste le estreme manifestazioni di tutta un'indu-

stria che con in testa il cinema ed i fumetti si è presa il compito di soddisfare le più svariate esigenze, o meglio richieste, di un pubblico mai sazio. Che non si avvicina certo al film dell'orrore per un «gesto estetizzante» o per «protesta velata contro i pregiudizi della gente per bene», ma con l'animo di chi ha ormai provato tutto e cerca la novità nelle prosolane emozioni di certo orrore. E' questa un'accusa, pur nei suoi limiti, a tutta una produzione che non ha saputo avvicinare soddisfare ed educare il pubblico con cose migliori ed ha scelto la via facile.

Ma anche il pubblico stesso ha perso il senso della misura nella sfrenata corsa verso la perfezione utilitaria ed il progresso materiale volto a rendere sempre più agiata la vita. Così il fascino del nuovo e la ricerca del comodo si ripercuotono nella scelta dei divertimenti, innanzi a tutti il cinema per il poco impegno che richiede. Non più quel po' di romanticismo del cinema istruttivo o del cinema arte ricreativo, ma la deprimente realtà di tutto un cinema emozionale cui sta in testa il genere terrorifico galattico, per i più forti. Tanto forti da sopportare senza accorgersene anche l'annuncio citato all'inizio: che è quanto meritano.

PIO M. DOLCI

BIBLIOGRAFIA

- PIERO ZANOTTO: *Il film terrorifico e galattico* - «Centrofilm», 27-28.
- ERCOLE M. RIZZO: *Uno psichiatra dinanzi ai film dell'orrore* - Op. cit.
- ANTONIO MIOTTO: *Il sottile fascino dell'orrore* - Op. cit.
- UMBERTO ECO: *Esorcizzano la paura travestiti da Frankenstein* - In «Il Giorno», 21 marzo 1962.

Cinema, Cristiano, Parrocchia

Ritengo necessario per meglio chiarire il rapporto esistente tra Cinema, Cristiano e Parrocchia, fare una premessa su quest'ultima e sulla sua funzione nella società oggi. Questa premessa si giustifica tenendo presente che ogni azione a carattere pastorale deve, nell'attuale struttura della Chiesa, rapportarsi alla Parrocchia non solo su un piano organizzativo, ma sul piano dei contenuti e dei motivi di ispirazione che sostengono l'iniziativa. Parlare di qualificazione pastorale del cinema e della sala cattolica senza aver preso coscienza del significato e del compito della Parrocchia e della sua azione nell'attuale momento storico può esporre a spiacevoli conseguenze.

Compito della Parrocchia nella società d'oggi.

Il significato ed il compito della parrocchia è evidente nella seguente definizione: «La Parrocchia è strumento di attuazione della realtà cristiana per ogni fedele considerato nel contesto storico in cui vive e perciò interessato e toccato dalla realtà, (materiale e spirituale) del suo tempo».

Una simile definizione forse non è reperibile in nessun testo, ma mi sembra inerente al modo di concepire la Parrocchia tramandataci dalla tradizione e ancora più alla funzione dell'apostolato come ce ne parla il Vangelo.

A) Se è strumento di attuazione della realtà cristiana per ogni fedele ci domandiamo: *qual'è questa realtà cristiana?*

Se il cinema deve contribuire al miglioramento dello spettatore, è doveroso indagare chi sia costui per adeguare l'azione alle sue dimensioni.

Una mirabile sintesi e definizione della realtà cristiana mi sembra sia quella data da S. Paolo in Ef. 4,15:

« Rendiamo reale la verità nella carità, e andiamo crescendo in modo completo in quel Cristo che è il nostro Capo ».

1. *Qual'è la verità da rendere reale?* Sarà a tale verità che la nostra azione cinematografica dovrà rapportarsi.

Sappiamo che la verità per eccellenza è Dio; che l'uomo in quanto *Creatura di Dio* (cioè in quanto rapportato essenzialmente a Lui) partecipa a *suo modo*, cioè in modo confacente alla sua natura, alla *verità divina*; che il cristiano, perchè figlio di Dio, vi partecipa in misura maggiore.

Questa è la verità da rendere *reale*, questo è l'uomo da migliorare; un essere che porta in sé una scintilla di divino, che addirittura partecipa, sia pure per dono, alla vita divina.

2. *Rendere reale*. Cosa significhi l'espressione è abbastanza chiaro perchè mi ci si soffermi: sappiamo tutti cosa voglia dire portare sul piano della vita umana una verità.

Voglio solo richiamare l'attenzione sul fatto che al cristiano è possibile partecipare alla vita divina (questa è la sua realtà) soltanto vivendo nel tempo in cui Dio lo ha posto. Ci si *costruisce* nella verità mentre si è nel tempo; si arriva all'eterno attraverso il tempo.

Il *vivere nel tempo* o meglio *in un determinato tempo* si attua assimilando quanto è del tempo per trasformarlo (mediante un'azione personale) in valori che superano il tempo e che appartengano al patrimonio spirituale in virtù del quale l'uomo partecipa alla vita divina.

E' a questo punto che si inserisce, come vedremo, il discorso cinematografico, come quello di ogni altra realtà creata.

3. *Nella carità*. Sappiamo che *carità* è amore, cioè totale dedizione a Dio vissuta nell'amore del prossimo nel quale si scopre e si vede la presenza di Dio perchè creatura e perchè figlio Suo.

Sappiamo che il prossimo da amare non è un prossimo ipotetico, ma gli uomini del nostro tempo, della nostra città, della nostra Parrocchia.

Questo uomo deve essere amato non idealizzato o astraendolo da un suo ambiente, ma prendendolo così com'è con le sue virtù e coi suoi difetti, coi suoi gusti, con le sue lacune ed inserito nel contesto storico-sociale in cui la sua vita si svolge.

Dimenticare questa *concretezza* dell'amore cristiano significa distruggerlo perchè gli si dà un qualcosa di inesistente. Ovviamente questa *concretezza* è finalizzata al miglioramento dell'uomo che realmente esiste: Gesù ha redento ogni singolo uomo.

Non si dimentichi poi che la carità, proprio perchè donazione totale e interiore, esige un impegno profondamente personale: quanto più sono vivi i valori personali in un individuo, tanto più vera sarà la sua carità. Tutto ciò che tenderà a spersonalizzare, sarà di grande ostacolo alla carità. Di che genere è l'incidenza del cinema sulla persona? dipende dal modo con cui lo si accosta.

Sappiamo (ma è bene ripeterlo) che il nostro interessarci di cinema nasce dall'amore nostro verso Dio, che si realizza nell'amore verso l'uomo di oggi: tutto ciò che in un modo o nell'altro contribuisce ad aumentare o a diminuire il grado della *concretezza caritativa* cioè di aderenza alla realtà umana da amare, diventa centro di interesse di un'azione pastorale.

Secondo il modo con cui è visto e valutato il cinema può molto incidere (sullo spettatore) nella formazione di una *concretezza caritativa*.

4. *Crescere nel Cristo*. Ad ogni azione che rende reale la verità nella carità consegue logicamente una crescita nel Cristo, cioè una più intima unione con lui. Si legga Jo, 14, 23: « Se uno mi ama osserverà la mia parola, ed il Padre mio lo amerà e verremo a Lui e dimoreremo in Lui ».

Jo. 15, 5: « Io sono la vite, voi i tralci; chi rimane in me ed io in lui questi porta molto frutto ».

La *crescita nel Cristo* deve perciò essere prevista come meta di ogni azione cristiana: *far crescere nel Cristo* deve essere lo scopo di ogni iniziativa che si interessa dell'uomo preoccupato del suo bene.

Ancora: crescere nel Cristo significa uscire dall'individualismo (inteso come dimensione di vita) ed entrare nell'universale o addirittura nell'infinito: diventare dimora di Dio « mansionem apud eum faciemus ».

Tutto ciò che favorisce uno sviluppo sul piano dell'universale togliendo l'uomo del chiuso mondo dell'individualismo, favorisce, sia pure indirettamente, la crescita nel Cristo e perciò deve essere seguito con particolare interesse da chi è preoccupato del bene dell'uomo.

Con l'avvento degli audiovisivi è la fine dei mondi chiusi, a condizione che questi siano usati rettamente. L'aggancio con l'azione che può svolgere la sala cattolica è evidente.

B) *Quale la realtà della Parrocchia oggi, e i suoi centri di interesse*.

1. Se la Parrocchia è strumento di attuazione della realtà cristiana per ogni fedele considerato nel contesto storico in cui vive e perciò interessato e toccato dalle realtà del suo tempo, essa esiste nella sua essenza interiore nel momento in cui si inserisce nella vita dei suoi componenti e la orienta a Dio. Solo così facendo infatti la Parrocchia rende possibile al cristiano realizzare la sua verità, attuarsi cioè come cristiano. E' ovvio che quando si parla di *vita dei componenti una Parrocchia* si intende abbracciare tutti gli elementi che costruiscono e caratterizzano l'esistenza di un individuo. Fanno perciò parte della realtà di una parrocchia le realtà individuali e sociali di ogni fedele. Vorei che si ponesse molta attenzione a questo aspetto; se la

Parrocchia è lo strumento che di fatto (almeno nella nostra situazione) porta i frutti della redenzione all'uomo, non può essere un'astrazione, ma un qualcosa di estremamente aderente alla condizione umana. Come Gesù essa deve farsi *uomo del suo tempo* per poter salvare gli uomini di ogni tempo.

Oggi fanno parte della *realtà parrocchiale* la stampa, lo sport, la moda, il cinema, la radio e la televisione come le virtù e i difetti dei suoi componenti. Ovviamente ognuno di questi elementi ha una funzione ed esige un particolare trattamento rispondente ad una sua incidenza positiva o negativa sull'uomo.

2. I centri di interesse cui deve convergere l'attenzione e l'azione di una Parrocchia sono pertanto bene individuabili e già vi ho accennato parlando della verità da rendere reale.

— innanzi tutto Dio visto come fine ultimo dell'uomo al cui raggiungimento ogni cosa deve essere indirizzata. Questa visione non solo deve stare alla base dell'azione parrocchiare, ma deve essere l'anima di ogni iniziativa, motivo di ispirazione e guida di tutte le attività;

— viene poi l'uomo chiamato ad essere figlio di Dio. Egli (l'uomo) costituisce l'oggetto su cui converge tutta l'azione parrocchiale. Tutto ciò che viene realizzato dalla Parrocchia viene fatto in funzione dell'uomo perchè questi viva veramente da figlio di Dio.

— da ultimo vengono le realtà create in mezzo alle quali di fatto l'uomo vive e da cui la sua esistenza dipende più o meno necessariamente e dalle quali è influenzato in vario modo.

Tra queste realtà oggi è il cinema.

C) *Cinema, cristiano, parrocchia*.

Che il cinema sia una realtà è fuori di dubbio, si pensi ai miliardi di esseri umani che annualmente esso interessa, agli enormi capitali investiti nelle imprese cinematografiche, al nuovo mondo da esso generato, il *mondo cinematografico*. Si pensi soprattutto alla incidenza che il cinema determina su un costume di vita; incidenze che pur dimensionate secondo i dettami della psicologia e della psicosociologia restano sempre imponenti e molto spesso preoccupanti.

Esse possono essere negative o positive: dipende dall'uso che se ne fa. Intendo dire dell'uso fatto dallo spettatore, della cui anima la Parrocchia ha responsabilità davanti a Dio ed alla Chiesa.

1. Se male usato il cinema può determinare condizioni psicologiche e spirituali dalle quali è facile nasca un clima di evasione, di gregarismo che favorisce un processo di spersonalizzazione.

Volontà ed intelligenza normalmente non sono impegnate in un'esperienza cinematografica (almeno sul piano di ragionamen-

to): questo provoca una pericolosa diminuzione dell'attività critica e della concentrazione interiore fonte di un atteggiamento responsabile.

Ciò che favorisce un processo di spersonalizzazione, rende più difficile accettare per *fede*, e quindi *vivere per amore di Dio* il messaggio cristiano. La fede infatti è un atto essenzialmente personale in cui intelligenza e volontà sono chiamate ad un'intima collaborazione alla grazia di Dio.

Un cattivo uso del cinema porterà l'individuo a gustare emotivamente il messaggio evangelico, più che ad assimilarlo facendolo struttura della propria vita. I pericoli derivanti da una tale situazione sono troppo evidenti perchè li abbia ad illustrare. A questi si aggiungano quelli derivanti dalla quasi costante proposta di un mondo e di un costume di vita in netto contrasto con la proposta evangelica, ed il quadro è completo.

2. Non si creda tuttavia che il cinema può solo produrre molti benefici, e concorrere in larga misura alla costruzione della *realtà cristiana* quale l'ho descritta.

Ovviamente non si dimentichi la condizione premessa *se bene usato*; è nell'attuazione di questo buon uso che si inserisce il discorso della sala cinematografica parrocchiale. Ma prima un accenno ai non piccoli benefici.

E' Pio XII che li sottolinea con chiarezza nella Miranda Prorsus.

Un primo beneficio è l'apertura degli spiriti sul mondo intero; molto spesso il cinema se bene usato può diventare strumento di accostamento di popoli lontani di cui fa conoscere la mentalità, gli usi, i costumi, i problemi. Questo fa sì che sia facilitata la possibilità di collaborazione e scambio spirituale, elementi fondamentali di una vera civiltà tanto auspicata dalla Chiesa, e resti altresì facilitato l'esercizio della *carità che dà realtà alla verità*, perchè lo dimensiona su un piano universale e spirituale, perciò cattolico.

Una seconda conseguenza positiva è la possibilità di diffusione della cultura anche per le classi meno abbienti. Diffondere la cultura (quella vera, ancorata ai valori dello spirito) significa collaborare allo sviluppo della vita di fede; il cristiano chiamato a *rendere reale la verità* trova così un non piccolo aiuto nel conoscere la porzione di verità racchiusa in ogni spirito umano.

La diffusione della cultura è facilitata dal cinema oltre che per la sua facilità di accesso, anche per il modo con cui comunica. Avendo come elementi essenziali del suo linguaggio l'immagine ed il suono, esso può grandemente facilitare la conoscenza di realtà spirituali attraverso quella sensibile, perchè ogni nostra conoscenza prende inizio dai sensi (S. Th. I, 8); anzi il senso visivo essendo più nobile, più degno degli altri sensi, conduce

più facilmente alla cognizione delle realtà spirituali (Miranda Prorsus).

Tutto ciò accade se il cinema è bene usato. Purtroppo normalmente non è bene usato; la situazione è tale anzi che un *buon uso* di questo mezzo è reso oltremodo difficile se non interviene l'azione decisa di qualcuno preoccupato più del bene spirituale degli spettatori che del successo economico di un prodotto. E' perciò dovere della Parrocchia vista come *strumento di attuazione della realtà cristiana per ogni fedele considerato nel suo contesto storico* mettere lo spettatore nella situazione di poter bene usare il cinema.

La realizzazione di questo dovere la dovrà impegnare in una azione di educazione; educare all'uso del cinema da uomini e da cristiani sollecitando l'intervento dell'intelligenza, della volontà, delle facoltà soprannaturali dello spettatore.

In questa azione educatrice un importante ruolo può essere svolto dalla sala cinematografica parrocchiale.

Come la sala parrocchiale può inserirsi nell'azione tipica della Parrocchia.

Non sarà inutile sottolineare come attribuendo alla parrocchia il compito sopra descritto e tenendo conto della situazione oggi esistente nel settore cinematografico, la sala cinematografica parrocchiale non può più essere considerata un qualcosa di superfluo, ma deve essere vista come uno strumento di lavoro apostolico.

E' bene richiamare che le sale cinematografiche parrocchiali sono state volute dalla Chiesa esclusivamente perchè fossero strumento di azione pastorale. Pur non negando loro una funzione ricreativa, nei documenti della Chiesa si collega tale funzione ad una finalità formativa.

E' risaputo che nei numerosi documenti dell'autorità ecclesiastica che parlano delle sale cattoliche le finalità delle medesime sono così definite:

- offrire spettacoli istruttivi e ricreativi ad ispirazione cristiana con particolare riguardo alla gioventù;
- diventare sussidio alla pastorale;
- essere «strumento di elevazione, di educazione e di miglioramento».

Le indicazioni sono molto chiare e non ammettono equivoci; ogni altro movente che non sia apostolico non può giustificare l'esistenza di una sala cinematografica parrocchiale la quale d'altronde è esigita dal compito che oggi incombe alla Parrocchia.

MASELLA

AGENZIA CINEMATOGRAFICA - MILANO

Via Soperga, 42 - Telefono 2.853.523

"GIULIO CESARE,, IL CONQUISTATORE DELLE GALLIE

con Cameron Mitchell, Dominique Wilms; regia di Amerigo Anton

cinemascope eastmancolor

"ZORRO,, ALLA CORTE DI SPAGNA

con Giorgio Ardisson, Alberto Lupo; regia di Luigi Capuano

cinemascope eastmancolor

IL MIO AMORE E' SCRITTO SUL VENTO

con Sarita Montel, Reginald Kernan; regia di Luis Cesare Amadori

eastmancolor

LO SCEICCO ROSSO

con Channing Pollock, Ettore Manni; regia di Fernando Cerchio

cinemascope eastmancolor

"SISSI" E IL GRANDUCA

con Sabina Sinjen, Christian Wolff; regia di Ernst Marischka

eastmancolor

"YAMATO" IL GRANDE SAMURAI

con Toshiro Mifune, Ypko Jsukasa; regia di Hiroshi Inagaki

cinemascope agfacolor

IL SEGNO DEL VENDICATORE

con Vincenzo Musolino, Gabriele Antonini; regia di Roberto Mauri

eastmancolor

I CAVALIERI DEL NORD-OVEST

con John Wayne, Joanne Dru; regia di John Ford

technicolor

LA GRANDE SFIDA

con Robert Ryan, Virginia Mayo; regia di Robert Webb

cinemascope colore de luxe

IL FONDO DELLA BOTTIGLIA

con Van Johnson, Joseph Cotten; regia di Henry Hathaway

cinemascope colore de luxe

WALTER PROTO CINEMATOGRAFICA

MILANO

Viale Brianza, 33 - Telefono 206.268

UNA REGINA PER CESARE
(CLEOPATRA)

CON PASCAL PETIT E AKIM TAMIROFF

LA VITA DI ADOLFO HITLER

documentario originale con
materiale americano, inglese,
tedesco.

LA RAGAZZA DELLO SCANDALO

con **RAYMOND HUNTLEY**
THORLEY WALTERS

LA GRAFICA RAMPOLDI

Via Asti, 14 - Tel. 4635.43

MILANO