

III

LETTURA CRITICA DEL FILM

1) L' INCONTRO CON IL FILM

Tentando un'analisi critica del film ritengo con venga anzitutto richiamarsi ad una distinzione tra poetica ed estetica: estetica come scienza dell'espressione in genere e poetica come attenzione già riflessiva e circostanziata ai procedimenti suggestivi con cui l'artista entra in comunicazione con gli altri.

Non dimenticherò però il fecondo rapporto che intercorre tra poetica ed estetica, tra rigore dottrinale e possibilismo dell'avventura di chi va senza saper bene quello che accadrà nella sala oscura, dell'individuo cioè che entra la prima volta in un cinema, lettore quindi non avvertito, incapace cioè di rendersi conto di ciò che sta dietro il suo divertimento.

Naturalmente non intendo affrontare qui il problema dello specifico filmico perchè è un problema che probabilmente è stato discusso nella critica filmologica a perdita di fiato, che avrà perso un po' del suo mordente iniziale in questi ultimi tempi, che comunque dovrà trovare la sua collocazione storica e critica nella storia delle dottrine del film. Non penso dunque allo specifico filmico se non per consentirmi una raccomandazione : è mia intenzione propormi di essere aperto e disposto magari anche all'avventura purchè questa avventura sia poi controllata da una riflessione incardinata su documentati e sicuri fondamenti.

Nè si dimentichi che qualunque indagine intorno alle forme d'arte è sempre studio delle intenzioni - ecco il termine ideologico - ed è studio delle realizzazioni - ecco il termine di stilistica. -

Che questo concretarsi delle idee in fatti, cioè in immagini avvenga attraverso un processo molto ela

borato e molto difficile e che richiama una quantità di accostamenti scientifici e tecnici invece che attraverso l'escursus della penna d'oca sopra un foglio bianco, non muta evidentemente i termini della questione. Quello che conta è rilevare una anteriorità dello spirito ed operare una puntualizzazione della materia.

E'quanto cercheremo di fare analizzando il film rivolgendo la nostra attenzione a fatti tecnicamente, filologicamente, filosoficamente, storicamente concreti. Sarà questa convergenza di studi che nell'incontro con il film ci salvaguarderà da una scorribanda troppo avventurosa.

Il film è indubbiamente il mezzo di espressione che trova nella società d'oggi un consenso d'opinione pubblica superiore a qualunque altro mezzo d'espressione. Tanto che sembra avere relegato in secondo piano quel prestigio della parola che essa godeva nella civiltà umanistica. Quando si dice civiltà umanistica il nostro pensiero corre all'umanesimo cristiano e alle fondazioni umanistico-cristiane della società moderna.

Che compito in sostanza spetta dunque a noi che ci preoccupiamo del film e che tentiamo delle coordinate di studio intorno al medesimo?. A noi tocca riconoscere che questo strumento è il mezzo attualmente più in voga e probabilmente più fecondo per conoscere il mondo. Niente, mi sembra, in tutta la storia della civiltà umana, ha spalancato repentinamente l'immagine del mondo agli occhi degli ignari come il cinema. Senza dubbio dico delle cose ovvie e mi rincrescerebbe se la mia accentuazione lasciasse supporre che voglio appunto con un certo pathos far dimenticare che dico delle cose troppo note.

Non è che imbastisca una esperienza nuova e che

entri stravagando in un mondo ignoto. Sottolineando questi aspetti risaputi cerco di rendermi conto della realtà delle cose, mi avvio a conoscere il mondo. Vi dirò che quando adopero questa espressione "conoscere il mondo" non è che mi preme di spalancare le dighe alle banalità. Mi ricordo di un libro di Marino Moretti "Conoscere il mondo", una raccolta di novelle. Se c'è un uomo crepuscolarmente dimesso, grandissimo artista e magnifico, formidabile narratore, nella sua umiltà, è proprio lui. Ma tra il conoscere il mondo crepuscolare, intimista, di Marino Moretti e il conoscere il mondo che propone il film, c'è un bel divario. Là tutto è represso e introverso; qui tutto violentemente proteso, proposto, molte volte imposto. "Conoscere il mondo": questo ad ogni modo è il discorso che ci propone il cinema.

Ma in questo incontro con il film esiste un'altra preoccupazione che non si può dimenticare. Non è una preoccupazione che ci richiami alla parola filologicamente organizzata; è una preoccupazione che ci richiama alla parola ontologicamente rivelata: al Verbo, evidentemente. Tra i tanti che il discorso richiami sul cinema apre c'è senza dubbio la relazione: Film e letteratura. Però il rapporto tra film e Verbo è fondamentale, è il rapporto essenziale. Il rapporto tra il film, tra il conoscere il mondo e la dimensione ontologica del Verbo è quello che può aiutarci a salvare il film, la nostra esperienza e soprattutto l'anima nostra da qualunque tentazione di dissipazione e di evasione. E' a questo livello che dobbiamo stabilire il rapporto dialettico: conoscere il mondo, ma conoscerlo nella dimensione esatta, riportare cioè la fenomenologia tumultuosa che il film propone e impone ai nostri occhi e alla nostra memoria a quella dimensione auten-

tica senza la quale noi rischiamo di ferire la natura attraverso i doni più meravigliosi che la scienza e la tecnica han fatto alla società umana.

In fondo, se il film apre in modo straordinario il mondo alla nostra conoscenza, badiamo che questa conoscenza sia scienza e verificiamola sempre secondo coscienza.

L'itinerario che mi propongo non è perciò solo tecnico o storico o dottrinale. E' tutto questo insieme: un approdare ciò è alla "conoscenza" che passa attraverso le impressioni futili e casuali che ci accompagnano incontrando un film. Se c'è forma d'arte che sembra non esigere nessuna riflessione, che sembra acconsentire o addirittura proporre una frequentazione casuale, è proprio il film. Al film infatti ci si va il più delle volte per divertimento, per distensione.

Il più delle volte che si va al cinematografo, non ci si muove per una riflessione critica, ci si va perchè a un bel momento non se ne può più di altre faccende! Allora il film rappresenta una distensione. Naturalmente se tutto finisce qui, è tempo perduto; lo so bene. Ecco che allora nella memoria ripesco quelle immagini viste e cerco di riviverle secondo un nesso e scopro un ordine logico e vedo una intenzione più o meno concretata. Ad ogni modo, di questa frequentazione casuale bisogna tener c o n t o. Cioè: muniti di filologia e di storia, non dimentichiamo questo momento iniziale. Ecco perchè la frequentazione casuale ha la sua importanza anche se giungeremo, come ci auguriamo di giunge re a una conoscenza riflessiva, cioè a sapere davvero, non solo che cosa sia il film, ma come giudicare quel film e come giudicare il fenomeno sociale che accompagna la filmologia e l'enorme produzione filmica attuale.

Forse quest'intenzione iniziale ci porta in una condizione un po' bambinesca, quella cioè di affacciarsi ad un film semplicemente per vedere come la va a finire o per svuotarci dietro quel giuoco delle immagini. Però nel quadro di un'analisi critica è una partenza da tener d'occhio. In tal modo potrò rifare il percorso dalla accezione immediata e irriflessiva alla conoscenza meditata e riflessiva, passando cioè dalla posizione dell'uomo qualsiasi che capita al cinema e poi a poco a poco cresce a lettore provveduto. Proprio seguendo questo itinerario da lettori ignari a lettori provveduti cercheremo di studiare il film. E' un poco un modo nuovo, una metodologia che procede per stratificazioni. D'altronde questo metodo delle stratificazioni successive dell'integrazione del pensiero è adottato dai pedagogisti che lo giudicano fondamentale per la conoscenza puerile. Bisogna ritornare bambini per poter davvero accedere al "regno."

Sarà un itinerario che tenta di integrare un modo formativo oltre che informativo dettato evidentemente da una preoccupazione pedagogica. Si tratta di una esperienza in cui il fatto conoscitivo si innesta nella consistenza autentica dell'umano. Comporta - mi rendo conto delle difficoltà - una problematica per scorci, più che una verifica puntuale da capo a fondo, deduttiva e rigorosa. In questo procedere non faccio il filosofo, ma piuttosto il cronista per poter fare lo storico e giungere così ad una conoscenza critica.

Nessuno oggi contesta che l'uomo moderno ha collocato il film nelle sue abitudini ordinarie. Ora, l'uomo che va a vedere un film è aggredito dallo spettacolo che letteralmente gli si rovescia addosso. Così è in genere di tutti i fenomeni della cultura di massa, i quali sono talmente vasti che non c'è nessun umanista

prezioso capace di sottrarsi loro definitivamente, sicchè se ne devono occupare anche quelli che sarebbero per loro natura, per loro abitudine, in disparte.

E' vero che Hegel ha insegnato a salvaguardare la propria ideale indipendenza da qualunque forma di intrusione della natura, quando la realtà naturale non quadra con gli schemi della fenomenologia idealistica. Così si è detto per tanti decenni: peggio per la società se si occupa delle fanfaluche filmiche. Ma alla fine, la natura cacciata con la forza è rientrata e si è imposta. Una resa che non ha fatto molto chiasso, questa delle autorità accademiche alla nuova scienza e dottrina, ma che ha importanza veramente notevole.

In questo incontro con il film la nostra regola è pertanto questa: Vedere, guardare, sapere. E' questo, in fondo, che ci proponiamo di fare quando vogliamo passare dal divertimento dell'andare al film al dibattito sul film. Andare cioè per divertirci e ritornare provveduti, andare per evadere e ritornare se non convertiti, un po' diversi in noi stessi e nelle nostre responsabilità. Sono dell'avviso che il film abbia abituato più di quanto si pensasse, a sottolinearci il pericolo del vedere senza guardare. Veramente la sollecitazione prima è semplicemente vedere, ed è pure il canone fondamentale del buon produttore che vuol fare i suoi interessi. Ma l'uomo che ha responsabilità di sé tende a guardare dopo aver visto, a capire insomma quello che davvero avverte cioè la dimensione del suo atto del conoscere. Sa che dopo aver visto e dopo aver guardato, deve giungere al sapere.

E' vero che saper sapere è la cosa più difficile che ci sia. Ad ogni modo però bisogna arrivare a questo traguardo.

2) DISPONIBILITA' DELLO SPETTATORE CINEMATOGRAFICO

Non v'è dubbio che un attento esame del film conduca l'osservatore ad una meditazione pluridimensionale. Ora in questo esame non vanno trascurati gli effetti di questa contemplazione o lettura filmica non solo nell'incremento di una intelligenza particolare, ma nel costume e nella vita partecipata.

Però il meglio delle contestazioni che si andranno facendo saranno tratte dalla considerazione della rifrazione individuale della successione filmica. E vorrei, entrando in un argomento in cui la psicologia ha la sua parte, rammentare un fatto che è stato più volte registrato nelle inchieste televisive, ma che potrebbe essere utilmente applicato con gli stessi procedimenti di campionario e di test, anche alla indagine della ricezione filmica.

La televisione introdotta ad esempio in una area depressa (adopero questo termine che meriterebbe evidentemente un'altra qualificazione, limitandomi ad accettarlo anche nella sua risonanza cinematografica con tutto quel complesso di pathos intorno al fatto per se stesso economico e sociale che proprio è stato sollecitato dal cinematografo), fa sì a volte che i teleascoltatori credano vero il falso e falso il vero. Mi spiego: un'opera di fantasia viene accettata come si trattasse veramente di cosa vera, mentre un documentario è trattato come una cosa inventata.

Non si dimentichi che il documentario si basa sopra una casistica scientificamente controllata. Anzi un documentario che si rispetti evidentemente non si limita ad una scorribanda, direi, montanelliana nei regni del reale

o del possibile, un documentario, specialmente un documentario televisivo con preoccupazioni di documentazione oggettiva, si basa sopra una statistica ed elabora dei dati controllati. Ebbene ecco il curioso capovolgimento: il documentario è inteso, ripeto, come una cosa inventata e la finzione come una cosa vera.

Cosa significa questo? Significa che l'uomo allo stato innocente è sempre pronto ad accettare il reale come meraviglioso e a confondere il miracolo con la quadratura scientifica della realtà.

E' in questa disposizione d'animo tumultuosa e rapita che l'uomo entra nelle sale di spettacolo e guarda con animo fanciullo. E il primo moto dell'iter della conoscenza è questo di incantarsi davanti al reale, assistendo rapidamente allo spettacolo e confondendo i termini che in un adulto sono così chiaramente distinti, della finzione appunto col suo gioco delle meraviglie e della realtà col suo esatto rapporto intellettuale. Il richiamo a questo singolare comportamento dello spettatore mi consente una digressione sul rapporto: letteratura e film.

Si prenda ad esempio: " Il discepolo del diavolo", un film tutto intriso di spirito shawiano ispirato appunto ad un lavoro teatrale di G.B. Shaw, uno degli spiriti più sadici e agguerriti e in apparenza demolitori della letteratura inglese, spirito che ha riempito di sé proprio l'intervallo fra le due guerre.

Il film dunque, accetta una eredità teatrale, aggiungendovi altre componenti: per esempio, una satira più aggiornata, mentre gioca su deformazioni: vedasi l'inserito del cartone animato con i soldatini che mar-
ciano come i soldatini delle parate fiabesche e burattinesche. Senza dubbio occorre una adesione stilistica ben modulata per consentire questa sovrapposizione.

La conclusione è pertanto questa. Tocca al cinematografo riassumere in sé una quantità di realtà diverse e non mai cristallizzarsi in una formula chiusa ben definita, in una grammatica e in una retorica, intendendo per retorica, non la sopraffazione eloquente della verità, ma secondo il significato etimologico, l'arte nel dire.

Ora per chi assiste al film non contano tanto le conclusioni oggettive a cui può giungere in sede di pura scelta, quanto la particolare capacità di prendere, respingere, accettare, entrare in colloquio con la realtà che gli è presentata e introdurre in questa realtà le sue dimensioni.

Il mio metodo nell'analizzare il film si fonda certo sulla ricerca sistematica degli stilemi, sul lavoro di accostamento e di paragone ma non trascura le indicazioni che emergono spontaneamente in questo incontro tra spettatore e film. E non credo che tale metodo non possa essere considerato valido sul piano critico.

Proprio da questa considerazione psicologica iniziale attraverso la convergenza di critica e di saggiistica si giunge a comprendere il fatto creativo e la validità espressiva in quelle componenti ineliminabili, essenziali, che sole ci assicurano la possibilità dell'intelligenza.

Nè va d'altro canto dimenticato il fatto della mimesi che nel cinematografo ha una importanza definitiva. Non mi richiamo evidentemente ad Aristotile : intendo fare un excursus sopra l'importanza che questo termine ha assunto in tutta la storia delle poetiche e non mi rifugio nemmeno nei risultati più recenti degli studiosi che in sede filologica letteraria hanno approfondito il problema.

Parlo di mimesi nel significato più immediato. Il cinematografo è la forma d'arte che consente un più immediato travasarsi della personalità dello spettatore nella semantica della cosa rappresentata. L'incanto del cinematografo è soprattutto questo: noi siamo di sposti a togliere di mezzo le resistenze etiche, le resistenze sociali, le resistenze intellettuali ed a trasformarci immediatamente in ciò che vediamo. Questa è la base di ogni osservazione psicotecnica sulla ricezione filmica. Quante volte con i raggi infrarossi è stata fotografata una udienza, che si rivela sempre pronta a modularsi secondo quello che vede. Nell'oscurità uno si crede indifeso, sicchè la sua innocenza e la sua estroversione^{sono} più pronte. E' ovvio che in una stanza illuminata o in un teatro ove la luce è più diffusa che non nel cinematografo, lo spettatore si sorvegli e si ritragga in se stesso.

Ora sono dell'avviso che l'intelligenza anche critica del fatto filmico debba incominciare da questo trasferirsi, non dico transfert per non scomodare Freud e gli schemi della psicanalisi, uno spontaneo trasferirsi, più vivo e pronto nei bambini, meno vivo e meno pronto negli adulti, e sempre più ottuso quanto più si frequenta il cinematografo.

Il sistema o meglio il metodo di lettura e di critica filmica che propongo parte ripeto da questo contatto dello spettatore ingenuamente proteso verso lo schermo.

Si ricordi il momento di rapita innocenza che l'autore de " I 400 colpi " ha voluto produrre nella sequenza della rappresentazione del teatro delle marionette con la storia di Cappuccetto rosso. La storia di Cappucetto rosso è scelta proprio simbolisticamente. Aveva incominciato il vecchio Perrault a parlare di Cappu

cetto rosso e del lupo per introdurre una favola galante: la ragazzina che si lascia rapire dal lupo travestito da nonna. Il lupo costituisce il simbolo di tutti gli agguati che possono travolgere nel loro gorgo l'indifeso fanciullo.

Ora l'insistenza con cui Truffaut ha fotografato i bambini nel film citato rappresenta proprio un momento di ingenuità ritrovata, un momento in cui il regista sogna l'infanzia, la rivede, la rivive. Perchè l'infanzia resta sempre il punto di partenza ed all'infanzia è paragonabile l'indifesa disponibilità del piccolo uomo che va al teatro o al cinema, una disponibilità così indifesa e che non deve mai essere turpemente abbassata.

A questo punto è lecito richiamare il dibattuto problema del film considerato come evasione o come realtà.

A dire il vero le contrapposizioni sono sempre facili in un discorso dove si procede per opposizioni dialettiche. Ma questa contrapposizione evasione - realtà anche se da noi viene agitata ormai da molti anni, molto spesso si risolve in asserzioni dogmatiche non certo valide alla riprova critica. A proposito poi di realismo bisogna intendersi. Si tratta di un problema di cui si è sempre parlato perchè tutti quanti i grandi scrittori di estetica hanno esaminato questo rapporto fra realtà e trasfigurazione, tra cosa e mimesi della cosa. Ma la mimesi è della cosa o dell'idea della cosa? E' una ricerca che continuamente si allarga. Evidentemente se io fotografo una cosa qualunque in una determinata luce o anche se solamente mi incanto ad osservarla (a questo proposito c'è una novella esemplare della Mansfield) o se io l'aggreisco intensamente, la cosa più comune mi diventa un monstrum, rivelandosi sotto aspetti impenetrabili e sempre diversi: il gioco delle nu

vole, ad esempio, nella scena famosa di Polonio e di Amleto in Shakespeare. Le nuvole possono rappresentare tutto e la mia fantasia segue il loro labile modularsi riconoscendo sempre nuovi mostri.

E questo perchè anche la realtà più immediata può diventare " mostruosa ". Ma torniamo alla opposizione così frequente: cinema di evasione e cinema di realtà. E' una opposizione questa che riporta al teatro inteso nella sua funzione autentica e storica, cioè nella sua funzione drammaturgica. Un gruppo si riunisce per meditare un mito e cerca la verità di questo mito, attraverso un itinerario che è fatto da parecchi insieme. Ora il buon drammaturgo sa toccare nella tastiera della problematica che si riferisce a un mito (il mito di Prometeo o il mito di Edipo oppure un mito comico, ad esempio della serva padrona o anche dei Rusteghi, miti ai quali si ritorna continuamente). Ciascuno di questi miti ha dietro di sé una imponente casistica: non scomodiamo Edipo, nè Prometeo; d'altronde si sa l'interpretazione che ha dato l'800 romantico di Prometeo. Si consideri invece nei Rusteghi l'opposizione tra le generazioni vecchie e le generazioni nuove, opposizione dimessamente e stupendamente cantata dall'avvocato veneziano Carlo Goldoni. Questo conferma che dietro i miti c'è sempre una ricca problematica. E il buon commediografo tocca nella tastiera di questa problematica i temi che trovano una rispondenza nel pubblico. Ne scaturirà una reazione diversa da persona a persona, ma pur sempre legatata a certi ritmi dominanti.

Dal canto suo il cinematografo del quale va sottolineato il carattere di epos non può sottrarsi a questa immediata concretezza di rispondenza, a questo appello alla socialità.

Ritornando al neorealismo bisogna riconoscere che ha avuto questo impegno di traguardare, al di là della favola e della realtà insieme congiunta, ad una situazione sociale. Ma non si può dire che sia soltanto cinema della realtà. In fondo il cinema resta sempre evasione anche quando proponga una frattura, una provocazione. E' sempre evadere da una realtà, per introdursi in quella dimensione della speranza senza la quale non si vive, come senza aria non si respira.

Continuando pertanto l'analisi psicologica del comportamento dello spettatore cinematografico va altresì rilevata una sorta di inerzia non certo trascurabile che lo rende spettatore ingenuo rapito nella favola, favola però di cose vere, direttamente fotografate.

Difatti la narrativa cinematografica si appoggia ad una nozione esatta di un mondo visto attraverso i giochi della luce e dell'ombra e del colore, una alternanza dialettica e dinamica. E lo spettatore si consegna a questo gioco e consegnandosi si dichiara inerte, disponibile. Egli verrà pertanto modellandosi sulla realtà che vede, Perciò il mordente del film va in direzione della possibilità e della costanza con cui lo spettatore si trasferisce nella realtà rappresentata.

Inizialmente lo spettatore si trasferisce nella cosa rappresentata per andare successivamente oltre il diletto verso una nuova mentalità.

Va aggiunto che dal punto di vista fenomenologico l'andare al cinema è senza dubbio diverso dall'andare al teatro. Si va a teatro in genere in un giorno di festa, o meglio diventa festa il fatto stesso di andare a teatro. Un tempo ci si vestiva, ci si parava e ci si recava a teatro con un senso di tripudio. Gli etnologi

hanno studiato molto bene questo rapporto tra la festa e il tripudio. Siamo evidentemente nel campo della

psicologia liturgica, se non religiosa. Ora il teatro manteneva questa atmosfera.

Al cinematografo si va come ad una festa? Affatto. Molte volte chi può fare la scelta tra teatro e cinematografo preferisce andare al cinematografo perchè non deve mettersi neanche quel tantino di abito grigio scuro, richiesto dalla tradizione.

Il cinema è un incontro che non deve essere preceduto da queste forme preliminari di liturgizzazione; non è una festa, è uno svago, non è una concentrazione, una conversione, è un divertimento.

Questi sono i limiti di costume che presenta il cinema.

Rimane però il fatto che l'incontro con lo schermo ha sempre il carattere di intensità e di rapimento. Il passaggio dal visibile all'invisibile si può dire accada ad ogni passo nel cinematografo.

E' pertanto questa la grande prospettiva del cinematografo. E è questo che ci consente, accompagnando il "pover'uomo" dal suo primo bisogno di svago all'incontro sempre più consapevole con questa mescolata e difficile sintassi delle memorie, delle presenze, delle attese, delle speranze, di procedere alla edificazione dell'uomo.

3) CINEMA, FENOMENO A DIMENSIONI MULTIPLE

La nostra ricerca parte dall'esame dell'atteggiamento dell'uomo comune, del "pover'uomo" di fronte al film. Uso l'espressione "pover'uomo" perchè non solo l'uomo ha diritto all'anonimato, ma perchè l'espressione ha un certo sapore evangelico.

Ora il "pover'uomo" entra a vedere il film e dopo aver veduto, guarda; e dopo aver guardato qualche volta

rimane deluso. Quante volte ci sarà capitato di entrare in una sala di spettacolo a metà. Naturalmente nulla si sa del film, tranne il titolo che si è letto sui cartelloni che hanno una funzione così dissipatrice, perchè dicono tutto quello che nel film non c'è, fra l'altro poi dicono molto peggio di quello che il film racconta, presentando con preferenza cose mostruose. Dunque il "pover'uomo" entra, vede e lì per lì non capisce cionondimeno si incanta. Molte volte succede che quando la trama è rifatta e si giunge ad una conclusione, l'interesse scade. E questo perchè è più vivo l'atto del seguire fantasticando le immagini, che l'interesse e la volontà di disporre alla fine lo spettacolo in una favola più o meno logica. Questo scadimento di interesse ci indica che il passaggio dal vedere al guardare qualche volta porta a una depressione, ad un senso di perdita. In verità dovrebbe verificarsi l'opposto: il film autentico infatti è quello che consente un accrescimento di interessi singoli. I singoli fotogrammi diventano più vivi quando si collocano in una visione generale che li giustifica. Quante volte nel film scade la conoscenza critica conduce a deprezzare l'immagine che in un primo momento sembrava notevole; mentre nel film significativo la conoscenza critica consente di vedere nell'immagine ferma qualche cosa che riassume l'azione, il dramma, la dialettica, il divenire. Quando si ha coscienza critica di un film, l'immagine ferma richiama alla memoria anche il movimento, il divenire, la forza dialettica, il significato profondo, insomma, del film visto. Mentre invece nel film mediocre l'immagine ferma, anche prestigiosa, una volta verificata criticamente, si svuota completamente, diventa convenzionale, povera, sciocca. Ecco perchè un film cattivo non potrà mai essere rimediato dalla sapienza tecnica

del regista, o dello operatore, dai giuochi delle luci, dalle stesse seduzioni attoriali. Proprio perchè ci deve essere questa unità integrale che sola consente di dare o togliere valore ai fatti singoli, alle immagini in moto che noi registriamo nel film stesso.

Accompagnato pertanto il "pover'uomo" al film, occorre assistere al suo crescere. Come cresce? La forma più ovvia di crescita è la crescita statistica: 10 milioni di spettatori, 50 milioni di spettatori. Il critico può disinteressarsi di queste cose: ma fino a che punto? Un critico d'oggi non può essere indifferente di fronte ai fenomeni statistici. Sono quelli su cui si fonda la sociologia stessa.

La sociologia è scienza delle menti associate, come diceva Cattaneo e il fatto della società predomina nella nostra vita storica. Quindi il fatto statistico riceve, non oserei dire un valore, ma un prestigio, che ha un'importanza precisa per il sociologo e il moralista. Il film cattivo visto da 10 persone che cosa diventa? Diventa subito la conventicola di persone che fanno male sapendo di mettersi a far male e che cercano l'uno con l'altro il sostegno per una cattiva azione. Se non è società a delinquere, poco ci manca. Ma il film cattivo che è visto da 10 milioni di persone, diventa un fenomeno imponente e grave sul piano del costume.

Ecco il piccolo uomo che cresce, che impone col suo volere e col suo disvolere una certa inclinazione al fenomeno. Il valore di chi sente un impegno di intelligenza e di moralità consiste nel fare che il disvolere diventi volere, fare che la passività, che la rinunzia passiva, diventi invece possesso, integrazione della persona. Solo allora la crescita statistica diventerà anche crescita sociale. Il pover'uomo che va a vedere il film non lo sa, ma in quel momento compie un'azione

che interessa il sociologo, il moralista e lo storico dell'arte. I quali, sociologo, moralista, storico dell'arte, proprio dal fatto che il "noyer'uomo" moltiplicato per milioni ha imbibito il suo cervello di quelle immagini, possono scendere nel segreto della parola partecipata e diffusa, vedere dove hanno origini i moti del costume e quindi i moti della vita sociale. Come vedete, l'uomo cresce socialmente, storicamente e spiritualmente.

Il "noyer'uomo" se ne rende conto? No, non se ne rende conto per fortuna sua e per disgrazia nostra. Noi però dobbiamo rendercene conto, dobbiamo inseguirlo in questa crescita, vedere come avviene, e se non avviene rimediarci. E' un processo per cui un fatto di divertimento per se stesso, diventa un qualche cosa che impegna in una scelta. Naturalmente oltre a questo aspetto del problema in questo itinerario verso la consapevolezza critica si dovrà studiare che cosa è il film, come si fa e soprattutto come si riceve.

Lo studio del fatto produzione sarà fatto per quel tanto che l'indagine dei fenomeni della produzione ci consente di collocare, storicamente ad esempio il film hollywoodiano in una determinata situazione economica e culturale e collocare il film romano in un'altra situazione anche evidentemente economica e culturale. Questo fatto della produzione ha evidentemente la sua importanza per la vita sociale, per la vita storica e culturale. Questa superficie di contatto non può essere ignorata. Si prenda il caso del film a successo: esso è andato incontro a un maggior numero di persone: quindi è diventato un fatto storicamente e sociologicamente importante.

E' questo della produzione un fatto che non dovrà trascurare il frequentatore di film che vuol diventare

lettore provveduto.

Come linea programmatica il suo procedere deve essere molto semplice: dal poco al molto, dall'indifferenziato al differenziato, dall'atto puramente estroverso dell'accogliere delle immagini al rendersi conto di queste immagini, della dialettica del film, del ritmo, del tempo, fino a giungere ad una conoscenza che potrà essere protratta fino alla conoscenza tecnica dei procedimenti della scrittura filmica, fra i quali è fondamentale il montaggio.

Per compiere questo itinerario si dovrà sempre tener conto delle forme contigue di spettacolo e di linguaggio. Chi vuol avere una nozione concreta di una realtà umana complessa come il film deve pertanto esaminare isolatamente i vari aspetti per poi ricostruire nella totalità gli elementi reperiti nella ricerca. Se ci limitiamo al fatto tecnico e crediamo di poter dire tutto su un fenomeno studiando solo il fatto tecnico; se, per esempio, studiamo psicologicamente il ritmo delle immagini, l'intervallo di cui l'occhio ha necessità per separare un'immagine dall'altra, se pretendiamo di studiare il film solamente sotto questa visuale di psicologia sensoriale e crediamo di poter comprendere il segreto della "Febbre dell'oro", analizzando o magari facendo un grafico di queste immagini, siamo fuori strada.

Bisogna su questa premessa di conoscenza psicotecnica, saper allargare la visuale, cercando di integrare il fenomeno filmico con tutti gli altri fenomeni della espressione e della comunicazione contemporanea.

E' ovvio che il fenomeno più vistoso nella società che ci ha preceduti rimane quello teatrale.

I cineasti, originariamente dal canto loro hanno Paolo VI creduto di poter operare la trasposizione dal teatro al

film senza intervenire se non con il fatto meccanico della produzione delle immagini in movimento.

Dopo la invenzione del sonoro, questi cineasti sono tornati al teatro fotografato.

A dire il vero si potrebbe istituire un capitolo vastissimo sotto il titolo: "cinema e teatro." Diventa però sempre meno importante istituirlo quanto più il film prende nella società contemporanea un posto che il teatro in qualche momento fortunato ha cercato di avere, senza però mai ottenerlo. Il teatro è sempre stato forma aristocratica: le aristocrazie sacrali in Grecia, il culto di Dionisio, la presentazione delle discipline misteriosofiche al pubblico nella Atene di Eschilo. Fenomeni di un'importanza immensa. Si pensi infatti che cosa ha potuto significare per l'umanità che Eschilo, Sofocle, Euripide abbiano meditato sopra la dignità umana, proprio davanti a un pubblico di qualche migliaio di persone. Tuttavia era sempre una forma di comunicazione aristocratica ed in un certo senso esoterica.

Si prenda il teatro dell'opera italiana nell'800. I grandi operisti dell'800 italiano non solo hanno accompagnato la vicenda risorgimentale anticipando emotivamente quella che era destinata a diventare la futura realtà politica e sociale; non solo hanno fatto questo ma veramente hanno espresso il meglio e il più dell'anima italiana di quell'epoca storica. Tuttavia due stagioni all'anno significavano 2000-3000 spettatori nei grandissimi teatri. E quando 3000 persone affollavano la Scala, le altre 150.000 che allora popolavano Milano, dove andavano? Semplicemente si schieravano a guardare la bella gente in carrozza che andava alla Scala. Era un modo di partecipazione, ma non lo si dirà un modo risoluto e definitivo di intendere la evasione melodica

belliniana o la concitazione eroica dei cori di Verdi. Il teatro rimane quindi sempre un fatto aristocratico. Tuttavia il rapporto è lì a suggerirci, a farci comprendere, a chiarire certi fenomeni, pur sapendo che è una cosa diversa. Il teatro è concentrazione, il cinematografo è comunicazione dissipata che giunge alla interiorità individualmente e giunge all'importanza storica collettivamente. E si potrebbe proseguire su queste differenze notando la diversità dell'organizzazione cinematografica, dell'attorato teatrale rispetto all'attorato cinematografico, della regia teatrale rispetto alla regia cinematografica, dal pubblico teatrale rispetto al pubblico cinematografico.

Si pensi, ad esempio, a quello che è l'attore teatrale e che è l'attore filmico. L'attore teatrale parla a un pubblico, un pubblico che tende a far corpo, a rispondere in coro, a rispondere tacendo. L'applauso che butta all'aria la finzione scenica non è che un modo di consenso e nello stesso tempo di liberazione. Quello che c'era da acquisire, è acquisito. Ciascuno se ne va per conto suo, l'udienza si dissolve. Il pubblico reagisce all'attore, ma l'attore sa di parlare a questo pubblico, è in comunicazione suggestiva con il pubblico. Spessissimo accade che l'attore che non ha questo consenso emotivo, labile ma significativa, del pubblico si smarrisce oppure parla o canta - se si tratta dell'attore dell'opera - di malavoglia, col "sangue al naso".

Si consideri invece l'attore filmico: guai se l'attore filmico interviene cercando di accaparrarsi l'attenzione. Le "uscite in carrettella" che sono uno dei modi dell'arte scenica, nel film sono addirittura insopportabili, non si possono nemmeno immaginare. L'attore che guarda l'obbiettivo per afferrare l'attenzione del pub

blico è un fatto che si registra qualche volta e in tono per lo più comico,,grottesco. Lo fanno infatti i comici. Anche Chaplin ha di queste forme di invadenza. Tuttavia l'attore comico bisogna che si lasci fotografare; si presta ad un racconto in cui non è lui il determinante, non è lui il centro dell'attenzione: mentre è centro dell'attenzione a teatro. Senza l'attore vivo che opera in quell'ambiente, che controlla la psicologia associata, che esercita una suggestione, che riflette e risponde, non si ha addirittura teatro. Una brutta commedia può diventare un capolavoro proprio attraverso questa intenzione: non perchè il brutto diventi bello, ma perchè consente questa partecipazione, perchè il giuoco degli attori trasfigura il dato iniziale del copione e accentra intorno a sè l'attenzione del pubblico, il coro.

Sarebbe assurdo pretendere di avere un Shakespeare del film e che l'autore del soggetto avesse lo stesso prestigio, lo stesso dominio della materia espressa, la stessa responsabilità totale che ha l'autore del copione letterario del dramma. Noi sappiamo, che l'autore del film è il regista, cioè quello che raccoglie tutte le molteplici suggestioni che gli vengono da tante parti: l'idea del soggettista, lo spunto che gli ha offerto il dialogatore, magari l'invadenza corporosa del produttore, l'attesa dei bordereaux, la censura, perchè anche quella ha la sua parte nella elaborazione del film. Il regista tiene conto di tutto questo e lavora con l'attore, con l'attrice e cattura quel determinato gesto che magari non è intrinseco della persona umana dell'attore e dell'attrice, non è significativa per lui e per lei. Il regista annota e scrive tutto questo sulla pellicola. Questa dunque è la diversità, o meglio alcune delle cospicue diversità che si possono stabilire nel rap-

porto " cinema e teatro".

Passare dal teatro alla lettura del copione, direi quasi che è un fatto normale, dalla recita di un'opera di Shakespeare alla lettura di un'opera del medesimo. Per il film questo passaggio non esiste.

Ma c'è un'altro rapporto che vorrei sottolineare : cinema e pubblicitica. Il film è un fatto di comunica zione di massa. Con questa osservazione si apre un capitolo enorme che, naturalmente, non potrà essere svolto appieno. Per pubblicitica s'intendono pertanto i modi con cui la società moderna richiama l'attenzione dispo nibile dei più intorno ai moti, alle idee, alle immagi ni, alle forme che crede valide.

E' il libro che conta nella vita d'oggi? Certo che conta il libro, proprio attraverso quelle strade miste riose per cui una parola detta a pochi diventa di molti.

La vecchia stampa era in verità più vicina al libro. Se ne ha qualche esempio ancora se si guarda il Times di Londra e l'Osservatore Romano. Sono composti, con una impaginazione molto sobria; perfino nelle colonne c'è un'evidenza di stampo classico. Invece la nuova stampa, il rotocalco è più vicina al cinema ed alla televisione. Questo ci dice che il cinema ormai ha invaso, non sola^{mente} il teatro in certe forme di composizione scenica che si rammentano piuttosto del film che del teatro, ma la stessa stampa. Il rotocalco è una documentazione esat ta di quella abitudine alla lettura per immagini, che si va sempre più estendendo. Basta riflettere un momen to e ci si accorgerà subito dove si debbono cercare le origini di questo linguaggio. Noi leggiamo, o fingiamo di leggere il rotocalco. Molte volte in verità ci sono dei bellissimi articoli, interviste con Ministri o addi rittura proprio saggi proposti da persone autorevolissi^{me} . Ci sono le più belle firme, ciononostante il roto

calco rimane sempre più guardato che letto. E le vignette sono messe in modo che un'immagine venga dopo l'altra, così da avere quasi un documentario, sia pur riducendo i fotogrammi ad un numero limitato alle 80-90 pagine del rotocalco.

Ha invaso, dunque, anche la stampa, questa nuova forma di pubblicistica direi di derivazione cinematografica.

Il modo di vedere le cose cinematograficamente sta diventando a nostro modo di vedere, sicchè recentemente Zavattini in un convegno sul film educativo ha avanzato la proposta di fare svolgere nelle elementari il compito d'italiano con una macchina da presa. Dal canto mio credo che non potremo rinunciare all'atto del definire verbalmente, secondo uno schema logico ed una conseguenza sintattica, quello che si pensa.

D'altra parte ^{però} sarà molto bello quando potremo dare ad ogni bambino una macchina da presa ed esortarlo a inquadrare quello che vede ed a trascriverlo in immagini. Ecco che allora una pianta diventerà parlante in quella inquadratura e in quella sequenza. E' una formazione dell'intelligenza molto importante; ma non escluderà quella altra della riflessione verbale e dello schema logico da imporre, attraverso la sintassi e lo stile, al proprio pensiero.

Che io sappia Gagarin non ha eliminato il grande piacere che hanno le nostre gambe di muoversi in un prato o su per una stradina. Continuiamo a camminare, per fortuna, anche dopo l'invenzione della bicicletta e del motore a scoppio e di altri aggeggi.

In fondo le invenzioni tecniche non distruggono la sostanza dell'uomo e la sua realtà, ma hanno la funzione di integrarla, anche se qualche volta tendono a soprarfarla, appunto per ragioni economiche. E' però un rove

sciamento di valori che, con un po' di attenzione si può ristabilire e riequilibrare.

Ci sarebbe anche un'altro rapporto, che non svolgerò, ma che occorre tener presente, tutte le volte che si esamina l'itinerario del pover'uomo che entra nella sala di spettacolo: il rapporto cioè con la televisione. Non va infatti dimenticato come il pover'uomo, anche attraverso la televisione, si possa abituare a capire il film, a leggerlo ed a comprenderlo.

Cinema e televisione, però, pur comunicando per immagine e suono, hanno un linguaggio diverso e un modo diverso di elaborarlo. A mio modo di vedere, il film è una scrittura che è circostanziata in ogni momento. Il buon scrittore di film, attraverso la minima attenuazione di colore, o il minimo cambiamento di luci, suggerisce qualche cosa, inducendo il lettore, o meglio lo spettatore, a capire una movenza della vicenda, in quel determinato modo, con quel determinato mezzo. Mentre in televisione, c'è ancora (e che mi auguro per sempre) quel tanto di avventuroso e di improvvisato che c'era nelle vecchie redazioni dei giornali di provincia, dove il buon giornalista era disposto a tutto fare.

La televisione mantiene questo carattere di improvvisazione, e non importa che sia nel contempo il corpo redazionale più imponente del paese, nonché, la casa editrice più provveduta. Qui è la capacità di improvvisare che conta. Ed il mettere in onda direttamente, da a noi seduti davanti al video quella misteriosa sensazione di essere emuoverci nella manifestazione che si svolge. Il grande successo ad esempio dei telequiz sta proprio in questo: l'istantaneità. Anche se il piccolo schermo non è il cinerama.

La televisione è dunque comunicazione, scrittura,

talora narrativa per immagini. Ma narrativa per immagini è anche soprattutto il film. Per chiarire però che il film è narrativa per immagini, dovrei richiamarmi ancora alla letteratura e non certo per fissare la intrusione letteraria nel campo filmico che in genere è un disastro. Cito un caso significativo: Grazia Deledda è una delle più grandi scrittrici europee tra l'ultimo 800 ed il primo 900. Eleonora Duse era una grandissima attrice; probabilmente la più grande attrice che sia comparsa sulla faccia della terra. Ora guardando "Cenere" non si può dire che sia un bel film. No, evidentemente. E' vero: il lavoro che si può fare su "Cenere" è vastissimo, dieci tesi di laurea per la cattedra di storia e critica del film. Però resta il fatto che questo non è un bel film. Possiamo studiarlo a fondo, ma non diciamo che sia quel film che, immediatamente, spalanca la mente. Non lo è. La ragione è appunto questa: letteratura che intralcia che crea una specie di sudditanza, una impossibilità di agire.

In fondo, quando si vede un film sui "Promessi sposi", si rileva che non può essere altro che illustrazione del romanzo, come se si passasse di pagina in pagina, da episodio a episodio. Ed è lo stesso per "David Copperfield" o per altri film del genere, che hanno costituito appunto dei "best seller" per il mercato di lingua inglese. Ma la letteratura resta letteratura ed il film resta il film.

C'è un elemento della letteratura di cui vorrei avvalermi per chiarire questo problema del film inteso come racconto per immagini. A scuola abbiamo imparato il genere lirico, il genere narrativo, il genere drammatico e si potrebbe andare avanti, perchè le classificazioni non sono mai finite. Questi, però, sono i tre generi preminenti. Di questi tre generi Camillo Pelizzi,

che la questione letteratura e arte, ha studiato su un piano sociologico, con acume ed intelletto estremamente raffinato e scaltro, sosteneva che il drammatico è pessimistico, mentre la forma narrativa è ottimistica.

Per parte mia dirò che non è del tutto vero che la drammatica sia pessimistica, (ad esempio, la tragedia). Il caso di Prometeo a questo proposito è indicativo.

Dunque, non direi che per se stessa la narrativa debba essere ottimistica e il dramma debba essere pessimistico. Direi piuttosto che è sempre richiesta una condizione elementare di fiducia nel mettersi a raccontare. A questo atto di fiducia corrisponde la fiducia del lettore o nel caso nostro del "pover'uomo" che entra nel cinema. Egli compie certamente un atto di fiducia. E' un po' come il bambino a cui raccontano una favola. Il bambino, come si dispone verso questo mondo di fantasia, aperto qui dal racconto con un'attenzione fondamentale, vale a dire con un animo aperto, fidente nel viaggio incontro al regno del meraviglioso. Non è una constatazione come quella fatta da noi adulti, per cui il mondo reale è tutto costituito su leggi inderogabili ed il mondo della fantasia e dell'arte un'ipotesi piacevole a cui possiamo abbandonarci per un momento, salvo poi lasciare queste evasioni e tornare al concreto. Il bambino non fa così. Esso crede davvero che il mondo della fantasia si aggiunga e si mescoli a questo mondo. E' un mondo miracoloso che abita in questo mondo non miracoloso. Ma la distinzione tra miracolo e non miracolo non esiste per lui. Tutto è ugualmente miracoloso.

Secondo me questa disposizione al perpetuo miracolo è una disposizione fondamentalmente sana, anche se sul piano pratico ed economico può risultare dannosa.

Ora che la disposizione del pover'uomo nell'aprir si alla favola, sia di fiducioso abbandono, questo è un dato incontestabile. Perciò ci rammarichiamo se viene contraddetta questa disposizione fiduciosa; è la turpitudine di chi seduce il bambino ed insinua il male, proprio fidandosi di questo suo sguarnito sorriso.

Il film va dunque inteso come narrativa per immagini. Lo spettatore accosta questa narrativa, s'è detto, con animo fiducioso, aperto cioè all'ottimismo della favola, al sapere che comunque vada, andrà sempre a buon fine, perchè c'è sempre speranza: questo centro, non solamente della teologia cristiana posto tra la fede e la carità, ma della nostra stessa vita d'uomo. La speranza infatti è veramente il respiro della nostra vita morale: come senza respiro cadiamo secchi, così senza speranza, siamo morti.

E' certamente suggestivo questo fatto che il film spalanchi lo spazio, proiettandoci violentemente e dolcemente fuori di noi, in un mondo che però dobbiamo recuperare e dominare.

Queste varie riflessioni fanno sì che la tesi dell'ottimismo fondamentale della narrazione, proposta dal citato Pellizzi abbiano una validità.

Il fatto filmico raccoglie dunque un nodo di rapporti che vanno considerati con attenzione e senso di responsabilità. Responsabilità verso gli altri e verso di noi.

4) NATURA DEL FATTO "PRODUZIONE"

Si è detto che per comprendere un film, bisogna collocarlo in una intelligenza prima emotiva e poi critica sempre più complessa. In questa linea si colloca pertanto il discorso su "la produzione".

Naturalmente parlerò anzitutto dei produttori intesi sotto il profilo economico-industriale. Il produttore ha altro significato in Italia, che il "producer" inglese; "producer" indica la forma di responsabilità attiva anche nel campo sociale e morale, che il dirigente economico assume nella società inglese, nella società americana, in genere nella società anglosassone. Invece da noi un produttore è semplicemente produttore di ricchezza, sfruttatore industriale e tecnico di una determinata possibilità di incremento economico.

Sul produttore industriale cinematografico ci sarebbe molto da dire. Ma un aspetto intendo sottolineare: il processo delle integrazioni. A questo proposito mi torna utile richiamare un'altro settore che con la produzione tecnica cinematografica ha tante attinenze, cioè la produzione televisiva. Qui l'équipe o un rappresentante dell'équipe di programmazione accompagna il processo di produzione in tutte le sue fasi, sicché la realizzazione risulta qualche cosa di distaccato. Questo modo di procedere richiama la figura del regista, cioè dell'artista che capovolge le cose nella verità delle cose e ci assicura quel processo di trasvalutazione che ci consegna l'opera.

A dire il vero il regista fatalmente è tentato di prevaricazione compromettendo così questo processo di passaggio trasvalutativo della realtà sensibile alla

realtà interpretata. Perchè egli si butta mani e piedi nella materia, la plasma, la propone correndo sempre il rischio di ricadere nell'adorazione di sè stesso, una adorazione di stampo dannunziano che è il danno morale più evidente e prossimo di ogni forma di estetismo.

Quando invece la produzione si svolge attraverso un processo di integrazione, quando il produttore cioè non si assume solo le piacevoli responsabilità dell'utile o le spiacevoli conseguenze di quel processo che si basa sul "servirsi delle cattive voglie del pubblico per produrre di più" evita questo rischio ed evita altresì il rischio del paternalismo, quel costume cioè di autoinvestiture che delizia tutti quanti incominciando dai professori che collocati sulla cattedra, pensano di saper tutto, poter tutto, essere cioè padroni del destino presente e futuro di chi li ascolta.

Il dittatorello è tentazione che continuamente ritorna. Soprattutto nel caso del produttore. E lo vediamo farsi adorare perchè è diventato il mecenate, mentre non è che uno sfruttatore, proprio perchè non accetta le sue responsabilità ulteriori.

Il produttore invece che accetta la sua responsabilità sociale evidentemente va incontro a tutto il processo della produzione, processo naturalmente che parte da un fondamento economico. Ma da questo fondamento economico arriva ad una responsabilità sociale ed anche politica. Non di "politique d'abord" che crea una sua dogmatica, una sua esigenza, una sua volontà, ma responsabilità politica intesa come mediazione necessaria tra la socialità e la moralità. I veri uomini politici lo sanno: la loro è tecnica del come se, del possibile; il possibile si deve muovere verso una reglizzazione ulteriore, perchè il compito della vita con

sociata è di dilatare la sfera del possibile e di fare in modo che i beni siano più ampiamente partecipati.

Che il produttore si preoccupi del tema e della sua esecuzione in vista di una rispondenza il più possibile immediata ed estesa, questo è legittimo. Dico rispondenza immediata, a differenza del libro che può relativamente attendere. Lo scrittore sa la pena di questo dover imporre all'editore un'attesa. L'editore cerca sempre il libro che viene bruciato e consumato in sei mesi. Il buon scrittore invece desidera che il libro sia centellinato, consumato a poco a poco e questo economicamente è un danno, perchè evidentemente bisogna realizzare subito. E' la differenza che corre tra agricoltura ed industria: l'agricoltura deve aspettare le scadenze stagionali, mentre l'industria può immediatamente immettere sul mercato quanto esso richiede.

Il produttore cinematografico deve dunque cercare che il successo sia immediato vale a dire che il film sia letto immediatamente e letto da molti. Sono i molti a consentire nella nostra economia di mercato la ricompensa delle enormi spese investite. E' ovvio questo; appartiene alla logica di tutta la produzione di massa ed è tutt'altro che un danno.

Ora la produzione cinematografica provvede a confezionare, mi si permetta l'espressione delle forme poetiche che vadano incontro alle esigenze di tutti. Però questo è un fatto non solo economico ma che può attingere livelli di vero impegno culturale e morale.

Questo parlare a tutti, a dire il vero, è stato introdotto dal Cristianesimo; il quale nella storia delle forme espressive ha altresì inventato la forma della narrazione realistica, la parabola.

Ma torniamo alla alla figura del produttore che accompagna tutte le fasi del film, che fa davvero da interprete tra le varie esigenze, che si proietta in direzione del fatto economico e sorveglia il giro dei capitali e delle spese e nello stesso tempo accompagna come buon committente la produzione, in modo che abbia un significato.

Nel suo quotidiano operare il produttore non agisce da solo; accanto a lui va collocato il soggettista come collaboratore della produzione. Il produttore sceglie un tema, evidentemente lo sceglie nella sua formulazione più povera, più generica: la favola nello stadio puerile senza lo scatto dell'ingenuità fantasti-
cante che hanno i bambini, evidentemente.

Ma accanto al produttore e al soggettista ecco inserirsi il regista del quale naturalmente risentono tutti i collaboratori. Il lavoro dei soggettisti e degli addetti al trattamento, alla pre-sceneggiatura, ecc. è infatti tutto svolto in funzione del regista. Il lavoro d'équipe da noi è in verità una cosa ancora molto confusa, che rischia continuamente di diventare la seduta del caffè, dove si fanno delle grosse chiacchiere, e nel contempo si dicono delle straordinarie idee che purtroppo a volte si perdono.

Eppure la nostra esperienza storica in fatto di produzione artistica ha esempi validi e suggestivi. Si pensi ad esempio a quello che accadeva con Bruno, Bufalmacco e Calandrino: considerati non nella novellistica del Boccaccio, ma pensati nella loro opera concreta. I produttori di allora gli ecclesiastici, costituivano una direzione illuminata: il priore di S. Croce a Firenze, per esempio, o il priore di S. Marco ancora a Firenze, o l'abate che reggeva il capito ambrosiano. Si ricordino le bellissime pagine sulla costruzione delle

chiese da S. Rufino e S. Francesco ad Assisi. Erano questi ecclesiastici committenti talmente convinti dell'opera propria ed altrui che sapevano "condurre" artisti magari stravaganti, bizzarri ed insolenti come la famosa combriccola raccolta intorno a Calandrino, e portarli ad uno stato di meditazione. Perciò i loro prodotti hanno quella serietà, quella riflessione, e quella potenza che continuiamo ad ammirare ancor oggi.

Purtroppo quando il produttore è disposto a considerare tutto quello che produce come seppellibile nel giro di sei mesi o di un anno nel migliore dei casi come è per il circuito redditizio di un film, allora come possiamo parlare di verità e di bellezza? La verità e la bellezza sono cose eterne.

Si dice che la produzione ha un suo limite; una volta sfruttato il tal prodotto, non se ne parla più. Ma il film non appartiene al giro della pura produzione commerciale; è qualcosa di più.

Nel mettere in cantiere un film non deve dimenticare che esso è chiamato ad aiutare l'artista a dire in forma propria e in maniera soggettiva l'idea generale che possiede. Però l'arte non è fatta di idee generali, è fatta invece di immagini precise che rispecchiano quell'idea generale.

L'idea nella sua funzionalità filosofica non basta all'opera d'arte: occorre il processo di individuazione. La filosofia si basa sulle idee generali e l'arte invece sulle idee particolari, sulle immagini che diventano verità universali.

E' questo processo avviato dal produttore che parte dal soggettista ed attraverso i suoi collaboratori arriva al regista il quale darà il primo giro di manovella, ha una incidenza importante sul piano del costume

me ed in modo particolare sul piano della cultura. Ora la cultura va intesa come patrimonio di cose possedute: formule, disegni, gusto, anche cose risapute, memoria della vita storica, consapevolezza dei rapporti che legano individuo e individuo in una società comunitaria, rapporti che legano le varie società. Ed il compito che spetta all'arte è accrescere questo patrimonio e questo compito spetta pure al film.

Per la verità questo termine "cultura" qui adoperato e del quale dobbiamo servirci per riconoscere la realtà in cui operiamo è purtroppo guardato con sospetto a ogni gradino della scala sociale italiana. Anche il mondo della produzione cinematografica pur piccandosi di sensibilità ed apertura ai problemi della cultura, finisce di prendere il solito untorello della ultima vague letteraria, affidandogli un incarico che rinforzerà con qualche nome solido e letterariamente garantito, badando soprattutto al dosaggio ideologico. I produttori nostrani sembrano infatti sentire in modo intensissimo la necessità di mettere insieme il diavolo con l'acqua santa, confezionando così un pasticcetto indigesto.

Ora se i soggettisti pensassero che la cultura è un patrimonio che si accresce e che la cultura non si identifica con il loro particolarissimo romanzo ultimo scritto, si comporterebbero in modo più dignitoso ed artisticamente più valido. Se il soggettista avesse questa consapevolezza culturale molte dimensioni del film, si accrescerebbero e soprattutto si avrebbe un ritratto migliore della nostra società.

E' inutile servirsi, supponiamo, di Viterbo per ambientare i Vitelloni, è inutile raccontare la storia di Giulietta e Romeo facendo una specie di scorribanda

sulle bellezze d'Italia. Le bellezze d'Italia hanno un significato preciso ed i Vitelloni restano un bel film anche con questa usurpazione e Fellini resta un grande regista.

Nel processo produttivo del film il rapporto fra letterati e scrittori che pensano e propongono, il pro duttore ed il regista devono dunque basarsi su questa sensibilità. Credo pertanto necessario insistere sul preciso dovere di impostare su questi criteri di consa pevolezza il piano di previsione, senza ricorrere ad ingredienti di facile scandalismo. In tal modo il re gista sarebbe veramente aiutato a recuperare quella innocenza indispensabile se vuol realizzare un'opera valida. Appunto come Calandrino venne guidato dai vari priori fiorentini e potè nonostante la sua mediocre umanità e il comportamento tutt'altro che raccomandabile, fare qualche cosa di assolutamente legittimo di pingendo Madonne e Santi. Non voglio con questo dire che i registi dovrebbero essere trasformati in santi: la soluzione che propongo è quella della vera consape volezza nella quale il momento etico e quello estetico confluiscono.

E' proprio questa consapevolezza a sottolineare che l'operazione della produzione del film non finisce nel l'atto della fotografia e della stampa del film. Inco mincia a questo punto un'altro processo di mediazione: l'incontro cioè con il pubblico, in particolare del pub blico bambino e del pubblico adolescente.

Queste considerazioni debbono inoltre ispirare an che il fatto "propaganda" elemento intimamente connes so al fatto "produzione". La propaganda infatti è un momento legato a qualunque ordine economico di produ zione capitalistica e di economia di mercato la quale afferma "a ciascuno secondo i suoi bisogni". Di conse

guenza essa provoca continuamente nuovi bisogni, come si constata tutti i giorni analizzando il fenomeno dell'allargarsi dei consumi.

Perciò la propaganda contribuirà a creare il bisogno di un film. Un film è programmato: da quel momento incomincia tutto il lavoro per fare diventare questa programmazione un evento. Ed a questo punto intervengono i giornali, i quotidiani e rotocalchi. Che il produttore si preoccupi di reclutare "le più belle gambe del mondo" è una cosa che riguarda il produttore. Che però un noto quotidiano italiano lo annunci su quattro colonne, è una cosa che riguarda la coscienza del direttore del giornale. In fondo il produttore ha bisogno di certe assurdità appariscenti perchè il film è fatto in certi casi anche di questo. Se vuol raccontare uno show di girls ad un concorso di bellezze non potrà presentare evidentemente delle gambe stranamente difformi. La deformazione se la contendono i registi, non i produttori. Se invece il giornale in questione ci annuncia che il clou di quello evento teatrale-filmico sono "Le più belle gambe del mondo", non solo fa una cosa di cattivo gusto, ma dimentica i parametri della sua dignità professionale. Ed è inutile che in un'altra pagina lo stesso giornale faccia, e con severità, il moralista.

La propaganda moderna non ha un modello unico: essa tenta tutte le vie. Qualche volta riesce felicemente, qualche volta non riesce. Però in ogni caso si insiste sempre sulle nozioni di più facile acquisto, sui richiami più facili. E fra tutti i richiami per la nostra fragile psicologia, il richiamo sessuale resta evidentemente il più pronto.

Naturalmente se ci fosse una stampa più attenta alle autentiche dignità culturali e morali, si potrebbe pur trovare quel qualche cosa che caratterizza un film

che si rispetti, evitando di sfociare immediatamente nel richiamo sessuale o nello scandalismo oggi tanto in voga.

La propaganda, potrebbe essere fatta con altro modo, e diversamente si potrebbe orientare la pubblicitica industrializzata nella mediazione che tenta di compiere. Purtroppo la nostra stampa cinematografica molte volte è assai confusa e spesso purtroppo si avverte la presenza del produttore.

Questa invadenza della produzione nella stampa cinematografica pregiudica il passaggio della propaganda ad una pubblicitica intesa largamente come impressione comunicata e qualche volta interrompe anche il cammino verso la critica.

A questo proposito se si volesse fare la storia della critica cinematografica ci sarebbe davvero da spaventarsi. Non dico solamente per gli spropositi: un film classificato brutto e che poi è risultato un classico, un film osannato che poi è risultato un fallimento in tutti i sensi. Questi sono gli errori in cui tutti i critici quotidiani possono cadere. Però manca spesso la preoccupazione di consegnare al pubblico, attraverso la funzione critica, un prodotto epurato e valido.

So che cosa accade nella redazione dei giornali. Nove su dieci dei nostri critici cinematografici, anche quelli che sono arrivati a dei livelli abbastanza notevoli, si trovano in genere a quel posto per caso. Specialmente nei tempi andati il critico cinematografico godeva di pochissimo prestigio. Difficilmente un critico teatrale trent'anni fa accettava di abbandonare la sua poltrona aulica che scaldava regolarmente tutte le sere al Manzoni di Milano o al Quirino di Roma, per diventare critico cinematografico. Perciò molte volte è stato eletto a critico il cronista disponibile, che nel

suo nuovo impegno continuerà in un certo senso a seguire criteri prevalentemente cronachistici. Direi, fatalmente, anche perchè il pubblico vuol leggere la cronaca del film piuttosto che un rendiconto di valore. Così spesso il critico dà l'impressione di dedicarsi ad un'opera pereunte. Invece non dovrebbe essere così perchè i valori dello spirito evidentemente non possono scomparire. Se nel film c'è qualche cosa di vero, di bello e di buono, questo qualche cosa durerà.

Queste riflessioni ci indicano che questa mediazione per il pubblico oggi è ancora scarsamente organizzata. Si aggiunga poi che quel che c'è di generoso e di autentico e di legittimo in certe posizioni di condanna moralistica, non sempre, è sorretto dalla ricognizione e valutazione effettiva dei valori filmici, che sono espressivi e poetici.

Concludendo questo discorso sul complesso fatto che va sotto il titolo di produzione occorre osservare che in nessun caso il film può considerarsi un fatto puramente economico da affidarsi sul piano della propaganda al richiamo sessuale.

Il problema della produzione senza dubbio oggi si dibatte tra la giustificazione liberistica dell'utile e la spinta dei gruppi di pressione e purtroppo il compito di creare attraverso il mezzo cinematografico una presenza spirituale nella nostra società è stato spesso eluso, quando non era stra tradito.

In genere è stato riconosciuto un unico primato, cioè quello dell'economico. Questa forma di economicismo produttivo, o meglio di assolutismo economico, nella nostra società si è introdotto da 50 anni, ed oggi attraverso il trionfo neocapitalistico, minaccia di instaurare il totalitario dominio della economia nel campo della cultura.

E' pertanto contro questo rischio, tanto più imminente ed evidente nel mondo del cinema il quale è fatto artistico e sociale, che bisogna consapevolmente adoperarsi perchè esso non si traduca in totalitarismo economico, ma abbia come obiettivo quella promozione culturale attraverso la quale l'uomo non perisce, ma si salva.

5) ORIENTAMENTI PER UNA VALUTAZIONE CRITICA

Anche il critico provveduto, non può rinunciare a percorrere anche lui l'itinerario messo sotto il titolo del pover'uomo; solo dovrà criticamente coordinarlo. Anche lui dovendo leggere il testo filmico metterà anzitutto in moto la sua sensibilità, anche se ha una sensibilità emotivamente povera.

La materia psicologica del film d'altronde, non è quasi mai una cosa estremamente raffinata. Quand'han tentato, ma sono stati casi molto rari, di tradurre in film i grandi romanzi psicologici dell'800 e del primo 900, la bancarotta è stata puntuale. Madama Bovary, nonostante la sua evidenzialità di favola e di narrazione che è anche cronaca di costumi di provincia come dice il Flaubert, è difficilmente traducibile. Gli stessi romanzi di Kent, che hanno tanta attenzione al costume, non si possono tradurre o raramente o scarsamente. Si prenda poi uno dei romanzieri più importanti del primo '900 Marcel Proust e ci si provi a tradurlo. Per carità! Come si può approntare il grande tema delle orchidee?

Il cinematografo procede per masse compatte, con suggestioni elementari. Di qui deriva la necessità che il buon critico sappia essere anche ingenuo ed in sede morale abbastanza umile da accettare le suggestioni ele

mentari che riceve il lettore sprovveduto.

I buoni critici cinematografici non sono quinteszenziati. Si confrontino un critico letterario e un critico cinematografico, magari anche sulle stesse pagine del giornale, e si vedrà la diversità di tono, di modo. Si prenda il caso di Gromo. Raffinato come era quale letterato, quando diventava colonnista cinematografico si atteneva ad un modulo elementare e di sentimenti e di esposizione. Non che non sapesse circostanziare e raffinare. Se avesse voluto farlo lo avrebbe fatto anche di più. Però si sarebbe distaccato da quella condizione elementare. Perciò "psicologismo" non raffinato, ma elementare, sicuro e fondato.

Procedendo su questa strada si arriva alla semplificazione, attraverso alla quale si arriva alle conclusioni più importanti, alle conclusioni ontologiche.

Il critico cinematografico non deve dimenticare che prima di tutto parla a dei semplici, a dei puri di cuore. Perciò supporre anche in se stesso questa semplicità e questa purezza di cuore è l'unico sistema, per ritrovarla.

Da questa prima tappa si passerà poi all'attenzione psicologica ed all'attenzione sociologica attraverso le quali ci si sente appartenenti ad un gruppo umano.

Per la verità dubito delle forme di arte cosiddette impegnata, appunto perchè, sotto, sotto, professano il primato dell'ideologismo ed altro è il primato dell'ideologismo, altro invece è il risentirci nelle condizioni del gruppo umano a cui si appartiene. Seguendo la prima strada si sdrucchiola nella semplificazione pubblicistica co-politica. Per la seconda ci si sente attivamente partecipi al destino di quelli che ci stanno intorno.

Si arriverà così alla collocazione storica del film in esame, una collocazione criticamente provveduta.

Se il lettore provveduto vede "Ivan il terribile" non dovrà accontentarsi di osservare questa cupa e violenta tragedia della solitudine del potente, ma dovrà storicamente situarla.

L'itinerario del lettore provveduto passa dunque per le seguenti tappe: psicologica, sociologica, storica, fenomenologica ed ontologica. La storia è collegata con la sociologia perchè non si può pretendere di fare storia senza sociologia. Si potranno narrare dei bellissimi racconti, favole, storie ed io auguro a tutti gli storici di essere tacitiani e di raccontarci, come diceva Croce, delle tragedie elisabettiane applicate alle vicende dell'impero del I secolo. Quella però evidentemente non è storia intesa nel senso moderno; è evocazione drammatica. Storia nel senso moderno è sempre il passaggio dalla documentazione reale del fatto, nelle sue componenti autentiche, alla socièlogia, cioè alla interpretazione del fatto collocato nell'ambiente, con tutte le dimensioni dell'ambiente: dimensioni economiche, dimensioni culturistiche, dimensioni ideologiche, dimensioni religiose.

Ora che cosa accade ai cineasti ad esempio italiani quando raccontano un fatto al piccolo uomo che vede il telone delle meraviglie? Fanno storia, ma storia mitologica. E siccome anche il mito è pericoloso e difficile, la storia diventa tramagninesca. "Tramagnini" era il termine con il quale nel vecchio teatro dell'800 si designavano le comparse del teatro dell'opera sempre pronte a vestirsi, possibilmente alla romana e far massa.

Perciò la storia intesa in questa maniera è sempre aulica, è storia di cartapesta, attraverso le quali si arriva alle famose sequenze di " Scipione l'africano" con comparse vestite in toga e bene in evidenza l'oro

logio da polso.

Fatto questo riscontro storico, il compito del let tore provveduto prosegue seguendo la storia della parola poetica fra la gente e non in una comunicazione a uno a uno che sarebbe irrilevante. L'arte non si comu nica mai a uno a uno alla volta, si comunica sempre a un gruppo. L'arte è qualche cosa che si inserisce in un organismo espressivo, in un organismo linguistico. Infatti se scrivo una parola, un libretto o un librone in italiano, sarà la lingua italiana a mettersi in agi tazione per accoglierlo o espungerlo. E questo fatto implica un ripensar di nuovo al valore della parola segnata, di questa sostanza segnata che è la parola non certo avulsa dalla vita di chi ci sta intorno.

E' questo un'incontro che deve essere attentamente considerato dal lettore provveduto, di chi cioè si adat ta a frequentare il mondo di questa curiosa natura rein terpretata e in certo qual modo rifatta, in direzione naturalmente della "ricreazione" dello spirito, che è l'arte.

Ripeto: il procedimento critico si svolge dunque attraverso una serie di passaggi, nei quali non va assolutamente trascurato la tappa dedicata alla feno menologia.

In questa prospettiva il film, linguaggio di im magini in movimento è di rilevante interesse, perchè è la proiezione di quel divenire che è alla base dell'in telligenza storica.

La comprensione più vasta delle tre categorie: psi cologia, sociologia e storia è rappresentata appunto dalla fenomenologia. E l'aspetto fenomenologico nel caso nostro è legato ad un fatto essenziale: il cinema propone un nuovo linguaggio determinato da un mezzo nuovo che possiede un fascino soggiogante.

Quanta strada dalla lanterna magica al cinemascope. In questo passaggio da scienza a tecnica, a produzione di massa, c'è in verità uno scadimento e nel contempo una conquista, scadimento e conquista che si rilevano nel passaggio dalla produzione artigianale a quella governata dai principi della produzione di massa. Passaggio analogo si è verificato sul piano dell'espressività con l'avvento del cinematografo.

Proseguendo nella sua esplorazione il lettore provveduto mentre mira alla scoperta degli elementi essenziali, che esaminerà secondo le varie prospettive indicate, non trascurerà il modo con cui questi elementi sono presentati, vale a dire lo stile.

E nello studio degli stili si possono cogliere elementi sia formali, che spirituali, caratterizzanti una determinata epoca e una determinata maniera di concepire la realtà.

Le storie del cinema finora hanno, attraverso le loro ricerche, presentato una specie di catalogazione dei vari periodi. Quanta verità c'è in questo catalogazione? Non sono competente abbastanza per dare la risposta, però queste catalogazioni hanno tutta l'aria di essere punti di vista di gente che ha guardato il cinema piuttosto materialmente.

Ora è risaputo che la struttura determina uno stile ed in parte può essere anche determinata. Come c'è infatti una maniera di costruire la basilica o la chiesa gotica, così c'è anche una struttura cinematografica che possiede elementi tipici che legano ad uno stile piuttosto che ad un altro. La maniera di costruire un film secondo un certo stile richiede infatti caratteristiche tipicamente diverse dove sono in gioco elementi non solo materiali, ma spirituali.

Questo discorso dello stile richiama la dibattuta questione dei generi cinematografici, questione molto ardua e che forse fino ad oggi non è stata ancora affrontata esaurientemente.

Rimane però evidente ad esempio che il film a soggetto è sostanzialmente diverso dal film documentario. Quali sono gli elementi che caratterizzano il film a soggetto rispetto al film documentario? Il film a soggetto è una storia che in origine, cioè nella sua fase letteraria può essere vera o inventata, comunque sullo schermo è invetata. Perché? Perché il personaggio che nella vita esiste veramente, nel film non è più lui; c'è invece un'attore, quanto meno, che lo rappresenta.

Esiste inoltre una ulteriore distinzione: i film storici e i film di fantasia. In questi ultimi tutto è inventato, in quelli invece si cerca di ricostruire un periodo storico. Ma nell'uno e nell'altro caso si tratta di una invenzione cinematografica.

Si prenda il caso che ^{si} debba girare la storia di Napoleone. E' chiaro che se la voglio fare in un'ora e mezzo o in tre ore di spettacolo, devo cogliere certi elementi e ridurli cinematograficamente. Devo cioè inventare un film che mi riproduca quella storia. Ecco la fase di invenzione cinematografica.

Nei film invece di fantasia, devo inventare anche la storia di Napoleone. Cioè non sarà la storia di Napoleone, sarà la storia di un generale. Ma è una storia che devo inventare e quando l'avrò inventata la tradurrò cinematograficamente.

Nel film a soggetto l'elemento essenziale è per tanto questo: basarsi sulla vera e propria invenzione cinematografica con la quale la realtà semmai è ricostruita, p e r ò non mai resa direttamente, cioè documentaristicamente.

Il documentario, invece, è un film che si caratterizza per il fatto di portare sullo schermo la realtà tale quale essa è, sia pure con una interpretazione che può essere di carattere ideologico e di qualsiasi altra natura.

Ora che differenza corre tra un film a soggetto su Napoleone e un documentario su Napoleone?

Se io voglio fare un documentario su Napoleone devo cogliere e presentare elementi concretamente, autenticamente reali, mai finti, nè ricostruiti, capaci di illustrare adeguatamente il personaggio Napoleone.

Se realizzo invece un film a soggetto su Napoleone, devo prendere un attore che incominci a recitare la parte di Napoleone, attraverso episodi ricostruiti e debitamente ambientati ecc.

Nel documentario invece colloco gli elementi della storia in questione nella loro realtà concreta. Andrò all'isola d'Elba, presenterò l'isola e dirò: in questo posto visse e morì Napoleone. E sarà il documentario di Napoleone; però l'isola d'Elba è quella d'oggi. Non cerco di fingere l'isola d'Elba dell'epoca di Napoleone, nè cerco di fingere come mi accade nel film a soggetto, ma dico: signori questa è l'isola d'Elba.

Nel film a soggetto c'è l'invenzione, mentre nel film documentario c'è la riproduzione sia pure interpretata.

Ho indugiato nell'analisi di queste due categorie di film perchè mi paiono abbastanza fondamentali ed inequivocabili, nonchè importanti.

Tornando adesso alla questione dello stile, dirò che senza dubbio si potrà parlare di uno stile fantastico e di uno stile realistico, mentre non mi pare possibile indicare uno stile per i film a soggetto e

uno stile per i film documentario. E' chiaro che posso avere uno stile realistico nel documentario come lo posso avere nel film a soggetto, come pure posso avere uno stile lirico nel documentario e uno stile lirico nel film a soggetto, drammatico nel documentario ecc.

Questo mi conferma che lo stile rifugge da catalogazioni molto precise, sicchè dovrò tenermi a termini molto vasti: drammatico, lirico, realistico, poetico ecc.

Rimane però elemento ormai acquisito che il genere va distinto dallo stile. Lo stile è qualcosa che per me tutto, essendo la maniera concreta e pratica di esprimersi.

Nel gotico c'è un pittore che pur appartenendo all'epoca gotica ha una sua classe personale, lo si distingue subito, lo si capisce subito. Perché è gotico? Perché ha certi elementi tipici. Allora si dirà: lo stile del tale si caratterizza per questi particolari elementi e lo stile del periodo cui il tale appartiene si caratterizza per questi elementi. E ci potrà anche essere uno stile che caratterizza più stili messi insieme. Si supponga tutto un arco di storia dell'arte, tutto l'arco greco-romano ad esempio, della storia dell'arte. In questo periodo trovo: il dorico, lo ionico, il corinzio, ecc.

Però io posso altresì dire lo stile greco-romano, che posso contrapporre allo stile orientale (egiziano, assiro-babilonense ecc. E così accade anche nel cinema.

Ma veniamo alla struttura. La struttura interessa come stile o come struttura? Sono due considerazioni diverse. Se faccio una analisi strutturale mi interessa come struttura. Se faccio una indagine storica mi interesserà come stile, cioè andrò a scoprire nelle varie strutture dei film di un certo periodo quali sono gli

elementi caratterizzanti. Le considerazioni storiche che posso fare sulle strutture sono considerazioni, vorrei dire, di seconda istanza, considerazioni che presuppongono necessariamente questo studio di prima istanza che è lo studio proprio della natura della struttura e della struttura in se stessa in precisione da qualsiasi stile cui essa eventualmente appartenga.

Ed è questo lo studio che ci interessa in questa sede. Uno studio che è stato trascurato, forse perchè anche negli studi cinematografici portiamo l'eredità di quella impostazione della scuola italiana in cui si crede di studiare filosofia perchè si studia storia della filosofia.

L'esame poi proseguirà considerando il fatto filmico come l'invenzione della persona che fantastica e in questo fantasticare scopre una componente della verità.

Il film narra in fondo una cronaca. Però il tempo della narrativa del libro e il tempo della narrativa del film, sono diversi e diverso è ancora il tempo della narrativa televisiva.

E non solo tempo diverso, ma tecnica diversa: perchè il film ha mezzi suoi propri e segni tipici. La realtà che viene suggerita dal film non è la realtà che viene suggerita dalla parola, nè la realtà che viene suggerita da un disegno o da un grafico o da una pittura. Ed è bellissimo che sia così.

Il film è una cosa nuova perchè ogni forma d'arte è nuova. Ci meravigliremo se uno leggendo un canto della Divina Commedia, lo legge in un modo e un altro lo legge in un altro modo. E' diverso il canto? Resta sempre quello. Che cos'è che muta? Muta l'apporto. Quindi quel testo di Dante si arricchisce sempre. Perchè accade questo? Ma perchè l'arte non è mai un fatto sperimenta

le: è un fatto noumenico.

E così il possesso ontologico partecipato, si accre
sce mentre il processo fenomenico diminuisce. Questa è
la vecchia legge alla quale si deve ritornare.

L'esperienza filmica va dunque considerata attra
verso l'idea dell'autore, attraverso i limiti della
realizzazione tecnica, attraverso gli esiti della par
tecipazione di massa, tenendo conto delle differenzia
zioni tra cinema e teatro, cinema e pubblicitica,
cinema e televisione, cinema e letteratura.

^^^^^^
^^^^^^

6) INDICAZIONI PER IL DIBATTITO CINEMATOGRAFICO

Dal lettore provveduto passiamo al direttore di dibattito cinematografico. Chi assolve pertanto a questa impegnativa incombenza deve presentarsi, soprattutto e prima di tutto, come un uomo integrale, il quale ha a disposizione i mezzi sia della critica, sia della persuasione onde questa funzione di guida di una riflessione quasi corale intorno a un dato poetico o culturale già riscontrato possa avvenire con piena consapevolezza e con piena felicità di risultati.

E' fuori di dubbio che questo riflettere in gruppo sopra un tema artistico è una cosa veramente importante. E' la forma di coralità di cui i moderni che si occupano di teatro vanno in cerca. In fondo è l'ideale intermezzo gnomico, oratorio, e liturgico del coro greco. Mi si scusi se faccio un paragone così illustre, ma veramente credo che la dignità del cineforum comporti anche questo paragone che lì per lì può apparire esagerato, però mi sembra che gli intervalli corali del coro nella tragedia greca siano una prosecuzione riflessiva. E questo riflettere in gruppo intorno alle proposte mitologiche, (in fondo un film è un mito). Attraverso il cineforum un commento corale nel quale si fa si chiamano in causa tutte le componenti della ricezione: l'adattamento emotivo, la responsabilità gnoseologica e infine la partecipazione morale.

E' chiaro che questo dibattito deve seguire un metodo. Naturalmente la concezione estetica si riflette in una proposta metodologica conseguente. Data la mia esperienza, mi richiamo al consueto modo della critica letteraria. Ora come ci comportiamo quando facciamo del

la critica letteraria? Il procedimento usuale è l'accostamento del critico a un testo, il rincalco documentario su una linea di indagine filologica, stilistica, lessicografica, semantica, al fine di comprovare che l'intuizione saggistica è valida. Comprovata questa intuizione saggistica attraverso la prima lettura, si passa alla seconda lettura, cioè al possesso pieno del testo e lo si consegna così sviscerato alla storia e alla indagine totale, quella che si riassume con il termine di " esegesi".

Così nel cinema. Andiamo ripetendo gesti e situazioni e riflettendole in noi. Alla base di questo primo esame c'è un apprezzamento di gusto.

Vorrei ancora insistere sopra quello che mi sembra la bontà intrinseca di questo modo di procedere: un'indagine cioè filologica.

Perchè e non si prenda l'affermazione come pedanteria, senza filologia non si combina niente in critica. La filologia è il metodo del comprovare, dell'autenticare la segnalazione del gusto al quale però s'accompagna ad ogni passo il rischio di incantarsi nel dato formale senza spingersi a quella conclusione finale che registra il valore poetico ed etico del testo, soffermandosì invece sulle questioni di forma ritenute prevalenti e determinanti. Il che è, mi sembra, il pericolo di tutta quella critica, che chiamavano retorica, cioè critica esclusivamente formale.

Si tratta in verità di un indirizzo non eccessivamente vecchio se si osserva che ancora una larghissima zona della critica moderna insiste sui valori, valori plastici, valori tonali, valori lirici, valori teatrali, ecc. i quali costituiscono una tentazione a fermarsi ed esaurirsi in questa fase.

Se invece proseguiamo la ricerca, con un accostamento emotivo in apparenza sprovveduto, che esplora la tematica e incomincia a osservare come essa si è integrata in semantica, come ha trovato la sua forma espressiva e i limiti di questo processo di definizione, mi pare che si venga proponendo una prospettiva assai più completa. In questo caso la scoperta dei punti definitivi che il direttore di dibattito introduce procedendo alla ricerca dei nuclei drammatici, è avvedutamente predisposta.

Questa proposta che apparentemente si riporta al vecchio metodo della lettura saggistica a mio avviso pare importante e produttiva.

Ci sono in verità altri metodi, tuttavia mi sembra che per procedere in quel compito drammaturgico che mira alla ricerca delle rispondenze molteplici che caratterizzano i dati di un testo, l'indirizzo proposto abbia una sua validità.

Vorrei inoltre insistere sul fatto del "gusto".

Un uomo di buon gusto è quello che leggendo scarta subito le sollecitazioni non valide e coglie invece gli elementi che veramente entreranno in un discorso fattivo. Uomo di buon gusto è quello che non si lascia ingannare dalla superficie che è magari clamorosa ed emotivamente corporosa, di un testo, qualunque esso sia. Uomo di buon gusto è quello che guarda un edificio e capisce subito il suo significato, la sua funzionalità espressiva accanto alla funzionalità architettonica. Uomo di buon gusto è quello che opera rapidamente il rapporto tra quantità qualificata e qualità quantificata per rimanere sul terreno delle esemplificazioni architettoniche.

Mi si dirà che questa formula di buon gusto è

italiana. Sono senz'altro disposto, alla critica sulle cose nostre, ma mi pare che sia molto importante in questa disamina che sempre dobbiamo fare delle nostre virtù e dei nostri vizi, di riconoscere quello che c'è di positivo onde poter avviare il nostro lavoro su indicazioni già provate. I vecchi hanno detto "buon gusto": non hanno detto "bel gusto", "fine gusto", ecc. Hanno detto "buono" rendendo evidente il rapporto tra bellezza e bontà. Ora il rapporto tra bellezza e intrinseca validità etica non è sfuggito agli italiani.

Questo accostamento di prima lettura è dunque una critica affidata al "buon gusto" che guida nel distinguere, scompartire e valutare.

La metodologia Crociana operava questa valutazione secondo il criterio della poesia e non poesia.

Stando a questa regola, Croce buttava via la non poesia e si fermava alla poesia intesa come puntualizzazione formale di una realtà senza storia dopo di sé.

Nella ricerca qui proposta invece si mira a recuperare anche la non poesia.

Guai infatti se in questo studio del film non riuscissimo a integrare, avvalorando anche ciò che non è ancora formato, anche il regno delle intenzioni che certamente ha il suo peso.

In fondo se fossi capace di dirigere un cineforum, mi preoccuperei di distinguere per poter integrare e così raggiungere successivamente gli accertamenti più incisivi, più importanti.

In questa operazione bisogna procedere con equilibrio senza lasciarci sopraffare dalle preoccupazioni pur legittime, di carattere sociale, ideologico e moralistico, ma nel contempo badando a togliere ciò che può diventare ragione di scandalo. Ne d'altro canto va dimen-

ticato che la valutazione moralistica rischia di essere controproducente quando si crede di poter giudicare non solo della liceità, ma della validità intima di un testo senza aver fatto tutto l'iter critico.

Solamente quando si sarà accertata la validità o non validità poetica, si potrà vedere come questa immagine pura e libera può integrarsi in un mondo di bellezza, verità e bontà, (integrazione ternaria della realtà poetica come di ogni realtà umana). Si potrà così giungere a delle conclusioni capaci di arricchire veramente il soggetto perchè si tratta di un processo di autentica educazione.

La convalida documentaria delle ricerche formali ha un valore assolutamente insostituibile. Anzi, se dovessi proprio scegliere tra il buon saggista che un po' all'antica affronta un testo e l'impaziente filologo che controlla tutto quanto e che prosegue nel suo itinerario dalla grammatica alla poesia, preferirei il secondo, proprio per rigorismo critico. Dovendosi dare un consiglio in sede squisitamente didattica, insisterei a perdita di fiato su questo secondo modo di compiere la ricerca.

Procedendo per questa strada di prima e seconda lettura, che è strada dell'accostamento saggistico, della convalida formale e stilistica nonché del ritrovamento dell'immagine integralmente valida, il direttore del dibattito raggiunge il suo obiettivo: verificare cioè l'opera passando dall'attenzione psicologica, a quella sociologica, a quella storica ed a quella fenomenologica onde formulare quel giudizio axiologico o di valore nel quale il momento etico ed il momento estetico non vergono e si fondono.

In tal modo questa esperienza di lavoro di gruppo

consentirà di verificare quella superiore nozione ec-
clesiologica che è la comunione dei Santi, un dogma
questo troppo frequentemente dimenticato nel nostro
studio della vita di rapporto, mentre invece è il mo-
dello, l'esempio e l'incitamento più attivo nella no-
stra vita di relazione sociale.

IV

LA STRUTTURA DEL FILM

Strutturazione del film nel processo di realizzazione

(Schema delle lezioni di Stefano Sguinci)

<u>Idea - sceneggiatura</u>	(ha per numeri le sequenze)
<u>soggetto</u>	(" " " le scene)
<u>trattamento</u>	(" " " le inquadrature)
=====	
<u>sequenza</u>	- è una azione racchiusa in una unità narrativa indipendente dall'unità o dalla successione dei luoghi o del tempo
<u>scena</u>	- è una azione racchiusa in una unità di luogo e di tempo
<u>inquadratura</u>	- è ciò che la "macchina da ripresa" riprende dal momento in cui si apre al momento in cui si chiude
=====	
<u>struttura</u>	- organamento del film in funzione espressiva, sia tematica, sia narrativa sia estetica
<u>l'analisi strutturale</u>	- del film riguarda il suo sviluppo in funzione della sua unità. Essa ricerca gli interessi che giustificano direttamente o indirettamente tutti gli elementi narrativi ed espressivi del film
<u>l'analisi narrativa</u>	- storia - racconto della cosa rappresentata risponde alle domande: che cosa ha raccontato quel film ?

Com'è l'intreccio?

racconto cinematografico - è il racconto della rappresentazione delle cose. Esso può essere considerato sotto l'aspetto grammaticale, sintattico, compositivo delle sue parti.

l'analisi cinematografica - considera gli elementi espressivi del film sia grammaticali, che strutturali alla luce della funzione che ad essi è affidata. Essa analizza il film sulla base dello stile usato dal regista. Lo stile è il modo concreto e tipico con il quale il regista si esprime in un'opera determinata, considerato dal punto di vista degli elementi compositivi e strutturali. (Lo stile può essere di un autore, una corrente, un'epoca).

struttura drammatica - si realizza partendo dagli elementi che costituiscono in modo evidente l'ossatura del film. Essi possono derivare dalla suddivisione delle grandi parti del discorso cinematografico e dallo studio degli elementi individuati in sede di analisi, sia narrativa che cinematografica in rapporto all'unico significato che il film intende esprimere.

tesi

- è un assunto di carattere filosofico che il film si propone di dimostrare (Dio esiste, la vita è bella). L'autore ha un atteggiamento critico nei riguardi di esso, cioè lo afferma.

N.B.: Qualche volta si ha una specie

di doppia tesi: 1) quella espressa dal racconto, 2) quella espressa nel modo col quale la pseudo tesi è esposta.

tema centrale - è un atteggiamento acritico del regista nei confronti della realtà narrata e di una verità affermata.

analisi tematica - è uno sviluppo dell'analisi strutturale che viene specificata in funzione dell'espressione di una idea o tema centrale. Essa non può assolutamente prescindere dall'analisi narrativa e cinematografica e dalla struttura drammatica del film.
