

(dalla pagina precedente)

uomo "contro" un altro uomo. E' diverso che dire l'autorità, perché il principio d'autorità, cioè il principio per cui nella convivenza umana alcuni uomini debbano compiere il servizio di rappresentare le leggi che governano un sistema ed esercitarne le prerogative in nome di chi l'autorità ha loro conferito, rimane indiscusso. Il potere è un'altra cosa, il potere inteso come sopraffazione, come abuso, come debordazione dai compiti affidati, come persecuzione del « suddito » in nome dei « sudditi », è quanto di più inumano, di più ingiusto, di più umiliante si possa immaginare nella specie umana.

L'uomo che esce da questi film è un uomo perennemente in pericolo, perennemente indifeso, che non ha altra speranza umana, all'infuori di una presa di coscienza precisa di questa sua situazione, per alimentare e fondare una « resistenza ».

Claudio Sorgi

## Cronache di Anna Maddalena Bach

« Cronache di Anna Maddalena Bach » di Jean-Marie Straub (Germania), era uno dei primi progetti di Straub cineasta, ripreso adesso dopo l'autorevolissimo esordio nel lungometraggio con l'ormai celebre « Non riconciliati ». Esordio di storica importanza, ma di assai scarso esito commerciale, tanto che la realizzazione di questa seconda opera è stata resa di fatto possibile dal mecenatesco intervento coproduttivo della RAI. Né si può facilmente pensare ad un pubblico per questo film difficilissimo e rigoroso che, pur senz'essere provocatorio ed irritante, respinge lo spettatore voglioso di abbandoni, con la sorprendente paradossale coerenza del suo discorso stilistico. La vita di un musicista, come può rappresentarla un documento così vicino da penetrarla intimamente, ma pur distinto in una sua obiettività (il diario della moglie), non è altro che la sua continuità creativa, le sue opere, tra le quali scompaiono drammi e gioie biografiche, figli che nascono e muoiono; oppure che crescono, bene o male, retti o dissoluti; e malattie, ansie, tensioni coniugali. Tutto ciò fa capolino nelle righe asciutte del diario di Anna Maddalena Bach, senza che ne scaturisca alcuna immagine del film; che invece drammatizza, spesso con efficacia, sia pur mirando agli svolgimenti interiori più che al gesto e all'azione oggettivata, le vicissitudini professionali, cioè in qualche misura operative, creative di Bach: liti, spostamenti, glorie, tormenti, ... Ai vertici di questa « pas-

sione » musicale sono riservati pochi, esaurienti primi piani del protagonista: ma tutta l'opera sembra sorretta più che da una sua parabola, da una faticosa scommessa, di tipo teoretico e non prammatico, il cui tema potrebbe essere « cos'è il cinema ».

La musica è arte del tempo, quindi ecco le immagini-durata, i piani-sequenza immobili di Straub che quasi annientano la azione (?) e i materiali visivi, pur composti con sapienza e precisione inaudita, per ridurre tutto al fluire del tempo, e con esso della musica, che invade lo schermo e gli spettatori. Solo brevi, lentissimi, addirittura impercettibili movimenti di macchina, e qualche icastico esempio di montaggio nella sequenza, formulazioni di terrificante semplicità ed evidenza che ricordano certa sintagmatica primitiva del cinema muto (neanche a livello Meliès o Griffith, ma proprio quello dei « reperti archeologici » che il paziente Davide Turconi ci ha mostrato qui a Venezia). Da questo « spazio » fissato in « universo musicale » ben di rado escono suoni diretti: la voce -off del diario lascia campo solo a due o tre dialoghi che riguardano, coerentemente al criterio ipotizzato sopra, fatti professionali e non privati di Bach. Altrettanto rare, preziose le inquadrature in esterni: 4 o 5 in tutto, due tramonti sul mare, cime di alberi e cielo, un esterno falso per il concerto notturno, in una piazza rifatta col « trasparente ». Pochi gli stessi ambienti, sfruttati all'estremo da un alternarsi controllato e semanticamente sempre rilevante di molteplici angolazioni. La formidabile compattezza linguistica del film non risale a un discorso totalmente razionalizzabile in temi o svolgimenti; è un vero « mondo », questo sì: con i suoi coloratissimi bianchi e neri sui cori e le orchestre, le ampie finestre invase dalla luce, i muri dreyeriani, e uno spazio dominato sempre, in « totali » e campi medi, dalla sofferenza, dalla potenza del Bach protagonista e musicista, che ne costituisce il centro gravitazionale anche quando si trova magari temporaneamente fuori campo (i lentissimi carrelli a stringere o ad allargare), quando lo scopriamo, lo identifichiamo dopo molti secondi nell'armoniosa coreografia di un'inquadratura già iniziata. (La fotografia perfetta è di Ugo Piccone). Però in questo mondo c'è lo sforzo di Straub verso l'indicibile, verso l'adeguamento della « sua » immagine alle valenze semantiche della musica; la cui ricchezza e polimorfismo e ambiguità linguistica è molto più elevata che nel caso del cinema; e questo problema di cibernetica (cfr. Wiener), sulla qualità e quantità d'informazioni che ciascun mezzo linguistico può « portare », quindi sulle possibilità di travasare una certa quota d'informazioni da un mezzo-oggetto ad un altro

mezzo-riproduttore di minore « capacità », costringe questo « Cronache di Anna Maddalena Bach » ad un'estrema esplorazione dei confini semantici del cinema. Come tutti gli atti sperimentali, giungendo fino a mettere in dubbio se stesso, la propria natura cinematografica, il proprio diritto ad esistere, il film di Straub è la migliore dimostrazione a tutt'oggi che il cinema, sul modello della musica e della danza, è un'arte della temporalità, come già dicevano Faure e Bazin; non dello spazio, né della parola, né dell'immagine (almeno quella genericamente grafica o pittorica). E' poi quello che scriviamo e sosteniamo da qualche anno: che il cinema va definito, senza rispetti eccessivi per la tradizionale teoresi cattolica o italiana tout court, come lingua o linguaggio (la questione direi che pende ancora) d'immagini « schermiche, audiovisive, diacroniche ». Soprattutto diacroniche, sintesi e « specificazione » del vecchio termine « cinematografiche ». Pare che la Televisione Italiana sia decisa ormai a programmare presto, in seconda serata, il film di Straub: seppure in due puntate. Noi ne ripareremo, che questo gesto di coraggio avvenga o no.

## Teorema

« Teorema » di Pier Paolo Pasolini (Italia) dove la tesi è la seguente: la condizione borghese si definisce per la sua perenne straziante nostalgia di cose, qualità, livelli che irrimediabilmente ha perso, che non potrà mai congenitamente accettare nella loro purezza e integrità. L'amore, la carità, la giustizia, gli altri: perfino la virilità. Borghesia come negazione e nostalgia di ogni Assoluto, di ogni valore, di ogni umanesimo.

Un cinema teoretico, ma di larghissimo spessore semantico, e quindi ricco di connotazioni liriche in chiave fantastica (il miracolo della serva) o naturalistica (la ninfomania della madre).

Questo il tessuto del nuovo film di Pasolini opera di grande ansia e di altissima sincerità, anche se fortemente « soggettivizzate » nella drammaticità interiore dell'autore stesso, nelle sue prospettive sul mondo. Malgrado l'appartenenza innegabile al tipo del poeta mediterraneo, estroverso ed invadente (Fellini, per intenderci), profondamente « soggettivo » ed egocentrico nella sua intelligenza, per altro acuta, del reale; malgrado questo Pasolini ha il coraggio di « morire » dentro ogni sua nuova opera secondo modi nuovi e diversi, di rimettere in causa lingua e stile del suo cinema di fronte ad ogni emergenza di altri temi e ragioni creative, sempre, con rigore generoso e sofferenza evidente (forse anche un po' compiaciuta, esibita o allusa in certe note di non facile autobiografismo privato e sentimentale?).

Qui, ad esempio, la lucidità

del discorso contiene la densa pateticità delle immagini, senza soffocarla. Si parte dal fatto, con riprese in bianco e nero, alla maniera delle « attualità » (la fabbrica donata inspiegabilmente agli operai) e dalla tesi (l'ha fatto un borghese, è comunque un gesto borghese, nasce da una logica borghese); poi al montaggio spietato di tutta la prima parte, l'ipotesi del teorema (verifica di una famiglia borghese, di una casa, di un'esistenza borghese), segue il calore passionale della seconda, la Dimostrazione, dopo la partenza-scomparsa dello straniero angelico e senza nome che ha restituito ai protagonisti la consapevolezza tragica di un loro invisibile, inarrestabile andare alla deriva. Cioè verso la paralisi della figlia, l'annientamento, il deserto, l'abbandono della madre al « sesso senza senso », l'hegeliana « coscienza infelice » del figlio intellettuale, l'inermità colpevole dell'industriale nudo fra le dune, il sacrificio mistico, il martirio della serva.

Non c'è un'immagine di troppo nell'efficienza matematica del racconto, ma, senza modificare la coerenza di questa logica feroce, che ressa di sentimenti, di gusto, di concetti, di storia in ognuna di quelle immagini! Tutta l'ambiguità del cinema realistico, e il polimorfismo libero di quello fantastico; il delirio e la immaginazione, il vissuto e il « verosimile », tutte le valenze possibili del mezzo cospirano a determinare amplissime connotazioni, tra le quali si divincola il teorema pasoliniano, come la durezza dell'ideologia nella carnale morbidezza e composita della vita e della passione.

Pasolini fa dei film e dei discorsi di vigorosa lucidità sul tessuto più sanguigno ed « esistenziale » del cinema: il « suo » cinema è classico e « tradizionale », i suoi film invece no. Quindi, a livello deontologico, le sue opere sono di ricerca e rivoluzionarie, mentre come testimonianze ontologiche risultano sforzi polemici di « conservazione » (contro le avanguardie, per esempio): per lui non ci sono dubbi sulla natura del cinema, come fatto complessivo e globale « sistema-lingua », ma piuttosto sul « cosa farne? », « perché? ». Naturalmente le poetiche soltanto vivono col divenire di ogni singolo autore, non la linguistica, l'estetica, né altre « discipline ».

Per quanto riguarda la valutazione morale del film, riportiamo le seguenti tre posizioni:

1) « La Giuria OCIC assegna a maggioranza, il Premio OCIC alla XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia a « Teorema » di Pier Paolo Pasolini per la sincerità e precisione con cui questo film, imprugnato di quella ambiguità che è il segno straziante della nostra epoca, richiama di fronte all'attuale società borghese, pur individuata con durezza nelle sue caratteristiche negative, la presen-

za drammatica e irrecusabile dell'esperienza religiosa così come la visione scritturistica la propone alla coscienza dell'uomo in ogni tempo.

Con questo premio la Giuria intende riconoscere la coerente ricerca e l'autentica ansia spirituale dell'autore, soprattutto evidente in « Teorema », dove il carattere lucidamente metaforico della lingua cinematografica di Pasolini è tramite efficace di una prepotente dimensione umana.

2) « Pur riconoscendo all'opera di Pasolini la serietà dell'impegno e della ricerca anche su un piano religioso oltre che estetico devo esprimere nette e severe riserve sull'assegnazione del premio OCIC.

Un premio assegnato da una giuria cattolica, di così vasta risonanza, mira a raggiungere due scopi: il riconoscimento all'autore e la promozione dell'opera presso il pubblico per i suoi valori religiosi e morali.

Non mi pare che con « Teorema » si possa ottenere il secondo scopo, perché nel film gli elementi positivi sono spesso e fortemente resi ambigui dalle incertezze ideologiche e dalle insistite scene erotiche, che in un vasto pubblico possono ingenerare un'equivoca confusione tra religione, eros, ed ideologia marxista » (dichiarazione rilasciata all'Ansa dall'invitato alla Mostra di Venezia dell'« Osservatore Romano », don Claudio Sorgi).

3) « La sconvolgente metafora con cui si è preteso di rappresentare il problema dell'incontro con una realtà che vorrebbe essere simbolo di una trascendenza è in radice minata dalla coscienza freudiana e marxista che traspare nel film, in cui l'autore, paradossalmente, tenta di raggiungere un approdo religioso percorrendo vie ad esso contrarie. Il misterioso ospite del film pasoliniano non è l'immagine di un essere che libera e affranca l'uomo dai suoi tormenti esistenziali, dai suoi limiti e dalle sue impurità, ma è quasi un demone complice che « possedendo » le sue creature e scomparando poi come una allucinazione, le lascia sconvolte e alienate. Data la difficoltà interpretativa del film nelle sue formulazioni espressive, risultano tanto più violente e offensive le scene erotiche e le nudità che in esso appaiono e che risultano a più riprese compiaciute e urtanti. Tutte queste ragioni e la radicale ambiguità dell'opera la rendono negativa e pericolosa » (giudizio della Commissione Nazionale di Revisione dell'Episcopato Italiano).

## Partner

« Partner » di Bernardo Bertolucci (Italia): « Jakob il reale e Sosa il vero » è il titolo che ha dato Edoardo De Gregorio a un suo cortometraggio (non firmato da lui per motivi « so-

stanziali ») sul film di Bertolucci, sul set e i lavori del film, anzi sul « film in progress ». L'opera sta bene in questa definizione concettuale, tranne che per la sua straripante, a volte persino « eccessiva », bellezza cinematografica.

Quel cinema godibile che abbellisce la realtà non perché la falsa, ma perché la nega come oggetto delle sue operazioni: l'unico tema di ogni film, il solo contenuto è il cinema. Il resto è forma è pretesto. Gli omaggi e i « private-jokes » di Bertolucci si moltiplicano leggeri e geniali, come luoghi della fantasia e non dell'erudizione, lungo la densa trama dostoevskiana: Nosferatu e l'espressionismo, il « musical » americano, le corse in macchina immobili come nella vecchia Hollywood dei « trasparenti », Mark Twain, la paradossale « Scuola di spettacolo » (cioè di vita), gli universi verbali e cartacei di Godard, le godardiane barricate di libri, e le invasioni pubblicitarie...

La gioia di fare immagini, azioni e, perché no?, storie c'è ancora tutta nel giovane autore de « La commare secca » e « Prima della rivoluzione »: in questo senso il suo è cinema facile, gradito e speriamo che abbia ragione lui quando pronostica sorridente al film un grande successo di pubblico.

Del resto, al contrario di ciò che gli ha rimproverato alla conferenza stampa di Venezia qualche dilettante di linguistica (e probabilmente anche di critica cinematografica), « Partner » è un film giusto proprio pedagogicamente: perché si oppone al vecchio cinema, distorto dal vecchio gusto, formato e istituito dalla vecchia critica, proprio attaccando la mistificazione sistematica fino alle sue radici, riproponendo agli spettatori l'incanto del cinema nella sua forma essenziale, più semplice. Ma più polemica e tendenziosa rispetto ai dogmi da distruggere, più equilibrata e fertile perché nodo principale, fatto centrale, tipico di un sistema nuovo di valori, di un gusto nuovo: certe larghe, lunghe, ingorde inquadrature, i piani-sequenza più flessuosi e severi, frequenti e pur vividi che da molti anni fossero in uso nel cinema italiano, quei piani sequenza che anni fa André Bazin aveva scovato gelosamente in Renoir, Welles e Wyler, come sintomo di un cinema diverso. Oggi quella formula è ancora lo « stemma nobiliare » della dinastia, il segno di tutta una gloriosa, moderna stirpe di cineasti: emblema di una tendenza, e figura madre di una lingua. Non vediamo perciò alcun rimprovero possibile a Bertolucci, né dal punto di vista solo terapeutico, né da quello teoretico; cioè della nuova, bonificata teoresi del cinema, che si fa soprattutto e finalmente attraverso le opere, o almeno nel rispetto e nell'amore di esse.

Che poi lo stilema linguisti-

co più ricorrente in « Partner » s'incarichi di un discorso non tanto agevole sulla dialettica esterna ed interiore, soggettiva e oggettiva, vita e fantasia, desiderio e azione, velleità e illusione, fremito e forza, follia e ragione, ... dentro ciascun uomo, dentro la stessa realtà: questo è anche vero. Ma in fondo il programma del neo-umanesimo integrale di Bertolucci, il suo recupero-liberazione dei « sosia », che ognuno di noi reprime dentro se stesso fino ad ucciderli, è piuttosto chiaro ed entusiasmante, una volta sfrondata di certe intellettualistiche vernici ed appendici; che sono notazioni private, messaggi agli intimi, « points de repère » ad uso dello stesso autore (o di certo suo fascinoso narcisismo?), ma di scarsa rilevanza comunicativa.

E per la comprensibilità di questo programma s'impegna bene il regista in quell'esteso monologo esplicativo, anch'esso di marca godardiana, che affida verso l'ultimo terzo del film a un Pierre Clementi tutto coscienza e lucidità, che forse non è più in quel momento né Jakob né Sosa: lo si direbbe una dichiarazione di autentico desiderio, in Bertolucci come o forse più che in Godard (o almeno, con adesione più convinta e viscerale alla demagogia italica del compromesso), autentico desiderio d'incontro col pubblico. Restiamo curiosi, e illusi di vederlo, questo incontro, quando la nostra ormai agonizzante Censura lo permetterà.

## Les encerclés

« Les encerclés » di Christian Gion (Francia): lo si è visto un pomeriggio senza sole, fuori Mostra. Perché certa gente continua oggi a credere che le novità siano solo un fatto di « contenuto », e non di forma? Un racconto paurosamente didattico sulla « stamberia » studentesca: ebbene, gli studenti rivoluzionari sono molto più strambi di così. Cosa fa un Cayatte' 68 alla Sorbona e all'Odeon? Un cinema da liceali, pieno di ingenuità e improntitudine. Pensate a un eros di tipo scolastico, tra le cosce dell'insegnante d'Inglese (qui, « Arte drammatica ») e il prete che fa « Religione ». Ci voleva Jean Vigo.

## Monterey Pop

« Monterey Pop » di D. A. Pennebaker (U.S.A.): la folk-music è una cosa deliziosa. Figuratevi un folk-festival, a Monterey. Pennebaker è un osservatore delizioso. Il festival è zeppo di hippies coloratissimi. La protesta contemplata. Ovvero cosa c'è, a volte, di più indiretto del vecchio « cinema direct »? P.S.: la scuola è quella di Richard Leacock e dei canadesi.

## Rapporto dalla Cina

« Rapporto dalla Cina » di Toshie Tokieda (Giappone): la Cina vista da un giapponese maosta. La vocazione impossibile. Quasi come un tedesco che tesse gli elogi dei classici mediterranei « spaghetti c'a pommarola 'n coppa ». Che tristezza. E che noia. Una grande, interminabile noia stalinista.

Quando i burocrati si occupano della Rivoluzione.

## Il mandato

« Il mandato » di Sembene Ousmane (Senegal): un cinema fatto nella medesima « situazione » del neo-realismo italiano.

Tanta tenerezza, nessuna emozione. Già visto. Teorema di Flaherty: la necessità non è l'unica origine dello stile.

## Diario

### di una schizofrenica

« Diario di una schizofrenica » di Nelo Risi (Italia): ovvero la versione ottimale di « Vivere insieme »: detto senza offesa. Il film di Risi è pulito e preciso nei toni e nel linguaggio: cade solo pochissime volte, per esempio nella caratterizzazione forzosamente abbreviata di taluni personaggi, la cui funzionalità nello schema didattico del racconto è così gelidamente definita da bruciarne ogni possibile autonomia naturalistica o poetica (cfr. la madre dell'ammalata). O anche in certe voglie, tentazioni di messaggio e di emblematività, cui forniscono insinuante

(segue alla prossima pagina)

## I premi

**LEONE D'ORO** a Alexander Kluge per « Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi ».

**COPPA VOLPI** a Laura Betti per « Teorema » e a John Marley per « Volti ».

**PREMIO BUCINTORO** a Elias Querejeta, produttore.

**PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA** a Carmelo Bene per « Nostra Signora dei Turchi » e a Robert Lapoujade per « Il Socrate ».

**PREMIO OPERA PRIMA CITTÀ DI VENEZIA** a Philo Bregstein per « Compromesso ».

**PREMIO O.C.I.C.** a Pier Paolo Pasolini per « Teorema ».

**PREMIO PASINETTI** a John Cassavetes per « Volti ».

**TARGA D'ORO GIOVANNI VERGA** a John Cassavetes per « Volti ».