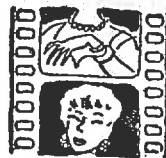




PASOLINI E PADELLARO



Onusto (ma perché mai?) di premi d'ogni tipo, è arrivato in questi giorni sugli schermi italiani il « Vangelo » abbastanza apocrifo che Pier Paolo Pasolini ha creduto di ridurre per lo schermo sulle orme del testo di San Matteo (intitolandolo appunto *Vangelo secondo Matteo*). Ci ha già lasciato molto perplessi a Venezia, quando fu presentato alla Mostra, ci lascia ugualmente perplessi oggi, nonostante, e forse soprattutto, i tanti premi ricevuti. Perplessi da un punto di vista cinematografico. Perplessi, ce lo lascino dire, da un punto di vista religioso.

Da un punto di vista cinematografico, il film si limita ad essere la trasposizione letterale di alcuni episodi della vita di Gesù così come li espone l'Evangelista Matteo, con la stessa cronologia, gli stessi personaggi e quasi gli stessi dialoghi. Questa trasposizione, però, se serve ad illustrare visivamente gli episodi, non serve né a chiarirli, né, soprattutto, a dar loro vita drammatica su uno schermo.

Il Vangelo, infatti, anche per il suo particolarissimo tipo di forma letteraria, non è una sceneggiatura e, perciò, non può agevolmente trasformarsi in un film se ci si ferma solo ad una sua esteriore trascrizione. Pasolini, invece, prendendo le sequenze dei suoi versetti così come sono e rifiutandosi di sceneggiarle, non solo non ci ha detto nulla della Palestina e del tempo storico in cui visse Gesù, ma non ci ha detto neanche nulla di tutto quello che accadde realmente in Palestina quando Gesù vi iniziò la sua predicazione; tacendoci, nello stesso modo, i motivi che spinsero gli Apostoli a seguire il Messia, e quelli che spinsero poi Giuda a tradirlo; e tacendoci anche quasi tutto di Gesù: di Gesù personaggio di un dramma, s'intende. Di conseguenza, chi non conosce il Vangelo e l'interpretazione che ne dà la Chiesa, non capisce quasi mai quello che succede nel film, o lo capisce solo dai fuori; chi invece lo conosce, dato che si trova di fronte ad un film e non ad una *Lectura Evangelii*, si attende anche quello che il Vangelo non dice, ma che ogni suo passo suggerisce e propone; e naturalmente non lo trova.

Come ha sostituito, Pasolini, questa

assenza pressoché totale di drammatizzazione degli avvenimenti evangelici? Con una formula solo figurativa che in più punti può anche convincere, ma che, insistiamo, proprio per la mancanza di un vero racconto animato da veri personaggi, svela il più

DALLA POLTRONA

delle volte valori solo esteriori e formali; le immagini, infatti, generalmente grezze e disadorne, sono quasi sempre accese dal contrasto fra i seguaci di Gesù — vestiti con abiti realistici, fuori da ogni tempo e da ogni moda — e i seguaci del Sinedrio, vestiti, invece, secondo le foggie suggerite dalla pittura italiana del Quattrocento. Questo contrasto, che è anche la chiave stilistica del film, non stride del tutto, così come non stride quando il regista lo affida allo scabro realismo di una cornice fintamente palestinese che, con campagne desolate, grotte e città dirute, arriva ad imporsi con una certa verosimiglianza, ma non basta, con la sua compiaciuta calligrafia e le sue composizioni corali ad effetto, a ripagarci della verità e della realtà — umane e insieme divine — di cui son stati volutamente privati i singoli personaggi e tutti i loro atti.

Si aggiunga, a questo, un inadeguato sonoro: le musiche, tutte classiche o religiose — dalla Polifonia a Bach, dalla « Messa Negra » agli *Spirituals*, dai Canti russi a quelli latini — si fondono qua e là con efficacia alle immagini e ai fatti esposti, ma le voci degli interpreti di contorno, volutamente inesperte e non curate, rozze e spesso inceppate da una troppo letteraria e nient'affatto parlata traduzione italiana del testo di Matteo, stonano sovente in modo fastidioso, specie se messi a contrasto con gli accenti generalmente ispirati, ma qua e là un po' troppo accademici e sostenuti, con cui un noto attore ha doppiato il giovane esordiente incaricato di dar volto a Gesù.

Quanto al significato « religioso » del film, se ci ha lasciati perplessi, i motivi, semplicissimi, sono questi: questa vita di Cristo, Pasolini non l'ha raccontata — *si parvis licet* — come Papini, da convertito, cioè. L'ha

raccontata da ateo e dandoci, perciò, dei fatti evangelici — pur riprodotti nella loro forma letterale — una versione da ateo. Gli angeli, i miracoli, la divinità di Cristo, la sua Resurrezione, egli li ha esposti come se esponesse un mito, lasciando che vi credessero solo quanti prestano fede ai miti (si veda, in questo senso, tutta volta rozzezza da Cantata pastorale di certi miracoli, da quello del lebbroso a quello, finale, della Resurrezione, con quel pietrone grossolanamente smosso quasi da un *deus ex machina*, come nel vecchio teatro).

In secondo luogo, pur esponendo soggettivamente un mito e pur tenendosi oggettivamente al dettato delle scritture, egli ha tentato del Cristo anche una sua dubbia e personale interpretazione, riproducendo solo certi passi del Vangelo (soprattutto i più controversi e difficili) e trascurandone certi altri, con il risultato che il suo Cristo, nonostante la bella pagina del Sermone della Montagna, è il più delle volte un maledicente Profeta che non ha cuore di figlio, che distrugge con una imprecazione il fico da cui non ha avuto il nutrimento e che in punto di morte sembra molto più in preda alla disperazione che non all'abbandono.

In conclusione non si possono negare al film, sia pure solo da un punto di vista visivo e nell'ambito dell'evocazione di un'atmosfera, delle pagine di un certo rilievo; queste pagine, però, raramente si impongono, in sede drammatica, con risultati genuini e raramente anche quanto sembrano rispettare la lettera del Vangelo, ne rispecchiano lo spirito, i significati, il messaggio.

Dai film, ai libri: quando il cinema, del resto, è del tipo Pasolini è meglio starsene in biblioteca. L'autore, questa volta, è il nostro carissimo Nazareno Padellarò, il titolo è *Minacce e promesse del cinema*. Un libro di vena fervida, intelligente, gustosa, percorso per un verso da molta scienza e sapienza, da citazioni dotte e da seria filosofia, per un altro da un brio e da una vivacità che, unendo al saggismo il giornalismo, invoglia alla lettura e, dopo, la facilita con abilità e buon gusto.

L'argomento è tutto nel titolo, il cinema come grande pericolo e come grande benefattore dell'umanità contemporanea; l'uno e l'altro perché, come dice Padellaro, oggi bisogna « o salvare il cinema o salvarsi dal cinema ». Il cinema, infatti, influisce sui giovani, sulle menti malate, sulle menti fragili, può indurre ai delitti, può essere scuola di delitto, può influire in modo negativo sul *puer filmicus*, sul bimbo, cioè, che viene a poco a poco forgiato, in modo deleterio dalle immagini filmiche.

Padellaro sa che cosa è il cinema, uomo di cultura, ci vive in mezzo da anni, l'ha studiato in tutti i suoi aspetti e quando deve dire « il cinema come assassinio » non si limita a piangerci sopra, ma vi documenta i fatti, vi precisa le ragioni, vi enu-

mera tutta una lunga casistica, con sicurezza, con lucidità, con esattezza.

Con la stessa esattezza affronta il mistero dell'immagine, il segno dei tempi nuovi, l'arte che colpisce le folle contemporanee con visioni in movimento nelle sale buie, e con la stessa esattezza (provvisto di un imponente bagaglio culturale) traccia le linee maestre di questa nostra civiltà dell'immagine; anche verso quell'avvenire positivo che non può non avere se affrontata con coscienza.

E qui, in questo ottimismo per il futuro, Padellaro ancora una volta si spira a Pio XII, di cui è stato studioso preclaro: ci disse infatti anni fa quel grande Pontefice « il cinema non è un male, è un male come oggi è usato ».

GIAN LUIGI RONDI

una vena lirico-drammatica, con un fremito ben moderno.

Come altri colleghi suoi, il Moretti conosce le tavole di questi teatri minimi e la sua risonanza è quindi molto ristretta. Ma soprattutto è modesto l'insegnamento, che egli stesso può trarne per la modestia dei mezzi espressivi (attori e registi) posti a sua disposizione: in tali condizioni, è veramente difficile sviluppare e farsi un linguaggio. Mentre, a foggiarlo dovrebbero attendere proprio questi teatri-studio, la cui insegna, come scriveva Copeau, è o dovrebbe essere *lavoro, ricerca, audacia*, dei quali si può dire che *non sono stati fondati per prosperare, ma per durare nel tempo, senza asservirsi ad alcuno*. Per prosperare, forse no; ma per ben recitare le commedie loro affidate e additarle in tal modo all'interesse del pubblico e alla stima della critica, per questo, sì, occorre che siano stati fondati. E si può poi parlare di indipendenza, nelle odierne condizioni, che consentono loro di non morire interamente, ma anche di non interamente vivere? È un problema di rapporti e un problema, che si presenta immutato anche in altri campi dello spettacolo.

Allegoria, autocritica, intimismo surreale: in teatro, come in televisione, sono i modi espressivi dell'ultima generazione di autori, le strade che seguono i più giovani nel tentativo di stabilire un rapporto vivo di analisi e di comunicazione col pubblico. Federico Doglio, nel volume dedicato al panorama del dramma televisivo in tutto il mondo — edizioni « bianco e nero » — ci guida a una breve ma esauriente indagine di questo recente fenomeno, attraverso un esame delle produzioni televisive negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Francia, in Germania, in Italia, nell'Unione Sovietica e infine dovunque sia ormai diffusa e operante questa nuova forma di spettacolo. Immagine e parola sono anche qui, come nel cinema e nel teatro, le condizioni creative entro cui nasce e si conclude l'esperienza di chi vuole trasmettere ad altri il suo pensiero. Ma, a differenza del teatro, l'ombra sostituisce il corpo vivo dell'attore e le dimensioni dello schermo, estremamente ridotte in confronto a quelle degli schermi cinematografici, sono, almeno per ora, tali da imporre un tipo di ricerca per immagini assolutamente originale rispetto all'altro punto di paragone. C'è da aggiungere, riguardo alle relazioni esistenti fra televisione e cinema, la profonda diversità psicologica del pubblico che osserva in piena intimità e di quello che invece assiste e partecipa collettivamente allo spettacolo, come avviene nel cinema e, soprattutto, in teatro.



DAL NUOVO TEATRO AL TELEDRAMMA

Per più d'un mese si è replicata in un teatrino di Roma *La barricata filosofale* di Giorgio Buridan, burlesca allegoria della vecchia Europa, prossima a un secondo diluvio. Benché allestita sul finire dell'estate, quando ancora molti sono distratti dal teatro, la commedia ha tenuto duro e ha richiamato un suo pubblico. Senza voler dare alla cosa un peso eccessivo, vada la pena di segnalare, non foss'altro per le riflessioni, che suscita, e per la possibilità che ci offre di riavviare il discorso sulla funzione di queste sale « a côté » e sulla necessità che giovani e giovanissimi vi facciano le loro prove, prima di passare sui palcoscenici normali. Il problema di questo nuovo teatro, che non riesce a vedere la luce o l'intravede appena, è impellente e va considerato con attenzione.

Un altro spunto ci è dato dalla pubblicazione del *Teatro* di Mario Moretti, nelle edizioni *Ora Zero*. Introducendo alla raccolta, Giovanni Marchi nota giustamente che una nutrita schiera di commediografi, animati da intenti rinnovatori, esiste e il Marchi ne mette insieme una ventina, dai trenta ai quarant'anni, comprendendovi anche commediografi, come il Brusati e il Patroni-Griffi, già affermati sui palcoscenici regolari, e commediografi alle prime o primissime armi. Li accomuna l'aspirazione, da qualcuno raggiunta, di uscir fuori dal vicolo cieco del pirandellismo, da un lato, e dall'altro della vecchia commedia veristica e borghese, rischiando l'avventura del-

la cosiddetta avanguardia di tipo francese e svizzero o tornando a posizioni espressionistiche. In molti di loro, non escluso lo stesso Buridan, ed è urgente il bisogno di un linguaggio ed è forse qui il motivo della loro difficoltà a camminare e imporsi: le grandi compagnie esitano, temono la caduta (poi stranamente osano per lo straniero di scarsa presa, com'è accaduto lo scorso anno per Pinter). I giovani si lamentano: trovano che non si fa abbastanza per loro, che il saggio scenico è per chi sa brigare o in qualche modo s'aggancia al carro del più forte. Il fatto è che non si diventa commediografi, senza un linguaggio: ed è il punto dolente di questo teatro. Il Moretti, da cui siamo partiti e che in tre anni di attività ha già composto undici pezzi, fra monologhi, atti unici e commedie in tre atti, è tra quelli, che meglio nutrono un fermento sincero e più vivamente e nobilmente lo realizzano: l'autentico nucleo poetico non gli è ancora in tutto chiaro, si sente in lui il gusto della *contaminatio*, quasi il timore di apparire povero, non ribelle, non sufficientemente aggiornato, e una certa tendenza al penoso e al triste non sempre ce lo fa amare: ma, quando queste sue corde genuine alla fine vengono fuori, come nella *Svezia non esiste*, l'ultima sua « novità », anch'essa recitata nel teatrino di cui sopra, e imperniata sulla storia di un fragile prof. Capò, vaso d'argilla fra i vasi di ferro della nostra epoca, l'ibridismo scompare e al suo posto affiora