

TRA CRONACA E STUDIO

**AUDIOVISIVI E CORSI DI ORIENTAMENTO
AGLI STUDI UNIVERSITARI (IN ITALIA)**
di Gabriele Lucchini

1. — Come è ben noto, esistono vari modi di porsi di fronte ai problemi dell'Università italiana che fatti drammatici ripropongono periodicamente all'attenzione dell'opinione pubblica: una istituzione per sua natura complessa e polivalente è stata travolta dalle conseguenze di una rapida evoluzione sociale che ha posto nuove esigenze non sempre affrontate adeguatamente.

Purtroppo, si è dovuto constatare quanto sia incredibilmente difficile far seguire alla diagnosi rimedi efficaci: le critiche ai Governi e alla classe politica, come pure a docenti e studenti, per quello che hanno fatto, omesso e impedito, sono così diffuse, dai diversi punti di vista, da far ritenere superfluo il riprenderle in questa sede.

Nonostante l'importanza del dibattito su questa situazione (e l'interesse personale e professionale per esso), ci limitiamo quindi, anche in considerazione della fisionomia di EDAV, ad alcuni spunti sull'impiego di **audiovisivi** in corsi di orientamento agli studi universitari (in Italia).

Vogliamo precisare subito che la scelta di un settore limitato delle possibilità di utilizzazione di audiovisivi nell'insegnamento universitario (sia nelle università tradizionali, sia in una università televisiva) è suggerita proprio dalle dimensioni ristrette di corsi di orientamento che sembrano renderli più realizzabili e adatti ad una effettiva sperimentazione di tecniche e apparecchi che appaiono oggetto di discorsi assai più che di realizzazioni (*).

2. — Il problema dei corsi di orientamento agli studi universitari si prospetta, nella situazione attuale, su due ordini di questioni:

i) la conoscenza della situazione e delle possibilità della università italiana in generale e di facoltà e corsi di laurea in particolare, anche in relazione a prospettive e alternative professionali e a « disagi obiettivi », « frustrazioni », « pungenti delusioni » per gli studenti, dei quali riferiscono quotidiani e periodici;

ii) la conoscenza delle caratteristiche dei corsi di laurea e delle discipline che li caratterizzano, anche in relazione al livello, ipotetico o effettivo, dei corsi universitari e ai requisiti e alla preparazione conseguentemente richiesti anche in considerazione della diversità dei tipi di scuola media che danno accesso all'università.

3. — In entrambi gli ordini di questioni gli **audiovisivi** appaiono validi sia a livello di **sussidi** per una trattazione di tipo tradizionale sia a livello di **strumenti** per una trattazione essenzialmente basata su di essi ed eventualmente completata e sviluppata con dibattiti e scritti.

Dal punto di vista dei **sussidi**, il discorso appare sufficientemente ovvio per non soffermarsi su ulteriori considerazioni (anche se tanto spesso capita di rimpiangere che relatori, conferenzieri, docenti non utilizzino, o non possano utilizzare, almeno trasparenti per lavagna luminosa opportunamente predisposti e riprodotti come schemi).

Dal punto di vista degli **strumenti**, si possono considerare vari aspetti relativi sia alla efficacia della trat-

**Vedere a pag. 75 il programma dei
CORSI D'ESTATE 1973**

e a pag. 77 la nuova rubrica di recensione di sussidi
audiovisivi

tazione essenzialmente audiovisiva (per le possibilità tipiche degli apparecchi, per la essenzialità che essa suggerisce o consente, per la rispondenza alla mentalità di destinatari formati nella cosiddetta civiltà dell'immagine, per il maggior interesse che essa può suscitare, ecc.), sia ai vantaggi di partecipazione e diffusione (interventi di persone impossibilitate a presenziare ai corsi, ripetizione nel tempo, ripetizione nello spazio, ecc.).

4. — La scelta degli apparecchi audiovisivi da utilizzare, per la realizzazione e/o per la riproduzione, tra i molti reperibili sul mercato (pronti o adattabili) è, ovviamente, collegata agli obiettivi fissati per i corsi e alle esigenze specifiche dei singoli argomenti, oltre che ai costi.

La vistosa importanza che possono avere in detti corsi il **cinema** e la **televisione a circuito chiuso** (come pure, chiaramente, le altre forme di televisione dove sono utilizzabili) non deve far dimenticare da un lato i problemi di tecniche di utilizzazione e dall'altro l'esistenza di altri apparecchi, quali, ad esempio, i proiettori di film-strip, le lavagne luminose, i magnetofoni e i giradischi, le « macchine per insegnare », gli « analizzatori di risposte », i calcolatori (sia come macchine per insegnare sia come apparecchi di gestione).

5. — Per quanto riguarda i corsi per la conoscenza della situazione e delle possibilità della università italiana appare necessario attendere gli sviluppi della discussione sulla legge di riforma universitaria, anche per conoscere la fisionomia che si vuole dare a questa istituzione.

Per quanto riguarda i corsi per la conoscenza delle caratteristiche dei corsi di laurea e delle discipline che li caratterizzano, pur apparendo utile una conoscenza delle decisioni legislative (che potrebbero prevederli esplicitamente, come il « testo coordinato » approvato

dal Senato della Repubblica Italiana nella passata legislatura, o renderli più facilmente realizzabili dal punto di vista economico-finanziario), qualche cosa può essere fatto come testimoniano corsi già realizzati con impostazione tradizionale presso diverse Università (e in particolare quello realizzato con rilevante impegno metodologico e finanziario dell'Università della Calabria per l'anno accademico in corso) e cicli di conferenze (come quello curato dall'Opera Universitaria dell'Università degli Studi di Milano).

A questo punto, però, il discorso deve essere sviluppato per singoli argomenti in base a possibilità concrete di realizzazione e a esigenze specifiche.

(*) Cfr. ad es., « L'uso dell'immagine nell'insegnamento » di Assunto Quadrio e Vincenzo Cesareo (**Vita e pensiero**, anno LIII n. 4, aprile 1970), dove si legge, tra l'altro:

« Se si esamina, infatti, con occhio critico, la vasta letteratura in argomento, emerge la disparità fra l'abbondanza, veramente ragguardevole, dei contributi teorici e delle affermazioni di principio, e la scarsità, altrettanto ragguardevole, delle ricerche condotte con metodo sperimentale » (pag. 5).

METODOLOGIE

DISCHI E NASTRI NELLA SCUOLA di Nazareno Taddei

Come ben sanno quelli che seguono la nostra metodologia, anche il suono e la parola **quando sono riprodotti** diventano immagine. Più precisamente: immagine « tecnica », poiché tale riproduzione è fatta da macchine.

Abbiamo così l'immagine tecnica sonora (suoni, rumori, parola parlata) e immagine tecnica verbale visiva (p.e. il giornale, anche senza illustrazioni).

I dischi e nastri magnetici sono immagine tecnica sonora o verbale o musicale o altro. Da questa loro caratteristica di « immagine » derivano alcune peculiarità che hanno una precisa incidenza nel fatto della comunicazione. Infatti, la riproduzione — proprio per il fatto della riproduzione — presenta delle deformazioni che possono essere alteranti il valore semantico del suono riprodotto e diventare quindi portatrici d'una espressione autonoma (p.e. rendere sgradevole o gradevole una voce; dar peso a una certa parte del discorso; dare uno sfondo musicale e quindi un significato particolare a un discorso verbale, ecc.).

Ogni immagine — e particolarmente l'immagine tecnica — è sempre rappresentazione ed espressione: due precisi e imprescindibili aspetti.

Nell'uso dell'immagine tecnica, anche sonora (quindi dischi, nastri, radio ecc.), si deve tener conto di questi due aspetti, poiché ciascuno può offrire modo di utilizzazione. Ma è più esatto notare che ciò che costituisce oggetto di rappresentazione (p.e. un testo parlato di Kennedy) si presenta sempre de-formato dalla riproduzione e che quindi ciò che di fatto noi ci troviamo davanti è l'immagine tecnica, vale a dire: rappresentazione **più** espressione, « contorni uno » **più** « contorni due »; cioè un « messaggio » (non in senso

di contenuti tematici) che è il prodotto unitario e combinato tanto della cosa rappresentata (le parole-voce di Kennedy) quanto del modo di riprodurla (p.e. un fondo musicale sotto quelle parole).

Ci sono varie Case discografiche o editrici (p.e. Fonit-Cetra, LDC) che da tempo hanno pensato al disco e/o al nastro come a sussidio per l'insegnamento e hanno nel proprio catalogo molte e interessanti cose, soprattutto per quanto riguarda le materie letterarie o, nel caso della LDC, la religione.

Ed ecco che un complesso di nozioni teoriche si trova immediatamente impegnato in qualcosa di estremamente pratico: serve o non serve il disco per la scuola? E come deve essere fatto, per servire? E come deve essere usato, per ricavarne utilità?

Limitiamoci per questa volta ai dischi che riproducono discorsi o testi letterari, cioè dischi a contenuto verbale accantonando tutti i dischi di rumori (p.e. suoni della foresta, voci di animali ecc.) e di musica di qualsiasi genere. Ne potremo trattare in altra circostanza.

Generi di disco didattico

I dischi di cui ci interessiamo in questo momento si possono considerare, grosso modo, di tre tipi:

a) riproduzione di **voci** (testi, discorsi ecc.) di personaggi celebri. Ce ne sono di interessanti in commercio: dischi con brani di discorsi fatti p.e. da Giovanni XXIII o da don Primo Mazzolari (edizioni Fausto Barbati di Modena);

b) riproduzione di **testi** letterari letti da attori o dicitori di valore. Di questi, in commercio, se ne trovano intere e interessanti collezioni (p.e. varie raccolte della Fonit-Cetra che vanno dall'intera « Divina Commedia » o dall'intero « Orlando Furioso » a selezioni di poesie o sonetti di vari autori circa un solo argomento, p.e. lo sport). Si potrebbero, per pura comodità nostra in questo momento, assimilare a questo tipo i dischi p.e. della collezione « Folk » della citata Fonit-Cetra o quelli di certi canti di montagna o di canzoni popolari,

i quali, piú che « tipi » di musica, sono « documenti » di arie e di testi nati dal popolo;

c) illustrazioni verbali di fatti o di avvenimenti o di cose, interessanti in qualche modo le materie scolastiche. E possiamo annoverare in questa classe — benché abbia caratteristiche particolari e autonome — il software sonoro dei laboratori linguistici, dai quali peraltro pure prescindiamo in questo momento.

Tutto questo software sonoro (dischi, nastri, trasmissioni radio, aventi l'una o l'altra delle caratteristiche

a noi, a nostra volta, sceglierlo o non sceglierlo a seconda che quella scelta serva o non serva per gli scopi che ci proponiamo.

Il disco « documento »

Il primo aspetto, ormai, che possiamo considerare è dunque quello di — diciamo — documento: abbiamo la registrazione di una voce di personaggio celebre o la recitazione di un testo importante oppure la descrizione di qualcosa che fa parte di ciò che si sta trat-

CORSI D'ESTATE 1973

Villa Campitelli - Frascati (Roma) - diretti da Nazareno Taddei

EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE

16-21 luglio	La comunicazione di massa, il segno, l'immagine tecnica	
23-31 luglio	Lettura strutturale dei Media espressivi (foto, fumetto, film)	Lettura strutturale dei Media informativi (TV, Radio, stampa di massa)
2-9 agosto	Esercitazioni di lettura dei Media espressivi	Esercitazioni di lettura dei Media informativi
11-18 agosto	Valutazione critica dei Media espressivi e informativi	2 Corsi EDAV (possono sostituire quello monografico di Storia)
20-27 agosto	Esercitazioni di valutazione dei Media espressivi	Esercitazioni di valutazione dei Media informativi

EDUCAZIONE CON L'IMMAGINE

29 agosto-5 sett.	La lezione con l'immagine tecnica: metodologia e metodica; le 5 formule	Come si fa la fotografia (fino al 3 sett.)
7-15 sett.	Catechesi con l'immagine	

I Corsi sono sistematici: per essere ammessi ad alcuni, occorre già averne fatto altri. Prenotazioni subito.

Chiedere ulteriori informazioni alla Segreteria Corsi CSCS - Via Siria 20 - Roma - Tel. 780.905.

di contenuto suddette) può essere utilizzato nella scuola sia come « rappresentazione » sia come « espressione ». Ma generalmente esso è fatto proprio per evidenziare l'aspetto e la funzionalità di « rappresentazione », per far conoscere cioè quei contenuti.

Il mondo delle de-formazioni di cui sopra ho detto viene così limitato all'interno della cosa rappresentata. In altri termini, le de-formazioni « tecniche » (cioè della « riproduzione »), che senz'altro ci sono, non dovrebbero tuttavia essere tali da influire sulla natura del software considerato sotto il profilo che ci interessa. Non dimenticheremo che tali de-formazioni ci sono e che quindi, nel valutare un disco o una riproduzione, dovremo anzitutto vedere se esse influiscono sulla resa; ma fatto questo, tutto sommato, possiamo affrontare quel software in funzione dell'utilizzazione che ci interessa farne come contenuto.

E' chiaro che un tipo di de-formazione può essere anche quella della scelta dei brani registrati o dell'attore chiamato a recitare un testo; ma tale tipo di de-formazione è già annunciata nel titolo del disco e quindi sta

tando a scuola.

L'uso che ne consegue è ovvio: adoperare quel documento quando si tratti della materia cui quel documento si riferisce.

Se si parla p.e. di Giovanni XXIII, può essere estremamente interessante farne sentire qualche brano di discorso, sia per farne cogliere la tipica voce, sia per far sentire con quale tono egli aveva detto quelle parole che magari ci sono state tramandate dai libri e che alla lettura potrebbero assumere significati o sfumature di significato diversi da quello che appare dalla registrazione della voce viva.

L'uso di software sonoro di questo tipo ha dunque come primo vantaggio quello di mettere maggiormente in contatto con la realtà di cui stiamo trattando.

Il disco « linguaggio per contorni »

Ma c'è un altro aspetto o vantaggio: quello di dare alla nostra lezione un carattere di « linguaggio per contorni » ch'è quello che oggi si rende sempre piú indispensabile anche nella scuola.

In altri termini, se parliamo di Giovanni XXIII con nostre parole, non facciamo che parlarne per « identificazioni concettuali », vale a dire con linguaggio per concetti. Gli alunni prenderanno quelle nostre identificazioni concettuali come l'oggetto della nostra comunicazione e le prenderanno con tutta la loro propria esistenza; per cui, tra la cosa di cui parliamo (Giovanni XXIII) e la conoscenza che ne avrà l'alunno ci sono almeno tre punti di de-formazione reale o possibile: quella della nostra conoscenza della cosa (l'iden-

Il I° Convegno Regionale degli Amici s'è tenuto a Padova per la regione triveneta il 25 febbraio u.s. Molto entusiasmo. Questi Amici si riuniranno il 12 maggio pr.

In collaborazione con gli Amici di Napoli, il C.G.S. di Torre Annunziata ha organizzato un ciclo di « Settimane di Lettura e cultura cinematografica » dall'8 marzo al 9 giugno.

tificazione concettuale), quella della nostra espressione di quella nostra conoscenza (la scelta delle parole atte a esprimere quella nostra identificazione concettuale) e quella data dal fatto della esistenza dell'alunno.

Se invece parliamo di Giovanni XXIII con documenti diretti (sia pure suoi testi, ma detti da lui), noi offriamo una conoscenza « per contorni », cioè assai simile a quella della conoscenza « per esperienza diretta ». Anche qui, teoricamente e come processo di comunicazione, c'è possibilità di de-formazione agli stessi suddetti tre punti; ma tale possibilità è molto diminuita soprattutto per quanto riguarda il secondo e il terzo punto: l'alunno viene messo a contatto non già con un nostro segno che esprime la nostra identificazione concettuale, bensì con dei contorni della realtà di cui stiamo parlando; sarà quindi lui a fare l'identificazione concettuale sui contorni di quella cosa e noi avremo fatto « parlare le cose », anziché « parlare noi ».

E' vero che quella realtà è velata dalla de-formazione tecnica (cioè abbiamo l'immagine di una voce e non una voce); ma dal momento — ripeto — che l'autore del segno (cioè in questo caso della riproduzione tecnica) si è preoccupato, almeno per presupposto, di far conoscere quella realtà riproducendola nella maniera più fedele possibile, non solo ma che si tratta di un certo tipo di realtà (il suono verbale) che con le tecniche attuali può essere resa piuttosto fedelmente nella sua riproduzione, è anche vero che possiamo supporre di essere messi abbastanza a contatto con quella realtà. Non mai tanto da scambiare la cosa con la sua immagine; ma tanto tuttavia da poter riconoscere piuttosto adeguatamente la cosa nella sua immagine.

Letture di testi

Analoghe considerazioni si possono fare nel caso di testi recitati da un attore. In questo caso, inoltre, possiamo notare che probabilmente l'attore legge la poesia o il testo meglio di quanto non possiamo fare noi. Non solo, ma usando di questi dischi, noi offriamo agli alunni un cambio di oggetto d'attenzione il quale è sempre

vantaggioso per la partecipazione dell'alunno alla lezione, sotto il profilo psicologico e quindi per l'apprendimento.

E non si può non sottovalutare un altro aspetto: facendo leggere da un altro, anziché leggere noi, di fatto noi ci sottraiamo a una possibile critica della nostra lettura, mentre conserviamo la possibilità di criticare il lettore. Anche questo, sotto il profilo psicologico, può avere la sua importanza.

Disco sì, ma come?

Per tutte queste ragioni, è ovvio che l'uso del software sonoro è veramente raccomandabile sia sotto il profilo della maggiore ricchezza dei contenuti, sia sotto quello psicologico e pedagogico, sia sotto quello più generale dell'uso (ormai indifferibile) del linguaggio dell'immagine, o « per contorni », nell'insegnamento.

Un problema può essere sollevato dalla reperibilità d'un software abbondante e valido. Come già accennato più sopra, per alcune materie la scelta può essere piuttosto soddisfacente. Si tratta solo di fornirsi dei cataloghi di case e scegliere.

Ma c'è un altro sistema quanto mai semplice e sostanzialmente non eccessivamente costoso: registrare dalla radio, col nostro registratore, brani di eventi o di lavori teatrali o simili che ci possono servire. Se si è attenti, giorno per giorno, la disponibilità è più ricca di quanto non sembri. Evidentemente, si tratta di avere una certa elasticità mentale al fine di saper cogliere delle cose che una mentalità tradizionale potrebbe far apparire inutili, mentre sono di fatto preziose.

E a questo punto, vorrei fare due piccole aggiunte.

La prima circa il conservare quello che registriamo. Non conviene cancellarlo, appena usato, per utilizzare ancora il nastro? E' sostanzialmente una questione economica. Ciascuno deve regolarsi da sé. Si può però dire che alcune registrazioni vale la pena di conservarle perché difficilmente ripetibili tanto più se ci si sono mostrate adatte a sussidiare un certo punto del nostro programma.

La seconda circa il registrare non già dalla radio, bensì da dischi o nastri in commercio che ci facciamo prestare. La cosa — ovvio! — è possibile tecnicamente e fino a un certo punto anche giuridicamente, dal momento che non se ne fa uso commerciale. Ma io mi domando se la cosa sia possibile anche moralmente. Chi ci autorizza a prendere una cosa che non è nostra, cosa che è stata realizzata con spesa il cui giusto rimborso è dato dalle vendite? Quella voce o quel testo registrati non è res nullius anche solo come registrazione. Chi ha comperato il disco o il nastro ha pagato quanto dovuto per un suo uso personale; ma chi ha fatto il disco ha pagato i diritti d'autore (se c'erano) al proprietario di quella voce o di quel testo e ha speso comunque per realizzarne la registrazione. A costo di sembrare arretrato o pignolo, mi sembra di dover dire che anche in questi casi il prendere cose non nostre è furto. Diverso il registrare dalla radio, poiché con l'abbonamento alle radioaudizioni acquistiamo il diritto di fruire — non commercialmente — di quanto trasmesso.

RECENSIONI AV

DISCHI

COLLANA FOLK

diretta da Giancarlo Governi
Ediz. Fonit-Cetra, Torino

Questa collana di dischi a 33 giri (molti sono disponibili anche in cassetta) si propone di presentare il patrimonio di canti che sono sgorgati — e qua e là continuano a sgorgare — dalle popolazioni della varia terra italiana.

L'utilità anche per la scuola di una simile iniziativa non ha bisogno d'essere sottolineata. Il canto spontaneo, cioè il cosiddetto canto popolare, è una delle forme più raffinate per conoscere un popolo. A parte tutte le frasi ampollose e romantiche circa la genuinità dell'arte e circa le profondità antropologico-culturali applicate a questo tipo di espressione, resta vero da una parte che, per quanto popolare, un canto ha sempre un autore sia pur ignoto e dall'altra che questo canto è divenuto « popolare » per il fatto d'essere stato assorbito, se si vuol dire così, dalla gente di quella contrada in cui è nato ma spesso anche da altra gente vicina o lontana. E tutta questa gente ne ha colto quasi l'essenziale, portando quelle modifiche al testo o alla musica che meglio si confaceva a quella... (la vogliamo chiamare così?) ispirazione che il canto gli aveva provocato: una specie di adattamento della scarpa al piede, del cappello alla testa.

Anche il canto Folk, ovviamente, è diventato consumistico e se ne hanno varie prove p.e. dal canto dei negri (come non ricordare la Preservation Hall di New Orleans, simbolo d'una purezza originaria, di fronte a tutto il consumismo del jazz?) fino a certe nostre canzoni di montagna elaborate al punto d'aver tutto meno che il sapore d'origine.

Ma c'è anche l'aspetto opposto: col pretesto del genuino è possibile incontrare dei canti — talvolta veramente sciatti — che sono popolari solo perché diffusi da qualcuno che più o meno consumisticamente si presenta quale riesumatore di cose antiche mentre è roba sua o giù di lì: una specie di Kitsch musicale.

E c'è all'angolo — in agguato? — la cosiddetta musica leggera che, diffusa con le moderne tecniche, è venuta a sovrapporsi a quella germinazione e diffusione spontanee costituite una volta appunto dal canto popolare.

Se una volta la gente cantava, dalla Lombardia al Veneto, « E la violetta... », oggi dal Manzanarre al Reno si sentono canticchiare gli ultimi motivi di Sanremo o di Canzonissima e dei divi del Juke-box.

E' canto popolare questo? Come dir di sì? ma anche come dir di no? Forse anche da questo tipo di canto è possibile scoprire l'anima della gente d'oggi, così come permette di farlo in maniera raffinata il canto folk.

Comunque sia il problema, una collezione di canti, quale la Collana Folk di cui sto dicendo, è certamente un valido strumento culturale e didattico.

La Collana passa in rassegna (un po' sommaria, per la verità) un po' tutte le regioni italiane e per lo più fa coincidere la regione con un cantante. Inoltre, ogni disco è a sua volta una rassegna miscelanea di canti d'epoche e d'impostazione diverse di quella

regione. E in verità, accanto ai testi delle canzoni che intelligentemente sono riportati e brevemente chiosati o riassunti sulla busta che contiene il disco, non ci sarebbe stato male almeno un accenno di carattere filologico: una data approssimativa, una indicazione critica.

Non sarebbe costato molto e avrebbe offerto un piccolo — ma forse indispensabile — servizio per una maggiore utilizzazione della Collana nella scuola.

Sono convinto che una maggiore conoscenza di questi canti, opportunamente inquadrati storicamente e geograficamente, non solo serva all'allunno per approfondire la conoscenza della gente italiana nei confronti dell'Italia e anche nel modo, bensì possano contribuire come ridimensionamento del consumismo canoro oggi imperante e alienante.

E non è che i giovani non ne vogliano sapere di queste cose. E' che bisogna saperle proporre a tempo e a modo giusti. Un confronto di testi, p.e., in sede di Italiano tra un vecchio folk e una canzonetta odierna per coglierne la diversità di ispirazione umana e artistica, oppure, in sede di Geografia, una illustrazione delle regioni anche con qualche caratteristico canto, oppure un commento, mediante un canto, di un avvenimento, in sede di Storia, sono modi di far approfondire — e piacevolmente — aspetti che altrimenti forse non riusciremmo mai a far avvertire.

Della citata Collana, ho potuto sentire MEMORIA DI MILANO (2 dischi), una serie di 23 canzoni meneghine di varie epoche, cantate da Maria Monti con accompagnamento vario di strumenti o anche di voci. Si va dal « El pover Luisin » risorgimentale, fino a « Se otto ore » inneggiante al falce e martello che dovrebbe mettere a lavorare quelli che oggi sul lavoro comandano, attraverso quel fugace sprizzo di canto ch'è « Crappapelada » o quello scioglilingua ch'è « Serafin aveva on ziffolo » o il patetico sboccato canto di galera « Porta romana » o i vari canti d'amore.

C'è la Milano di Porta Ticinese e dei vicoli da rione e non da metropoli; eppure ci si può sentire quel fondo fatto di nebbia e di lavoro, con sentimenti forti ma senza squarci, che può avere a simbolo il Duomo o il grattacielo Pirelli o le ciminiere di fuori porta, ma è lì in un contatto diretto col reale, sentito e crudo, senza trasfigurazione: « Mamma mia mi sont stufà — o de fà la filerina (...). — El mesté de la filanda — l'è el mesté de gli assasini (...) — non è quella la maniera — ma di farci lavorar ».

Ho pure sentito AMORE TU LO SAI, LA VITA E' AMARA (1 disco), una serie di dodici canzoni siciliane cantate da Rosa Balistreri alcune d'amore e altre di disperazione.

Sentire questi due dischi l'uno dopo l'altro è toccar con mano quanto dicevo all'inizio: il canto è la maniera più raffinata di conoscere le genti dalle quali quel canto è nato.

E' un'immagine di Sicilia autentica, così lontana dal cliché di mamma-santissima e di Cosa Nostra che ci perseguita ovunque. Il canto della Balistreri incornicia con un filo d'oro quelle note che sentono tutto il sapore modale dell'oriente e quelle parole che fan diventare poesia quello che toccano. Sapore di mare e di arsura, nostalgie viscerali, dolori rugosi, amori forti come il pensiero. « Amuri tu lu sai la vita è amara — e s'iddu poi la siti mi turtura — si scontri a Nina cu la so quartara — dicci ca Turi sò mori d'arsura ». O quel canto d'un carcerato: « Sulu suliddu mi cantu li guai — e la notti non dormu no, io pensu a vui — pensu a dda sfortunata di me matri — a quannu la persi e non la vitti chiui ». (NAZARENO TADDEI)

RECENSIONI FILM

FILM D'AMORE E D'ANARCHIA

di Lina Wertmüller - int. princ. Mariangela Melato, G. C. Giannini - prod. Euro - Colore.

La vicenda è quella d'un giovane, Antonio Soffiantini, contadino

della pianura padana il quale, colpito dall'uccisione d'un amico anarchico che prima di morire gli aveva dato una consegna liberitaria, se ne viene a Roma per ammazzare Benito Mussolini in una circostanza predisposta da un gruppo di anarchici. Tramite dell'impresa è Salomé, prostituta bolognese d'una « casa » di lusso romana, che ospita il giovane nei giorni immediatamente precedenti l'attentato, facendolo passare per un proprio cugino. Salomé

può tener bene le fila, approfittando del mestiere che la mette in contatto con molti fascisti e gerarchi e soprattutto col capo della polizia segreta. E' in una gita domenicale a quattro con costui che Antonio si innamora di Tripolina, un'altra ospite di quella casa, ed è follemente riamato.

Il giovane sa che, dopo l'attentato, difficilmente riuscirà a salvarsi e, benché sempre colmo di paura, è ostinato nel voler compiere l'atto, sia per tener fede all'impresa con l'amico fucilato sia perché è convinto che non si può accettare di « vivere da cani » pur a rischio di dover « morire come cani ».

Riesce ad ottenere di passare due interi giorni solo con Tripolina, aiutando a portar fuori della casa un signore che vi era stato colto da infarto.

Ma l'ultima notte prima dell'attentato, Tripolina — che ha saputo della cosa dal giovane come prova d'amore — non vuole rassegnarsi a perderlo; e, prima cerca di impedire, poi convince, Salomè a non svegliarlo in tempo. Il nostro si sveglia quando ormai è troppo tardi ed è furibondo. E' deciso a spararsi. E quando incontra nella casa dei carabinieri venuti per il solito controllo, ma che egli pensa venuti per lui ne uccide alcuni e poi rivolge l'arma contro di sé. Ma le pallottole sono finite.

Lo arrestano e lo bastonano per farlo parlare. Il Duce invece fa sapere che non vuole pubblicità. La polizia lo uccide in carcere, dando la notizia che un folle non identificato dopo aver sparato contro alcuni carabinieri in una casa di tolleranza, si è ucciso in carcere sbattendo la testa contro il muro.

Il **racconto** si apre con l'anarchico amico ucciso e si chiude con un testo di Enrico Malatesta in cui si deplorano i rivoluzionari impreparati e quindi dannosi, i quali però pur non giustificando la barbarie della repressione, passeranno per eroi e martiri.

Per il resto, come struttura narrativa, il film segue linearmente la vicenda sopra riassunta.

Il giovane — ottimamente interpretato da Giancarlo Giannini, anche se con qualche lieve sfumatura di sofisticazione — viene presentato come « contadino, scarpe grosse ma cervello fino », pieno di sentimento profondo e di cuore, conscio di quello che fa, pur nella realistica dimensione d'una paura più che naturale da una parte e d'una capacità di bell'amore dall'altra.

Salomè — pur magnificamente interpretata dalla nostra Melato (Anna Melato invece canta le canzoni) — viene presentata come l'antifascista convinta e decisa per amore del fidanzato ucciso dai fascisti, sicura di sé, ma non tanto da non acconsentire a salvare il giovane ...innocente da sicura morte, lasciandolo dormire anziché svegliarlo. Mentre, durante l'arresto, i carabinieri la ricacciano nella casa, investirà i presenti con parole stimolanti alla presa di coscienza, ma musica e rumori le coprono facilmente.

Tripolina — molto ben recitata da Lina Polito — è mostrata nella sua femminilità bisognosa d'amore, tenera ma tanto più aggressiva quanto maggiori sono la sua tenerezza e il suo bisogno d'amore a causa appunto del mestiere.

Questi due personaggi femminili compiono quasi un arco, al cui centro si trovano tanti vari tipi di donna che incontriamo all'interno della « maison », dalle ingenua e disponibili ragazze che p.e. s'affannano attorno al signore colpito d'infarto o cantano appassionatamente con la chitarra nei tempi morti alle arcigne avida e gelide conduttrici dell'impresa. Salomè e Tripolina sono come i pilastri di quell'arco, estremi e opposti (la prima, decisa a tutto per l'idea; la seconda, decisa a tutto per l'amore), ma accomunati nello stesso stile (per amore del fidanzato attentatore del Duce a Bologna e trucidato, la prima, e quindi ancor sensibile all'amore tanto da accondiscendere a non svegliare il nuovo attentatore; per amore disperata e disposta a tutto, la seconda).

Del clima del tempo fascista, il racconto indugia sulla figura del gerarca Spatoletti (ben esposto, ma forse troppo clichéizzato

da Eros Pagni) trionfo nel potere, orgoglioso del proprio Duce e della propria capacità di conquista di donne, e sull'ambiente della « maison » di cui dà un quadro piuttosto prolungato, forse più a presentare quell'arcata di donne cui ho accennato che a mostrare come colà si incontrassero volentieri i nuovi dominatori (la lunga sequenza dell'arrivo dei clienti può sembrare eccessivamente tenuta soprattutto per la seconda bisogna).

C'è poi una Roma inusitata e fascinosa come immagini, soprattutto nell'uscita di Antonio col signore dell'infarto e con Tripolina (ma non si può dimenticare il Campidoglio della notte di Antonio con Spatoletti), come pure c'è una Sabaudia della gita a quattro altrettanto splendente.

Come realizzazione iconica e scenografica, si nota immediatamente una ricostruzione appassionata del liberty e del barocco cromatico della « casa » e dei costumi degli anni 30, ivi compreso il sidecar; ma soprattutto emerge la splendida fotografia di Rotunno. A proposito della quale, si deve osservare che non è solo fotografia, bensì anche regia: l'immagine è pensata e montata secondo una precisa concezione, della quale senz'altro il direttore della fotografia è stato preziosissimo collaboratore, ma che non si esaurisce nell'opera di questi. Anche la musica collabora a rendere molto fruibile l'immagine.

Ed ecco che essendomi scivolata la parola « fruibile », ho già anticipato la significazione tematica del film.

Dalla struttura del racconto, infatti, appare chiaramente l'intento di rendere « fruibile » la vicenda che viene presentata.

Anzitutto la già accennata fruibilità dell'immagine nei suoi aspetti iconico e sonoro (oltre che di situazioni di personaggi, di battute spiritose ecc.). Ma fruibilità anche nel modo di presentare la vicenda; un modo che fa sembrare il film « impegnato », mentre di fatto non lo è.

Andando infatti alla ricerca della **significazione**, ci accorgiamo che il racconto è tutto teso a presentare (in modo fruibile, appunto) la vicenda; e quando allora ne cerchiamo il significato, ci accorgiamo che esso sfugge continuamente a un'interpretazione unica e coerente; non solo, ma è tale da accontentare (più che « non offendere ») tutti, perfino i nostalgici del fascismo.

Salomè e Antonio Soffiantini sono testimoni di due fatti d'onore, certamente, e convinti profondamente sul piano della dignità umana di una contestazione violenta al fascismo; ma chi sono? sostanzialmente degli incapaci e degli illusi, quindi pericolosi alla causa prima che a se stessi. E se anche i due anarchici assassinati fossesero stati della stessa pasta? L'abbattimento di Antonio in carcere è senz'altro crudele e intollerabile; ma non era desiderio di Antonio stesso d'essere ucciso e, d'altra parte, meglio i propositi di tortura dello Spatoletti o la decisione del commissario ispirata dall'alto?

Ecco che allora, al film si trova bene sia l'antifascista che il fascista.

Che se si volesse vedere nella vicenda una dimensione emblematica (che qua e là affiora, ma di fatto non c'è) di una situazione di oppressione e di libertà più universale che non quella del solo fascismo degli anni 30, ecco che la scritta finale viene a didascalizzare, nel senso accennato di bivalenza, il significato delle immagini appena trascorse.

Ci si ritrova così davanti alla politica attuale del mercato cinematografico italiano (di cui LA POLIZIA RINGRAZIA è stato quasi un prototipo o almeno uno degli esemplari più significativi), che è riuscita ad attuare « all'italiana » la politica non ancor completamente superata di Hollywood.

L'**idea centrale** potrebbe pertanto formularsi: « creare spettacolo con una vicenda dei tempi del fascismo, caricandola degli umori dell'attualità e della cultura politiche, rivestendola di richiami

artistici ed emotivi, ma lasciando che lo spettatore — quello odierno, ovviamente — ne ricavi il succo tematico che crede». In tal modo, poi, si potrà sembrare addirittura degli antipaternalisti, perché si rinuncia a voler dire un proprio pensiero e si espongono «bene» i fatti che... «parlano da sé». Sì, ma chi e come? E che significa quel «bene»? (Non ci può essere addirittura l'equivoco della «ricostruzione storica», nel quale senz'altro qualche spettatore cadrà?)

Nonostante le apparenze, dunque, il film è «disimpegnato»; e non solo in senso politico (il che non sarebbe gran male, se per «impegno» si devono intendere tante unilateralità di destra, di sinistra o di centro alle quali assistiamo ogni giorno), bensì anche in senso umano. Perché infatti concentrare l'attenzione su una realtà umana così molteplicemente scottante qual è quella della vicenda del film — dai sentimenti di Antonio, di Salomè e di Tripolina alle situazioni sociali e antropologiche d'un sistema politico — per poi lasciarla nell'aria, senza dare una traccia di interpretazione autentica, soprattutto in un periodo di confusione ideologica e ideologica qual è l'attuale? Tutto questo fa bene alla cassetta, d'accordo; ma è un po' poco. E vorrei dire «troppo poco» per chi si assume la responsabilità di parlare alle masse. E non si dica che il popolo è adulto e non lo si deve guidare per mano, perché altrimenti io chiedo: come mai allora il film lo tratta da bambino, attraendolo ingannevolmente col luccichio delle bellissime immagini e dell'impegno politico?

A livello di comunicazione inavvertita o di informazione materiale, questa per me fortissima e non perdonabile negatività del film è attenuata da un effetto psicologico, sulla maggioranza del pubblico, di repulsione per ogni forma di repressione violenta e di simpatia per l'uomo buono e convinto, qualunque sia la classe sociale o il livello intellettuale o il colore politico cui appartiene. Il che non è poco, anche se è ben lontano dall'essere sufficiente.

Dei valori artistici ho già detto in diagonale. Notevolissima la regia a un livello ch'è superiore a quello del semplice mestiere; notevolissima anche la guida degli attori, che senz'altro hanno corrisposto molto bene, ma che avrebbero potuto molte volte scivolare senza una regia così salda e fervida in ogni fase della lavorazione. (NAZARENO TADDEI)

MA PAPA' TI MANDA SOLA?

di Peter Bogdanovich - interp. princ. B. Streisand, R. O'Neal - am. - colore - m. 2620 - CCC:I.

La vicenda. Quattro valige eguali: una contenente documenti segreti, un'altra pietre «igne», una terza semplici indumenti e l'ultima preziosi gioielli; i loro rispettivi proprietari, cioè un agente segreto, un musicologo svanito con l'altrettanto svanita fidanzata Eunice, una ricca signora, i quali prendono alloggio nello stesso albergo. Infine una ineffabile ragazza (Barbara Streisand) che mette in moto tutto il meccanismo con i suoi pasticci. Questo è lo shaker, condito con l'aggiunta di qualche torta in faccia, auto che si inseguono in pazze e spericolate evoluzioni, situazioni tutte... non molto originali.

Il racconto. Il regista rimette in moto tutti i meccanismi propri della comicità di situazione e di gags, delle quali è costellata la storia del comico cinematografico. Tutto questo senza convinzione e senza personalità: si sente abbastanza chiaramente che queste non sono le sue corde. Perciò il ritmo dell'azione, che dovrebbe risultare dallo scoppiettare di queste trovate e dal loro concatenamento è già stanco prima del nascere, al livello di ideazione. Abbiamo perciò un meccanismo che ci rivela tutte le sue manchevolezze e debolezze strutturali. Portato avanti sempre a livello di «cosa rappresentata» e più a livello di «cosa» che di «rappresentata».

L'idea centrale. E' quella comune a molti film classificati «per tutti» cioè «raccontare delle storie che, a livello di vicenda, presentato la più ampia gratuità ma che parimenti non presentino,

almeno apparentemente, situazioni scabrose; intessere una storia per due ore ed aspettare i risultati dietro il botteghino». Anche questa volta, se dobbiamo stare alle statistiche, il sistema ha funzionato egregiamente.

Dunque, come dicevamo, un film «per tutti», fatto per i palati meno esigenti, almeno a detta dei produttori. Tuttavia, al di là della assoluta piattezza della vicenda e del racconto, qualcosa devono pur comunicare questo genere di film. E, di fatto, questo «qualco-

INCASSI DEI FILM RECENSITI AL 4 MARZO 1973

Film d'amore e d'anarchia	12 città	133 gg. L.	192.156.000 (media 120)
Ma papà ti manda sola	16 »	616 » »	616.105.000 (media 62)
Ultimo tango a Parigi	13 »	470 » »	1.226.690.000 (media 200)

I dati sono ricavati dal «Giornale dello Spettacolo» del 10-3-73; la media è nostra e corrisponde all'incasso medio giornaliero per città, espresso in migliaia e arrotondato per difetto.

sa» viene comunicato ed anzi ingigantito, data la ripetitività di questo genere, ripetitività che, a lungo andare, non può non far breccia sul pubblico.

In sostanza si promettono due ore di sano divertimento, che dovrebbe significare non pensare a nulla, ma in queste due ore si agisce sullo spettatore a livello di quella che noi definiamo comunicazione «clandestina», di «inesistente», o attraverso il meccanismo della «alonnatura», cioè del dare certe situazioni in un contesto che le falsifica e dà arbitrarie chiavi di interpretazione al di là della materialità della vicenda. Nel nostro film, dove la ragazza-scavezzacollo è figlia di un vecchio giudice, molti, attraverso questo contesto di linguaggio per contorni, si potrebbero sentire autorizzati a trarre: contestazione giovanile figlia di una giustizia decrepita che, per farsi perdonare la propria decrepitezza e per rimanere giustizia, manda assolti tutti (ma l'intenzione di certi tipi di autore, come questo, costretti alle caramelle per esigenze di cassetta, è poi del tutto aliena da un certo fondo di qualunquistico embrassons-nous?). Chiaro che questa universalizzazione è del tutto arbitraria perché non è determinata, almeno a livello razionale, dalla storia per immagini. Abbiamo detto a livello razionale, perché sotto c'è tutto il terreno della ambiguità sul quale prolifera un tale sistema di fare film ed a questo livello ognuno può cogliere quello che fa comodo cogliere.

Per smascherare questi sistemi di mistificazione è indispensabile il metodo della lettura: l'unica possibilità è quella di mettere a disposizione del pubblico degli strumenti critici. (CLAUDIO MIARELLI)

ULTIMO TANGO A PARIGI

di Bernardo Bertolucci - interp. princ. Marlon Brando, Maria Schneider, J. L. Leaud, Massimo Girotti - Prod. United Artists Europa Inc. - colore - m. 3600 - V.M. 18 - CCC:IV.

Ancora una volta, la censura «codina» e «repressiva» è stata la migliore alleata per il successo commerciale di un film, che — almeno questa volta — non meritava d'essere tanto pubblicizzato. Sequestrandolo, naturalmente!

Un esempio dei frutti di questa pubblicità: «Assalto alla Galleria del Corso. L'«Ultimo tango» di Marlon Brando fa dare i numeri a Milano (e provincia). Non ci si dovrà stupire se, nei prossimi giorni, si scoprirà che gli spettatori che si pigiano come sardine, a prezzo di svenimenti, borseggi e pal-

peggiamenti vari, arrivano da fuori città con autobus da gita organizzata, previa richiesta di un giorno di permesso al datore di lavoro. Si calcola che almeno 7.000 persone al giorno (...) non dimenticheranno tanto presto questo spettacolo, e non per via del peso dell'opera, ma per la battaglia che è costata loro conquistare un posto, non sempre a sedere. (...) Dalle 13 alle 22 il traffico di questo passaggio [dove si trovano le due sale che danno il film] è, da quanto è tornato il «Tango», praticamente paralizzato. Forse le ragazze di vita che frequentano abitualmente la Galleria del Corso e che ne sono state sfrattate dalla folla ondeggiante e vociante, tratteneute a stento dalla polizia, presenteranno un esposto al sindaco. (...) Chi si vede chiudere le serrande scorrevoli [del cinema] in faccia, perché proprio per lui non c'è più posto, non di rado è colto da attacco di bile. Bestemmie, accorati appelli. Una volta, durante le carestie, la gente faceva così per il pane. Adesso per il burro. (...) Non si contano gli abiti stracciati, i bottoni perduti che fanno impazzire, nottetempo, gli aspirapolvere della squadra addetta alle pulizie. Poi, dopo la conquista, la gente esce fuori all'aperto, fende la marea ululante. Ha gli occhi sbarrati, la pupilla dilatata per il troppo vedere e cercare di vedere sul grande schermo a colori. I più dicono ch'è un'opera d'arte, qualcuno esprime un pensiero più personale, gettando nello sconforto chi ormai è vicino all'agognata mazzetta rosa dei biglietti d'ingresso». (Da «Il Giorno» del 20-2-73).

Notizie pressoché identiche dalle altre città in cui il film è uscito nel suo rilancio dopo il sequestro.

Qualcosa di simile è successo circa 12 anni fa con LA DOLCE VITA, ma il film era ben altra cosa!

Nella sua prima uscita, il film aveva incassato in 2 città L. 59.078.000; al debutto dopo il sequestro, raggiungeva immediatamente gli incassi record delle 9 città in cui è riapparso e al 25-2-73 (la settimana dopo) aveva incassato in 13 città, L. 778.565.000.

Veramente strabilianti questi moralisti che fanno tanta e così efficace pubblicità ai film che essi ritengono immorali. E forse qualcuno di essi è convinto d'essere esempio di spirito e di zelo pastorale, tanto da dover accusare d'insensibilità apostolica chi non usa i suoi stessi metodi!...

La vicenda si svolge a Parigi ed è quella di un uomo e di una ragazza, i quali nella ricerca d'un appartamento da affittare si incontrano casualmente e si amano all'improvviso con estremo calore.

Lui, Paul, è un americano, figlio di strani genitori contadini e ubriaconi. Dopo aver girato mezzo mondo e aver fatto un po' tutti i mestieri, era capitato a Parigi 5 anni prima in un alberghetto e ivi era rimasto come marito della proprietaria Rosa, figlia di onesti provinciali. Quel mattino dell'incontro nell'appartamento Rosa si è suicidata, non si sa perché, ma con grande dolore di Paul, che forse cerca l'appartamento proprio per sottrarsi all'ambiente tragico dell'albergo.

Lei, Jeanne, è la figlia unica di un colonnello morto in Algeria nel '58 di cui la madre conserva tutto in memoria, fidanzata con registucolo della TV, Tom. Tom ha ottenuto di girare la storia di una ragazza, riprendendola dal vero e comincia proprio quel mattino a girare questa storia servendosi, come ragazza, di Jeanne, ignara di tutto meno che dell'arrivo del fidanzato alla stazione, dove appunto Tom fa riprendere l'incontro.

Dopo quel primo violento incontro nell'appartamento, Paul e Jeanne vi si incontrano ancora, ancora quasi casualmente; ma poi, accordandosi sul non voler conoscere niente l'uno dell'altro, nemmeno il nome, si reincontreranno ripetutamente dando avvio a una serie di contatti sessuali sempre più distanti dal normale amplesso. Ma finiranno per innamorarsi.

Nel frattempo, arriva la madre di Rosa, essendone il padre impedito per malattia, a preparare il tutto per i funerali della figlia. Nella notte, Paul colloquia piangendo sul cadavere della moglie e

viene distratto da una prostituta che vuole una stanza per passare un'ora con un cliente. Ai tentennamenti di Paul, il cliente se ne va, ma viene raggiunto e picchiato da Paul.

Jeanne invece si stufa presto di... fare l'attrice e lo dice a Tom, il quale, dopo averla percossa, la bacia e più tardi le comunica d'aver deciso di sposarla entro una settimana e le fa preparare il vestito da sposa (tutto, naturalmente, filmato).

Quando Paul sa che Jeanne sta per sposarsi, abbandona senza dir nulla l'appartamento. Jeanne, piangendo disperatamente, invita Tom a visitare i locali quali loro futuro nido. Ma a Tom l'appartamento non piace, perché «non ci si può vivere», tetro com'è, e s'avvia a cercarne un altro.

Sulla strada, Paul rivede Jeanne e la invita a ricominciare tutto da capo ne «l'amore e tutto il resto», ma questa volta conoscendosi. E comincia a dire di sé. In una sala dove si sta svolgendo la gara del tango e le coppie in gara sono arrivate all'ultimo round, i due si ubriacano. La ragazza vuole finirlo con l'uomo e gli dà l'ultimo addio sessuale, ma Paul non la lascia. La insegue violentemente fino alla casa di lei. Qui Jeanne, nell'istante in cui, richiesta da Paul, gli svela il proprio nome, gli spara anche una revolverata che lo colpisce a morte. Paul ha il tempo di dire «I nostri figli ricorderanno» (poco prima aveva detto a Jeanne di non poter aver figli, in conseguenza d'un'infezione) e cade sul terrazzino. Jeanne allibita si giustificherà con sé stessa dell'omicidio, parlando di un pazzo sconosciuto che voleva violentarla.

Il racconto presenta una precisa struttura narrativa:

sulla strada e al bar, incontro filmico di Paul e Jeanne

filone
dentro l'appartamento ↓

incontro casuale nell'appartamento e primo amplesso

filone
fuori dell'appartamento ↓

Paul: cameriera pulisce bagno del suicidio

Jeanne incontra Tom alla stazione

Paul: arrivo madre di Rosa

Paul parla della propria infanzia. Discutono. Jeanne si masturba sotto gli occhi di lui. Paul piange

Paul: notte all'albergo con mamma di Rosa e clienti spaventati dal buio

Jeanne cerca invano di sapere qualcosa del presente di Paul — Paul dice di sentirsi felice con Jeanne e giocano lieti — Jeanne vorrebbe uscire insieme, ma Paul le sbatte la porta in faccia

Jeanne: scena del metrò (cazzotti e bacio)

Paul: incontra Marcel, l'amante di Rosa

Sequenza del « burro » nel contesto del regalino preso da Jeanne, del tassello del pavimento (segreto di famiglia), del discorso sulla famiglia

— Tom dice a Jeanne che la sposa
— Jeanne lo annuncia alla madre (gambali, berbera)
— Sartoria: abito da sposa (il matrimonio della pubblicità: coppia di operai in tuta)

con l'abito da sposa: topo, bagno caldo, discorso sul rapporto uomo-donna, manipolazione a prova di amore

— Paul colloquio con Rosa morta
— Prostituta e ganzo (« bastardo » - ha parlato della moglie)

— Paul ha abbandonato l'appartamento — Jeanne, piangendo, invita Tom a vederlo

Tom viene a vedere l'appartamento — nome da dare ai figli — « caso in destino » — « non siamo più bambini » — « è terribile »

— Paul reincontra Jeanne sulla strada e le si fa conoscere
— Nella sala del tango — si ubriacano — saluto sessuale — Paul rincorre Jeanne — corsa dell'ascensore — omicidio e parole finali

Da questa **struttura narrativa**, si rilevano:

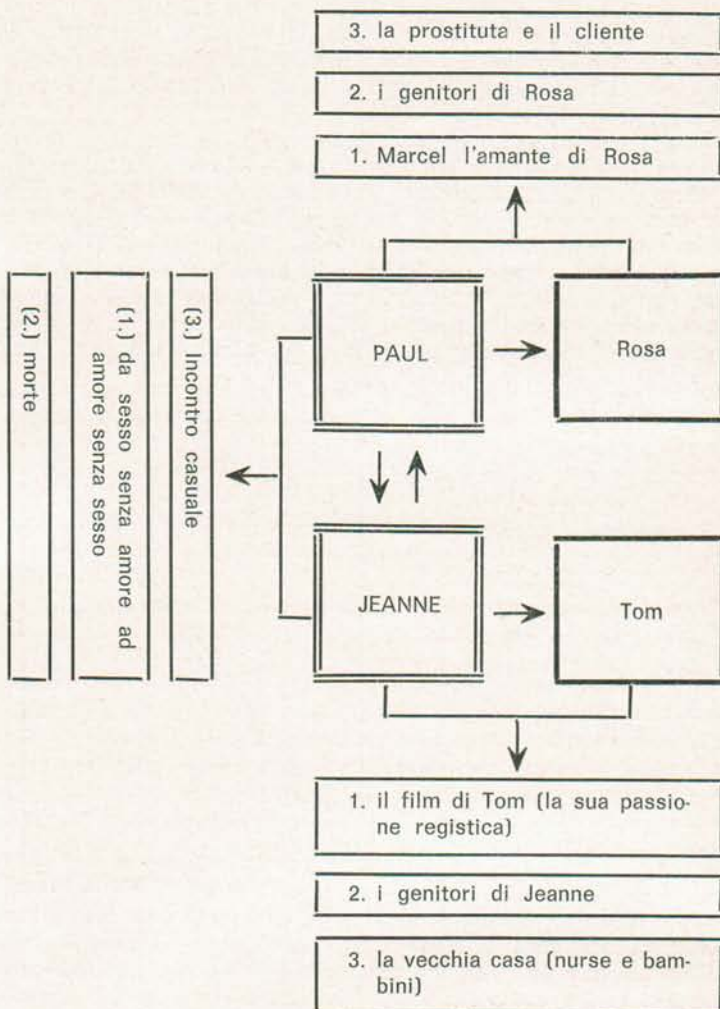
— la sequenza iniziale e finale che è incontro di Paul e Jeanne fuori dell'appartamento: da un incontro casuale all'omicidio;

— il corpo centrale realizzato nei due filoni a) degli incontri di Paul e di Jeanne tra loro nell'appartamento e b) dei vari incontri individuali di ciascuno dei due nel proprio ambiente.

Sulla base di questa struttura, si può vedere che la materia narrativa si articola partendo dai 2 protagonisti (rapporto uomo-donna) di cui ciascuno viene mostrato sotto il profilo del suo rap-

porto con un altro partner e, nella presentazione di questo ulteriore rapporto, vengono rilevati altri rapporti uomo-donna.

Schematicamente, si potrebbe rappresentare così:



Da questi elementi narrativi, strutturati a quel modo, emergono alcune « **significazioni** » della vicenda:

a) il rapporto uomo-donna è molteplice: va dal sesso all'amore per i figli e alla famiglia in una grandissima varietà di combinazioni. Si ricordino p.e. prendendo a caso: tutta la vicenda Paul-Jeanne; le prime esperienze sessuali di Jeanne da sola e col cugino; l'accento agli stivali del padre di Jeanne; i genitori di Rosa; le frasi circa la famiglia fatte ripetere da Paul a Jeanne durante la sequenza del « burro »; l'accento ai figli che Paul fa dopo essere stato mortalmente ferito; le stesse coppie della gara di tango; ecc

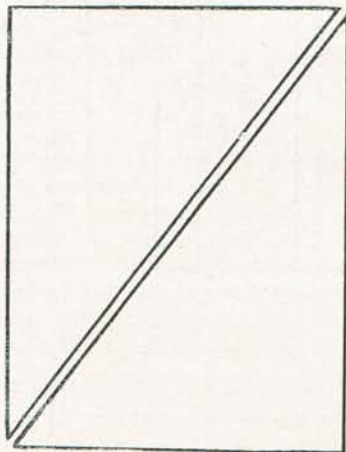
b) questa gamma di rapporti segue una specie di scala che si ripete grosso modo in tutti i casi e che è tra i due poli estremi di sesso senza amore e amore senza sesso; il tutto sottointeso addirittura con rapporto uomo-donna senza sesso e senza amore (il tango);

c) c'è un rapporto tra amore e morte, peraltro non meglio identificato o spiegato; c'è una morte nel rapporto tra i due protagonisti, quando si amano e ormai si conoscono; c'è una morte (la moglie) nella storia di Paul ed è quella che praticamente fa nascere la vicenda; c'è una morte (il padre) nella storia di Jeanne il cui ricordo incontriamo per sentire parlare del rapporto tra i genitori della ragazza e di quelli con questa e, abbastanza marginalmente, reincontriamo alla fine nel berretto del colonnello che

Paul indossa per qualche momento, ma chiedendo scherzosamente a Jeanne come vuole il suo eroe.

A livello di struttura narrativa e di significazione della vicenda, troviamo dunque i concetti di amore-morte e di molteplicità del rapporto uomo-donna che sono l'oggetto d'una prima linea di forza (**perno strutturale**) relativa alla materia narrativa: la presenza di due filoni (quello **dentro** e quello **fuori** dell'appartamento), reciprocamente intersecantisi, e aperti e chiusi dall'incontro di Paul e Jeanne fuori dell'appartamento.

Il primo filone è costituito praticamente da una serie di approcci sessuali sempre più « particolari ». Si parte dal primo improvviso e irruente amplesso, quasi normale dal punto di vista della tecnica amorosa e pieno di calore animale e si arriva all'ultimo ch'è una semplice manipolazione quasi senza piacere. In questa serie, mentre da una parte si va da un sesso pieno fino a un contatto quasi asessuato, dall'altra si va da un'assenza assoluta d'amore a un amore disperato: quasi, si direbbe, da un sesso senza amore a un amore senza sesso: una sorta di due triangoli affiancati, l'uno sesso senza amore



amore senza sesso

Primo filone

diritto l'altro rovesciato. Ci si accorge, cioè, che, dopo quel primo incontro incredibile e istintivo, tra quei due corpi, frementi solo come corpo, è scoccata una scintilla che li ha reciprocamente penetrati: Paul e Jeanne cominciano a « sentirsi » sempre più, reciprocamente, a vivere un attaccamento che sempre più è loro entrato nelle ossa.

Sotto questo profilo, la serie delle azioni innominabili che si compiono nel primo filone è tutt'altro che ingiustificata, anche se per altri aspetti — come vedremo — non lo è affatto. E' una vera dizione quella che si fa qui: due persone di sesso diverso, incontratesi a caso sul piano sessuale, vengono a incontrarsi sempre più sul piano di quell'attaccamento che generalmente si chiama amore. E da qui seguirà la morte.

Il secondo filone è costituito dagli incontri individuali di Paul e di Jeanne col proprio ambiente, quali e come abbiamo già detto.

La testa e la coda (Paul e Jeanne fuori dell'appartamento), come già detto, mostrano il primo incontro puramente casuale che si termina — dopo l'innamoramento — con l'uccisione di Paul da parte di Jeanne, uccisione praticamente provocata (o per lo meno non impedita) da Paul.

Già a questo livello, conviene risottolineare i « come » della materia narrativa, dai quali risulta evidentissimo quel concetto di « molteplicità del rapporto uomo-donna »: anzitutto, una quasi numerazione di tutti i casi e i modi in cui un rapporto uomo-donna può espletarsi nella vita; in secondo luogo, il preciso punto di inserzione di un filone nell'altro.

Anzitutto, dunque, la quasi elencazione dei vari rapporti uomo-donna. Si va dal puro rapporto sessuale come bisogno (l'episodio della prostituta) e come improvviso istinto (Paul e Jeanne), fino

all'amore per i figli quale profondo interiore bisogno (le ultime parole di Paul, il quale sa bene che non ci saranno figli a ricordare).

Tutto viene ulteriormente confermato e sottolineato dai discorsi che si fanno nel film e che, non sempre sgorgando spontaneamente dall'azione che si sta svolgendo, mostrano più direttamente l'idea dell'autore. Si ricordino p.e.: le frasi circa la famiglia sacrario e tomba che Paul fa dire a Jeanne mentre la prende innaturalmente; tutto il lungo racconto di Paul circa la propria infanzia e la presentazione della famiglia di Jeanne, ivi compresa la nurse e i piccoli algerini; le citate ultime parole di Paul dopo essere stato mortalmente colpito ecc.

Si collega a questa tematica anche il titolo del film desunto dalla precisa circostanza narrativa della gara di tango. Anche qui, si tratta di uno speciale rapporto uomo-donna (sottolineato quasi ironicamente, comunque insistentemente, dalla ripresa delle copie). Ed è durante questo ballo che matura la situazione dalla quale nascerà l'episodio finale: la perpetuità dell'amore visto impossibile da Jeanne, l'insistenza aggressiva di Paul (si ricordi la corsa dell'ascensore) e la decisione di Jeanne di liberarsene.

Se l'accostamento tra gara di tango e soluzione della vicenda filmica è alquanto esteriore, sostanzialmente narrativo e colorato quasi di culturalismo romantico, tuttavia non se ne può non vedere la coerenza tematica data dal contesto mentale nel quale Bertolucci ha costruito il suo film.

Per quanto invece riguarda il punto di inserzione reciproca dei due filoni, possiamo rilevare lo sviluppo narrativo strutturale nel seguente modo.

Nel primo nucleo narrativo (Paul e Jeanne che si incontrano casualmente nella strada e al telefono del bar, però senza alcun reciproco contatto) viene mostrata la diversità situazionale dei due, manifestata p.e. dal piangere di Paul, uomo già maturo, e dalla giovanile spensieratezza di Jeanne sottolineata dalla vecchietta che si lava la dentiera con relativa reazione di Jeanne. Questi due reciprocamente sconosciuti e non certo colpiti da colpo di fulmine faranno poco dopo un amore appassionato e violento.

Subito dopo si comincia a dire dell'« altro » rapporto che ciascuno dei due ha: una moglie suicidata e un fidanzato che arriva.

Di qui si passa ai genitori (l'arrivo della madre di Rosa) in un senso abbastanza distaccato, cui corrisponde nel primo filone il racconto di Paul circa i propri genitori. Tutto è lontano per Paul preso dalla sua vicenda personale, anche il sesso, tanto che Jeanne quasi infastidita si masturba e lui piange; e nel secondo filone lo si vedrà respingere i segni di affetto della madre di Rosa e recalcitrare con l'episodio della luce spenta e della gente che « ha paura del buio »

Ma il ciclone del primo incontro non è passato invano né per Paul né per Jeanne. Costei incomincia a voler sapere qualcosa di più di lui e lui le dichiara di sentirsi felice con lei: il « lontano » d'un vero rapporto a due, visto attraverso il filtro dei genitori, si sta avvicinando. Non è ancora amore, ma non è più solo sesso: Jeanne vorrebbe uscire dall'appartamento insieme a Paul, ma questi le sbatte la porta in faccia, quasi a significare la custodia gelosa d'un amore che sta nascendo e che non può essere fatto evaporare come un profumo da una boccetta aperta.

E infatti, nel secondo filone, si viene a trattare degli « amanti » del partner dei nostri due protagonisti: la macchina da presa per il fidanzato di Jeanne e Marcel per la moglie di Paul.

Il tema d'un rapporto a due sotto il profilo coniugale s'è così già imposto. A questo tema si collega evidentemente quello della famiglia ed ecco che nel successivo nucleo filmico, nel contesto del regalino che Jeanne ha preso per Paul e del tassello del pavimento (che — chissà? — potrebbe contenere un segreto di famiglia), quasi a sottolineare per contrasto, avviene la scena del burro, durante la quale, con un accoppiamento innaturale dal quale non possono nascere figli (ma non potrebbero nascere lo stesso, perché dopo si dirà che Paul ne è incapace per un'infezione), l'uomo fa

ripetere a Jeanne tutte quelle frasi beffarde e disperate circa la famiglia.

Ed ecco che nel secondo filone si tratta del prossimo matrimonio di Jeanne e Jeanne parla del matrimonio com'è visto dalla pubblicità, quasi per mettere le mani avanti in una situazione in cui da una parte c'è Tom che sta per sposarla e dall'altra Paul del quale sta innamorandosi e per rilevare ulteriormente una diversa dimensione del rapporto a due.

Così, tornando al primo filone, il discorso si esplicita: Jeanne è innamorata di Paul e ne sente il peso nei confronti di Tom da una parte e sente il peso di questi nei confronti di Paul dall'altra (in fondo all'ascensore); il fatto del topo, istintivamente repugnante e così trattato da Paul, potrebbe essere lo stimolo a decidere la situazione che ovviamente, secondo un comune modo di pensare, è in favore di Tom. Ma Paul la blocca (il bagno caldo) e l'amore sprizza evidente fino alla dichiarazione di lei. Paul lo mette alla prova, chiedendo a Jeanne di fare cose più o meno ripugnanti che comunque col sesso coniugale hanno ben poco a che vedere.

Cade così giusto il successivo monologo di Paul con la sposa morta ch'è sostanzialmente un discorso di matrimonio (p.e. il non dire la verità ecc.) ed è poi sottolineato dal successivo episodio della prostituta: quel cliente si scusa dell'aver cercato una prostituta dicendo che una malattia della propria moglie gliene rende impossibile il contatto fisico e Paul lo scuzzotta chiamandolo bastardo.

E' ovvio che a questo punto del discorso amore, quale s'è sviluppato in Paul e nel suo rapporto con Jeanne, egli voglia interrompere tutto per non sottrarre la ragazza alla sua strada coniugale.

Ma lei ne piange e chiama Tom all'appartamento quasi come un surrogato. Il discorso amore-famiglia emerge così, sullo sfondo d'un amore nato dal sesso, con quel « trasformeremo il caso in destino », con quel « volo » e con quella costatazione « terribile » che « non siamo più bambini », mentre con Paul poco prima il gioco era stata l'espressione dell'amore ch'era nato.

Se Jeanne è decisa a seguire il suo destino con Tom e Paul è deciso a lasciarla libera, perché si reincontrano a quel modo? E perché, poi, Jeanne non ne vuol più sapere al punto di uccidere Paul che la insegue e si giustifica col fatto ch'era uno sconosciuto che aveva tentato di violentarla?

Guardando così a questo « come » strutturante in modo preciso tutta la materia narrativa, ci accorgiamo che essa (secondo perno strutturale) viene passo passo presentando, per così dire, una fila di perché ai quali evidentemente il film non risponde, quasi a dire che non si può rispondere: perché Rosa si suicida? perché Paul nella sua situazione di quel mattino esplose in quel modo nel fatto sessuale assecondato e non trattenuto da Jeanne? perché da quel rapporto sessuale nasce un amore così intenso e strano e indecifrabile? perché questo amore diventa uccisione per una ragione (quella che Jeanne dice con le ultime parole di giustificazione) veramente insostenibile sotto il profilo logico? perché Jeanne, se è innamorata di Paul e non di Tom, anche alla fine preferisce questi a quello? (non certo perché è maître d'hôtel o contadino, se è vero che lei lo sollecita ad andare all'albergo) e perché, comunque sia, dopo aver saputo tutto di lui accetta ancora (sala da ballo) di intrattenersi con lui quasi in vista d'un futuro e perché accetta un ballo così ardito e anticonformista che anziché unione provoca distacco? ecc.

Tutti questi e molti altri interrogativi si esplicano sempre attorno ai nuclei narrativi in cui è in ballo il rapporto uomo-donna, che ha comunque la sua più alta manifestazione nell'amore con o senza sesso che sia.

In altri termini, l'amore è ciò che sta dietro al rapporto uomo-donna.

Ma cos'è questo amore? Tutto ciò che sta dietro a quel rapporto è pieno di mistero: dal paradosso « sesso senza amore e amore senza sesso » dei due protagonisti, da Rosa che tradisce il bel marito per un uomo assai più anziano ma li vuole pratica-

mente eguali (le vestaglie, il Bourbon, la stanza ecc.), dai genitori ubriaconi di Paul a quelli religiosi di Rosa, allo strano fidanzato di Jeanne che mette stravagantemente in mostra il suo amore per lei e la sua vicenda quasi legandola a un lavoruccio più o meno strapazzo, alla madre di Jeanne che sente il brivido d'amore accarezzando a distanza d'anni gli stivali del marito e che di fronte alla foto della berbera mostrata ironicamente dalla figlia sa salvare la faccia (un po' per la figlia, un po' per il marito e un po' per sé) d'una fedeltà peraltro evidentemente tradita, al discorso dei figli ecc. L'amore, una realtà così immediata e così quotidiana, così ampia da investire tutta la persona umana e tutta la sua esistenza, dalla nascita (come frutto d'un amore altrui) e dalla infanzia (i primi giochi d'amore) alla maturità e alla morte (i genitori di Paul, il papà di Jeanne), è di fatto un mistero.

Il finale tragico del rapporto-guida conserva dunque la sua funzione, non nel senso di amore-morte, bensì in quello di amore-mistero, perché tutto quel mistero è quasi simbolizzato in quell'amore centrale. Infatti nella concreta realtà filmica, l'amore-morte solleva un interrogativo mentre è l'amore-mistero a rispondere: Jeanne uccide Paul non perché lo ama (se fosse così sarebbe giusta la tematica dell'amore-morte), bensì perché vuol liberarsi in quel momento di quell'amore aggressivo ed esistenzialmente insoddisfacente. Ecco allora che l'amore-morte solleva l'interrogativo: ma perché questo amore sollecita la morte? E la risposta: perché l'amore è un mistero; cioè: è possibile il rapporto uomo-donna come amore?

Paul amava la moglie (lo vediamo ripetutamente piangere) e ne sopportava le corna, così come dal pianto sincero passa all'amplesso istintivo con Jeanne. Il fidanzato ama Jeanne e la prostituisce sullo schermo, prendendola a cazzotti, ma finendo per baciarla, quando lei si rifiuta. Jeanne ama Paul e lo vuole abbandonare per il fidanzato. All'abbandono di Paul vuol portare il fidanzato a « vivere » nel teatro di quel suo amore. Al reincontro, si smonta di fronte al maître d'hôtel, ma lo invita all'albergo per sfuggire alla campagna che lui le offre. Lo abbandona con un ultimo richiamo sessuale e pur non sapendosene staccare (lo sguardo in fondo alla scalinata della sala da ballo, la risposta alla sua domanda del nome) lo uccide. Perché, perché tutto questo? E' il mistero.

L'idea centrale del film, pertanto, è quella del « rapporto-mistero tra uomo e donna ». (Può darsi che ciò sia in relazione con la società d'oggi, ma la cosa non è chiaramente esplicitata). Mistero è tutta la gamma delle inconsapevolezze e consapevolzze dalle quali il rapporto (dal sesso all'amore per i figli) nasce e si sviluppa. E' mistero tutta la serie dei cammini tortuosi o lineari dove non sai se sono i primi o i secondi a farti incontrare il rapporto più vero ch'è quello dell'amore, dove l'incontro avviene come meno ci si potrebbe attendere e dove non sai se l'incontro-amore sarà di vita o di morte.

E' una meditazione, più che un'affermazione, sull'amore o meglio sul rapporto uomo-donna. Ma la base di questa meditazione è già l'affermazione che questo rapporto è mistero.

Procedendo oltre nella lettura, possiamo scoprire ancora che i **fondi mentali** dell'autore hanno costituito una almeno duplice matrice dalla quale è nato il film: una certa concezione del rapporto uomo-donna (ed è la matrice del « cosa » il film ha detto) e una certa brama (ed è la matrice del « come » del film) di rompere schemi tradizionali e tabù, di vedere le cose come sono sotto la vernice di qualsiasi genere e di chiamarlo col proprio nome. Il tutto però, visto con una angolazione che manifesta l'origine culturale del nostro autore.

Se infatti si riflette un pochino sul soggetto del film, è facile notarne la natura « letteraria », nel senso di idea nata a tavolino, pur sotto la spinta di una serie di costatazioni esistenziali. Non è certo presa dalla vita la situazione di base, ch'è quella di incontrarsi per caso e di iniziare, senza nessun approccio che spieghi e giustifichi, una relazione così intensa. Ma questa situazione inventata è emblematica di ciò che nella realtà esiste.

In altre parole, l'autore guardando alla vita e al mondo sotto il profilo del rapporto tra uomo e donna, ha ruminato la variegata abbondanza delle sue costatazioni e ne ha fatto sgorgare una storia articolata come già detto, che è aderente alla vita e alla realtà solo nei singoli dettagli (un certo incontro casuale, un certo modo di fare l'amore, un certo modo di intrattenersi tra due persone ecc.), mentre nel suo insieme diviene strumento espressivo di quell'idea sulla vita e non diretta rappresentazione della vita stessa.

La crudezza della rappresentazione delle azioni sessuali sottolinea tale origine dell'idea di partenza: sono quasi un disperato — e non necessario — aggancio alla realtà che ha fatto meditare l'autore. (Non necessario, perché sarebbe bastato l'accenno, sia pur disteso come peso strutturale; anzi, data la natura letteraria dell'idea, il film — a parte le considerazioni morali — avrebbe acquistato maggiore consistenza strutturale e stilistica).

Questa considerazione viene confermata dallo stile, peraltro notevole, della ripresa iconica: una magnifica fotografia e un magnifico colore che tuttavia restano esteriori molto spesso alla semantica dell'immagine. Ecco allora che tema e modo cinematografico non si compenetrano sempre pienamente, mostrando così una specie di ambiguità o di polivalenza d'ispirazione: una tematica (che pur è vera e sentita) la quale rischia di essere pretesto per un « modo » cinematografico oscillante tra l'estetizzazione e il realismo più crudo.

Siamo così introdotti nel campo della valutazione.

Sotto il **profilo tematico**, ogni meditazione e ogni ricerca non sono mai vane. Effettivamente, la vita presenta molti di questi aspetti misteriosi e a prima vista indecifrabili che hanno spinto Bertolucci a fare un film concepito a quel modo. Il rapporto uomo-donna è veramente una enorme realtà dell'esistenza, così piena di sfaccettature, di conseguenze, di assurdi, di esplosioni. E veramente questo rapporto spazia tra le coste più aride del sesso a quelle più aride dello spirito, in una molteplicità addirittura fantasmagorica di combinazioni, di calore, di intensità.

Tuttavia, il mistero non è così fascinoso o impenetrabile: c'è tutta una gamma di dimensioni (da quella psicologica a quella teologica) che l'autore ha pensato bene di non penetrare e dalle quali peraltro non avrebbe dovuto prescindere, poiché erano proprio strettamente relative all'ambito da lui trattato. Tant'è vero che, se le avesse penetrate, probabilmente il film sarebbe stato diverso o comunque più tematicamente convincente.

Che razza di persone umane sono queste che Bertolucci ha messo in scena e che — è proprio il caso di dirlo — ha inventato? Persone come se ne possono trovare — forse oggi più che ieri — ma che non sono emblematiche che di se stesse, cioè di un vivere a livello di ciò che si prova e che si sente, senza un pizzico di smania di scavare sotto la crosta delle apparenze. E' molto moderno tutto ciò e non si può far colpa a Bertolucci di « sentire » secondo la mentalità secondo la quale si « sente » oggi; ma un « autore » non può non accorgersi che tale mentalità è insufficiente, spesso superficiale sotto il profilo dello spessore dell'esistenza, anche se ricchissima di dati cosiddetti umani.

C'è stato chi ha detto che il film è una denuncia della società contemporanea. Evidentemente Bertolucci ha guardato all'uomo e alla donna del suo tempo, ma non c'è niente (o c'è ben poco) che possa emblemizzare la sua storia in questo senso. E' l'uomo nel suo rapporto maschio-femmina che viene posto sotto il fuoco dell'obiettivo e in questa rassegna, è chiaro, risultano anche delle componenti che si addentellano con altri aspetti, p.e. il colonnello morto in Algeria, Paul come « americano a Parigi » ecc. L'autore non intendeva scavare in questo senso: la struttura del film porta altrove.

C'è chi ha detto ancora che il tema del film è amore-morte (cfr. p.e. Moravia in « Corriere della Sera » del 7-1-73, nella discussione con P. Grasso). La tematica amore-morte c'è di fatto nel film (e io stesso l'ho rilevato), ma essa esiste come tematica, solo

a livello di vicenda: essa **pone** il « perché », non gli **risponde**.

E in sede di valutazione tematica non si può sfuggire al problema della « credibilità » (dell'espressione, cioè del film, non della veridicità della cosa rappresentata o della verosimiglianza della materia narrativa del film), col quale però si scivola nella **valutazione cinematografico-strutturale**.

Sotto questo profilo, emergono alcune considerazioni fatte sopra per accenni circa la « letterarietà » del soggetto e lo stile fotografico delle immagini e addirittura circa la cinematograficità del film stesso.

La struttura a incastro dei due filoni è certamente cinematografica; ma lo è molto meno lo svolgersi delle situazioni in forza del dialogo. Se può essere cinematografico l'episodio del dopo-bagno-caldo con quell'insistere: « Lo faresti per me? » mentre si compie una certa azione, se può essere ancora abbastanza cinematografico quello della presa a tergo col discorso sulla famiglia, perché più o meno la forza di dizione dell'immagine sta proprio nel fatto che durante quelle azioni si svolga quel certo discorso, se addirittura può essere cinematografico — per lo stesso motivo — che Paul parli dei propri genitori e della propria infanzia mentre se ne sta nudo con Jeanne e che questo discorso sia il preambolo all'autoerotismo della ragazza sotto gli occhi di Paul che piange, non è però cinematografico tutto il lunghissimo discorso di questa scena (anche se magnificamente recitata), non è cinematografico il discorso che Paul fa a Rosa sul letto della morta (anche se scenograficamente — e, ancora una volta, come recitazione e come testo — ottimamente realizzato), ecc. ecc. Voglio dire che troppo spesso la parola prende il sopravvento sull'azione strettamente cinematografica — azione cioè dell'immagine e non tanto della cosa rappresentata — e, quel ch'è peggio, il racconto filmico procede proprio in forza di questo apporto verbale e solo in forza di esso, diventando così l'immagine quasi solo un pretesto per permettere alle parole di farsi sentire.

Non tutto il film ovviamente è così. Ci sono momenti — e sono molti — intensamente cinematografici.

Ma ai fini della credibilità tematica del film, questo fatto pesa molto: chi è infatti che « esprime », l'immagine nella sua interezza schermica o le parole pur sostenute da immagini?

Così pure pesa assai lo stile fotografico, peraltro splendido e di finissimo gusto. Si pensi p.e. al primo amplesso: i due rotolano per terra e la tenda li copre con una composizione figurativa ch'è senz'altro pittorica di alta sensibilità; oppure quell'arcata della scala quando Jeanne sale all'appartamento; oppure quelle inquadrature attraverso i vetri lavorati che richiamano così davvicino gli impressionisti, soprattutto Renoir, oppure quelle che richiamano l'Antonioni di ECLISSE o di DESERTO ROSSO. Ai fini espressivi, e non estetici d'una esteticità fine a se stessa, che apporto danno questi pur magnifici momenti figurativi? Eppure ci sono, in un film che vuol dire e dice qualcosa. E sotto questo aspetto sono distraenti: quasi non si sa se contemplare la figuratività o seguire il discorso che il film sta facendo. C'è una frattura ch'è proprio strutturale e quindi espressiva.

Che se si cercasse di vedere lo sposarsi dei due elementi, il discorso sfumerebbe in un flou tematico, dal quale emergerebbe solo di tanto in tanto l'azione nella sua narratività o nella sua crudezza.

Detto questo, e limitandoci al solo aspetto figurativo, si può osservare l'abbondanza delle citazioni culturali del film: dalla pittura (come già accennato), al cinema, alla fotografia. La frequenza delle inquadrature dal basso e raso terra non possono non ricordare i primi cineasti sovietici; lo stesso colore li ricorda, anche se quelli non avevano il colore, ma componevano con una scala di grigi che davano la stessa risultante estetica.

Tuttavia, salvo quanto detto, non vedrei un limite estetico del film in questo: le citazioni — a differenza del PARTNER dello stesso autore — rivelano solo un certo retroterra culturale, ma si armonizzano in uno stile che direi senz'altro personale, sebbene non

eccelso d'originalità, e molto fruibile.

Sotto il **profilo morale**, la valutazione si fa estremamente difficile.

Il problema — com'è detto chiaramente anche nei documenti pontifici e in particolare nel Discorso sul film ideale di Pio XII — non è quello della moralità delle cose rappresentate, bensì quello della moralità della rappresentazione. In altre parole, il film è morale o immorale per il fatto di narrare quella storia e in quel modo?

La storia è chiaramente inventata, ma non basta; anzi ha poca importanza. Importa il perché la si è inventata a quel modo e il perché in modo estremamente crudo e a momenti sconcertante la si è poi realizzata.

Dobbiamo distinguere tra « senso » della storia narrata e argomento sessuale che ne fa gran parte; e dobbiamo distinguere anche, circa l'argomento sessuale, le situazioni e il modo di rappresentarle.

L'incompletezza e l'insufficienza di dimensioni della tematica sono senz'altro i più gravi (anche se i meno vistosi per un pubblico comune) difetti morali del film.

E direi ch'è difetto morale anche quella sua frattura strutturale

Chiamare poi morale il moralismo o pretendere di far passare il moralismo per morale è, nella migliore delle ipotesi, errore quando invece non sia purtroppo menzogna e ipocrisia.

Detto questo e tornando al film, si deve dire che il problema — come già accennato — è quello di vedere se tutta quella esibizione così espra tanto di situazioni quanto di immagini, sia necessaria o per lo meno giustificabile: in sé stesse prima, nei riflessi del pubblico, poi.

Per quanto riguarda le situazioni in sé, certamente una scelta così accurata di situazioni intime e per molti versi abnormi non può non dare un istintivo disgusto (più per ragioni di costume che di morale), se non si è come quella parte del pubblico che sghignazzava e addirittura applaudiva alle cose più inusitate (p.e. quando nella sala del tango, Paul si scopre davanti alla vecchia). Persone umane anche questa parte del pubblico, certo, ma tanto incivili, nonostante i vestiti alla moda!

Tuttavia, è proprio da queste situazioni che Bertolucci fa sgorgare il nerbo centrale del suo discorso, cioè la gamma del sesso senza amore e amore senza sesso, nerbo ch'è forse il più morale perché il più aderente alla realtà esistenziale sulla quale è molto

DOZZINA D'ORO AL 4 MARZO 1973

PER INCASSO ASSOLUTO

Il padrino	16 città gg.	2.289 L.	3.633.383.000
Più forte ragazzi!	16 » »	987 »	1.261.006.000
Ultimo tango a Parigi	13 » »	470 »	1.226.690.000
Alfredo Alfredo	16 » »	1.251 »	1.038.467.000
La prima notte di quiete	16 » »	1.023 »	1.031.573.000
L'arancia meccanica	16 » »	937 »	855.146.000
...E poi lo chiamarono il magnifico	16 » »	877 »	841.745.000
Joe Valachi	16 » »	790 »	833.030.000
Lo scopone scientifico	16 » »	777 »	731.984.000
I racconti di Canterbury	16 » »	708 »	696.277.000
Lo chiameremo Andrea	16 » »	827 »	681.021.000
Il clan dei marsigliesi	16 » »	786 »	629.105.000

PER INCASSO SETTIMANALE

Ultimo tango a Parigi	13 città	L. 454.125.000
Anche gli angeli mangiano fagioli	16 »	» 227.341.000
Film d'amore a d'anarchia	11 »	» 106.469.000
5 dita di violenza	10 »	» 98.906.000
Dalla Cina con furore	9 »	» 86.067.000
Provaci ancora Sam	7 »	» 47.693.000
L'avventura dei Poseidon	3 »	» 45.387.000
Più forte ragazzi!	6 »	» 40.719.000
Baciamo le mani!	7 »	» 39.087.000
E' simpatico ma gli rompereì il		
il muso	7 »	» 36.735.000
Gli eroi	7 »	» 34.906.000

dal « Giornale dello Spettacolo » del 10-3-73

tra tema e realizzazione iconica, per cui da una parte la tematica resta ancor più fluida e limitata e, dall'altra, può far accettare come artistico quello che invece non lo è. In proposito, il film può far ripetere l'equivoco oggi comune (a causa soprattutto dei mass media) che un prodotto è buono perché è una bella ragazza a presentarlo. La colpa, a guardar bene, è più del pubblico che si ostina a restar massificato che dell'autore che ne sfrutta la colpevole ignoranza. Comunque, non è da lodare nemmeno l'autore.

Per quanto riguarda il sesso, non dimentichiamo anzitutto che il sesso non solo non è male in sé stesso, bensì è lo strumento che il Creatore ha inventato per attuare il piano del suo amore. Non è quindi né cristiano, né umano, e quindi tantomeno è morale, considerare il sesso moralisticamente, come purtroppo s'è spesso considerato e ancor spesso si considera da molti. E' offendere Dio considerare il sesso come molti lo considerano. Il moralismo non è morale, poiché è una diretta conseguenza e applicazione del peccato originale: mettere se stessi al posto di Dio. La morale infatti è il complesso delle norme che Dio ha dato al comportamento dell'uomo, mentre il moralismo è il complesso delle norme che l'uomo ha voluto imporre all'uomo. Dio ha posto, certo, la Chiesa quale interprete della sua legge; ma è altrettanto certo che nel deposito dell'interpretazione autorevole della Chiesa non c'è traccia di moralismo o di cose che lo giustificano. L'eventuale modo moralistico di vedere le cose di alcune uomini della Chiesa non è sufficiente a far dire che il loro pensiero è il pensiero della Chiesa e che quindi deve essere accettato.

bene, se non necessario, meditare.

Il difetto morale lo vedrei piuttosto non tanto nell'esibizione nel nudo, mai eroticizzato o compiaciuto come tale, quanto nella insistenza, inutile ai fini espressivi, su una rappresentazione così cruda delle situazioni stesse. Si pensi p.e. alle due sequenze del burro e del postbagnò: crudissime ambedue come situazione, ma come diverse tra loro in quanto a rappresentazione, quasi compiaciuta la prima, essenziale la seconda!

Resta invece tutto il grosso problema dell'effetto che questo film può avere sul pubblico.

Vorrei dire subito che ormai è noto a tutti che questo film è estremamente crudo sotto il profilo sessuale e che quindi nessuno può invocare l'« io non lo sapevo », se poi si trova davanti a cose disgustose o che gli fanno male. Quanto meriterebbero d'essere sculacciati quei santoni che, sapendo del film, vanno a vederlo e poi gridano allo scandalo! Gli scandalosi sono loro, nella loro morbosa curiosità e nella loro ipocrita reazione. Quelli poi che gridano allo scandalo senza averlo visto, farebbero bene a star zitti.

Quale il male morale che questo film può fare? Come si fa a dirlo, se il pubblico che non « legge » il film ne ricaverà quello che si attaglia al suo stato esistenziale anche dal punto di vista morale? Mi pare però si possa dire che, anche per chi non legge, il film può disgustare, forse solleticare per certe nudità; non direi sia in grado di spingere ad azioni riprovevoli che uno già eventualmente non sia abituato a compiere. E questo a differenza di

tanti altri film che hanno suscitato e suscitano meno scandalo. Per chi non legge poi, il tragico finale può avere un significato catartico anche sotto il profilo dell'influsso morale.

Comunque, si tratta di un film per molti aspetti interessante; ottimamente condotto, salvo gli appunti già fatti, ottimamente recitato e ottimamente fotografato. Ma non ci troviamo di fronte ad alcuna rivelazione né tematica né artistica, se non quella dell'enorme audacia.

Un film, dunque, che, nonostante tutto, non meritava l'enorme pubblicità che gli è stata fatta, soprattutto da un provvidenziale (per la cassetta) sequestro, così astutamente sfruttato. (NAZARENO TADDEI)

Questa lettura del film era già in tipografia, quando è uscita sul n. 7-11 de « L'Europeo » una lunga intervista con Bertolucci. Ne riporto dei passi che dimostrano chiaramente come la lettura strutturale colga veramente l'idea del-

l'autore e non sia dunque un'« interpretazione personale e soggettiva » del lettore, come qualcuno (purtroppo per superficialità o ignoranza, nonostante la scienza in altri campi) si ostina a credere.

Circa l'idea centrale: « La caverna, il vuoto, era l'enorme punto interrogativo che mi perseguitava. Questa grande domanda: è possibile ancor oggi il rapporto tra uomo e donna concepito nel modo tradizionale? E possibile la coppia, la convivenza, o tutto è destinato, condannato a finire? Ecco, questo è l'interrogativo indiretto che c'è nel film. Ed è un interrogativo a cui il film non ha risposto ».

Circa l'interpretazione strutturale di singoli aspetti o episodi: « In una delle ultime scene, quando arriva trafelato [M. Brando] in casa di Maria e si mette in testa il berretto militare del padre della ragazza, mi venne in mente un'inquadratura di GIOVANI LEONI quando Marlon faceva un saluto militare. Gli dissi di ripetere quel gesto. Ed è andata benissimo. Era quello che ci voleva in quel momento. Nel monologo in cui rievoca l'infanzia, siamo poi in piena psicanalisi. La scena è completamente improvvisata. Mi imitai a dire a Marlon di ricordarsi del passato, della sua giovinezza ».

Circa l'origine letteraria del film: « D. Per lei dunque il film nasce prima come esperienza letteraria. R. Sì, la mia prima esperienza è di tipo letterario. Scrivo il film come se fosse un libro ».

Circa i fondi mentali: « Poi (...) non riuscivo ad ammettere che i miei amici scrittori potessero scrivere tutto quello che volevano e io non potessi filmare tutto quello che volevo ».

RECENSIONI TV

« DIARIO DI UN MAESTRO » di De Seta Un rischio che valeva la pena di correre

« Diario di un maestro non è un film a soggetto, non è un film a inchiesta, né un documentario. E' un'espressione di film-diretto, di cinema-spontaneo, un film di esperienza immediata vissuto momento per momento che caso mai può trovare un certo aggancio col 'cinéma-vérité'. La peculiarità dell'iniziativa è stata quella del rischio ».

Così Vittorio De Seta, il regista di BANDITI A ORGOSOLO (1961), UN UOMO A META' (1966) e L'INVITATA (Gran Premio OCIC 1970), per non citare i suoi lungometraggi.

In effetti, fin dalla prima puntata del telefilm, si ebbe l'impressione che De Seta volesse cercare nuove strade rimanendo fedele a sé stesso quanto all'attenta indagine della natura umana, la soprattutto dov'essa rivela più acutamente l'innato bisogno di solidarietà.

Qui non c'interessa tanto la storia del film incentrata sul rapporto tra un maestro e certi ragazzi disadattati di una borgata romana, ma un rapporto dapprima difficile, poi generatore di affettuosa stima reciproca, e, nei ragazzi, di formativo impegno per la vita.

Quello su cui vogliamo riflettere è il rischio a cui De Seta stesso accennò. Esso s'innerva proprio qui: nella volontà dell'autore d'essere fino in fondo coerente a questa esigenza d'ascolto delle situazioni esistenziali e sociali e nel cercare di rappresentarle nel modo più schietto, senza lasciarsi condizionare dal servizio televisivo che, per sua natura, trae maggiore opportunità nello sfornare opere di veloce fabbricazione, rispondenti più all'andazzo del momento, che a vere esigenze d'impegno umano e civile.

Il rischio, De Seta lo corse non tanto a livello di scelta del soggetto quanto a modalità di realizzazione.

E' interessante, al riguardo, leggere negli « Appunti del Servizio Stampa » (N. 52) della RAI il diario di De Seta durante la lavorazione del telefilm che durò ben quattro anni.

Nell'aprile '69 De Seta lesse il libro « Un anno a Pietralata » di A. Bernardini dov'è narrata la storia di un maestro in una borgata romana. Nel giugno '69 firmò con la TV l'impegno di scriverne la sceneggiatura. Nel gennaio-febbraio '70 cominciò le ricerche, le letture (Don Milani, Freinet, Lodi, riviste, ecc.) le consultazioni con psicologi e pedagogisti, le inchieste nei quartieri romani di periferia e tra i baraccati.

« A volte — scrive — bombardato, sopraffatto da informazioni, sentimenti, pensieri, sono tentato di abbandonare l'impresa ».

La gestazione del telefilm è lenta e dolorosa, ma rende sempre più « lucido » l'autore nel cogliere i nodi nevralgici di certa problematica.

« Mi rendo conto — scrive De Seta — come non avrebbe senso girare il film con una sceneggiatura. La scuola nuova 'attiva', 'creativa', si propone soprattutto di liberare, esprimere la personalità del fanciullo, s'ispira alla vita e non ai libri, agli spunti offerti: dalla cronaca, dall'ambiente e non alla vecchia nozionistica (...). La scuola nuova abolisce il vecchio rapporto autoritario tra maestro e alunni e trasforma il maestro in un collaboratore, in un coordinatore ».

E a questo punto che De Seta si rende conto della necessità di rischiare.

Mette da parte il libro di Bernardini. « La sua — scrive — è stata un'esperienza vissuta. Il mio film dev'essere altrettanto. Sento che l'unico modo per realizzarlo è vivere, filmare dal vero un'autentica esperienza pedagogica ».

La prospettiva mi affascina e mi spaventa »

Le difficoltà continuano. Il regista deve pur scrivere una sceneggiatura da presentare alla RAI.

Quando nel giugno del '70 la consegna, gli dicono che è bella ma che per il momento non se ne fa nulla.

De Seta va in Africa per qualche mese a studiare il soggetto d'un altro film.

Quando ritorna, il progetto riprende vita.

Dall'ottobre al marzo '71 dura la lunga preparazione per risolvere i più svariati problemi: da quello di cercare i ragazzi e ottenere l'autorizzazione delle famiglie per filmare nelle ore di scuola, a quello di scartare certe soluzioni tecniche e tentarne di nuove, sempre in vista di un effetto di naturalezza nato soprattutto da un clima da creare nella classe.

A questo proposito è importante anche la scelta del maestro.

Scartata quella del maestro per professione (i provini avevano deluso), De Seta chiede la collaborazione di un attore: Bruno Cirino.

Napoletano d'origine, ha nel sangue gli umori più vivi della commedia dell'arte.

Questo uomo che ha scritto: « ... è stata un'esperienza meravigliosa per l'impegno umano più che professionale che mi è stato richiesto », seppe stabilire un autentico rapporto di comprensione e d'affetto coi ragazzi, un rapporto che durò durante e dopo la ripresa del film.

Un'altra persona preziosa per la riuscita dell'impresa — a detta di De Seta — fu Francesco Tonucci, un consulente pedagogico che, dopo aver fatto esperienza didattica, si trova ora all'Istituto di Psicologia del CNR.

E' lui che consigliò De Seta di stendere una specie di sceneggiatura a grandi temi liberi: il furto e la delinquenza, la casa e il quartiere ed altri che si prevedeva avrebbero potuto presentarsi man mano.

Nel corso delle riprese, dal 5 aprile al 31 luglio '71, ecco infatti effettuarsi questa opera di stimolazione da parte del regista e di libera e creativa collaborazione da parte degli interpreti.

In fondo, il rischio e il cuore della novità stanno proprio qui: nell'aver previsto e fissato, ma nel modo più ampio, certe forti tematiche e nell'aver nello stesso tempo creato le condizioni psicologiche che permettessero a quello scampolo di realtà umana di esprimersi spontaneamente e di non subire gli irrigidimenti, le finzioni, i condizionamenti di una recitazione filmica.

La finzione filmica, è ovvio, fino a un certo punto rimane. Né può scomparire mai del tutto. Anche il telefilm di De Seta non è la realtà, ma una sua interpretazione. Però è un'interpretazione sincera, profondamente umana, un'interpretazione che seppe piegare i mezzi tecnici al rispetto per l'uomo, che gli diede modo di fare un discorso capace di prospettare soluzioni alle più scottanti problematiche d'oggi.

Negli appunti di De Seta al 30 aprile è scritto: « Non si gira. Crisi. La sera prima due ragazzi hanno messo in moto un'auto abbandonata e l'hanno schiantata contro un muro. Per fortuna non si sono fatti male. Ci riuniamo per decidere il da fare.

Io, preoccupato per la disciplina e per il furto, sono quasi tentato di allontanare i colpevoli. Ognuno dice la sua. Il problema si risolve con la proposta di travasare il fatto stesso nel film ed affrontare il tema del furto. Era previsto nella sceneggiatura, ma lo spunto era il furto di un cappotto in aula (come nel libro di Bernardini). Ancora una volta la realtà ci ha preso in contropiede costringendomi ad una autenticità difficilmente prevedibile ».

E' sempre l'attenzione a questa realtà quella che detta legge. E il regista le obbedisce, percorrendo la sua strada all'oscuro. « Ogni tanto vengono gli incaricati della TV — scrive il 14 maggio —. Vorrebbero sapere come vanno le cose, a che punto siamo. Non so mai che rispondere, perché non lo so: cerco di capirlo giorno per giorno ».

Pure il far fronte a questa oscurità dev'essere stato un rischio, una lotta continua contro il naturale bisogno psicologico dell'evidenza, della verifica, di una certa sicurezza. Anche se, per impegno umano, dignità professionale, il regista doveva aver già respinto la tentazione di cedere al facile, all'abbracciato, al commovente e spettacolare.

Eppure valeva la pena di correre questo rischio.

E non solo perché ne è uscita un'opera che unisce alla forza

documentaristica e problematica una sua grazia poetica e una densa significazione umana.

E' già molto, anzi moltissimo che De Seta in sostanza abbia detto con questo telefilm a tutti gli spettatori della domenica sera: bisogna dare fiducia ai ragazzi ma rinnovando la scuola; si deve superare la vecchia scissione tra scuola e vita assumendo la realtà di tutti i giorni e guardandola insieme ai ragazzi, ma con uno sguardo più maturo di loro e un amore paziente che attraverso quelle realtà li aiuti a crescere come persone e come gruppo.

Però, al di là della stessa ricca tematica, del discorso che il film fa e del suo suscitare interrogativi di coscienza attraverso il coinvolgente linguaggio del teleschermo, c'è un'altra realtà da sottolineare.

Quest'opera, anche durante il suo farsi, ha cooperato all'educazione dei ragazzi. Li ha maturati nell'autodisciplina (hanno trovato il tempo anche per studiare, affrontare gli esami ed essere promossi), li ha aiutati a scoprire interessi nuovi, a stabilire rapporti veri col loro ambiente, tra loro e con le persone che, in quei mesi, lavorano insieme a loro.

Ha perfino abilitato qualcuno per un lavoro a cui dedicarsi volentieri. Scrive infatti De Seta a proposito del secondo giornalino di classe: « C'è un ciclostile elettrico nella scuola e, aiutato da due o tre ragazzi, lo faccio funzionare... Dopo un po', mentre sono nell'aula, vedo Giorgio Mennuni che se ne va con una matrice (...) Poi lo trovo al ciclostile elettrico che fa tutto da solo, con una naturalezza sorprendente. Forse ha scoperto la sua vocazione e ne è tutto fiero. E Giorgio era uno dei più difficili! ».

Certo, filmare a questo modo e impiegare poi tredici mesi e venti giorni per il lavoro di montaggio e di edizione non è molto di moda. Neppure sembra risultare comodo. (Nel diario De Seta annota: « Alla fine ci reggiamo appena in piedi. Mai finito un film così stanchi! ».)

Ma opere realizzate con questo duplice impegno: d'arte e di vita, anzi d'arte nella fedeltà alla vita, alla sua difesa e al suo crescere, sono oggi sempre più necessarie.

Anzi, forse, sono esse stesse indicazioni e testimonianza: un modo per uscire dal caos e optare per la salvezza dell'uomo, del cittadino e del paese. (MARIA PIA GIUDICI)

INFORMAZIONI

Notevole successo ha avuto il I° Convegno di studi su Cinema e Mondo del Lavoro, tenutosi a Terni nei giorni 13-14 gennaio u.s. Organizzato dal Rotary Club con la squisitezza e signorilità di spirito che contraddistingue quell'ente, ha avuto nel Dr. Biamonti (tra l'altro, Delegato Regionale degli Amici del CSCS) l'animatore intelligente e nascosto, dalle chiare idee metodologiche.

Dopo la prolusione del Dr. Diotallevi, presidente locale del Rotary, in cui egli disse della tematica e dello spirito del Convegno impostati sulla ricerca dell'«uomo» nella farragine tecnologica, ideologica e socio-politica del momento, si sono succeduti tre docenti universitari, un regista e due esperti uno in demadossologia e l'altro in psicologia.

Nazareno Taddei ha parlato di schiavitù e liberazione di fronte al cinema da parte del mondo del lavoro, sottolineando come la massificazione tipica dei mass-media e quindi del cinema sia fenomeno particolarmente grave per il lavoratore, poiché apre la strada e rende possibile la strumentalizzazione più nera e più assurda.

Gianni Manera e Carlo Biamonti hanno integrato questa visione panoramica e di base, parlando il primo della necessità d'un « cinema spirituale » e il secondo riferendo cifre statistiche chiaramente dimostranti il fenomeno di massificazione e di strumentalizzazione attraverso il cinema.

Marco Matricardi, Enrico Mascilli Migliorini e Anna Pico hanno illustrato con acuta competenza e chiara validità espositiva il fenomeno, sotto i profili rispettivamente psicologico, sociologico e pedagogico.

Ciò che maggiormente ha stupito è stata la convergenza di tutti gli interventi attorno a una omogenea visione del fenomeno stesso — pur nella disparità degli angoli visuali — e all'indicazione metodologica per risolverne i problemi, vale a dire l'educazione all'immagine e con l'immagine.

L'impostazione ha incontrato talmente l'interesse dei partecipanti che, quando ormai s'era dichiarata chiusa la seduta del primo giorno e ci si era avviati al cocktail di rito, un po' alla volta tutti si ritrovarono nel salone delle conferenze per discutere gli argomenti trattati e vi rimasero per ben due ore. Il che è sembrato evidente e autorevole per quanto inattesa conferma della validità della metodologia del CSCS.

EDAV
educazione audiovisiva

TRA CRONACA E STUDIO

Gabriele Lucchini: AUDIOVISIVI E CORSI DI ORIENTAMENTO
 AGLI STUDI UNIVERSITARI (IN ITALIA) p. 73

METODOLOGIE

Nazareno Taddei: DISCHI E NASTRI NELLA SCUOLA p. 74

RECENSIONI AV

COLLANA FOLK - dischi (Nazareno Taddei) p. 77

RECENSIONI FILM

FILM D'AMORE E D'ANARCHIA di Lina Wertmüller
 (Nazareno Taddei) p. 77
 MA PAPA' TI MANDA SOLA di Peter Bogdanovich
 (Claudio Miarelli) p. 79
 ULTIMO TANGO A PARIGI di Bernardo Bertolucci
 (Nazareno Taddei) p. 79

RECENSIONI TV

DIARIO DI UN MAESTRO (M. P. Giudici) p. 86

INFORMAZIONI

p. 87

FINESTRELLE

PROGRAMMA CORSI D'ESTATE 1973 p. 75
 ATTIVITA' AMICI C.S.C.S. p. 76
 INCASSI FILM RECENSITI AL 4-3-1973 p. 79
 DOZZINA D'ORO DEI FILM AL 4-3-1973 p. 85

Nel prossimo numero, tra il resto, una « Lettura della copertina », uno studio di C. Miarelli sulle macchine per il linguaggio, recensioni di diapositive e le consuete rubriche.

Spedizione in
 abbonamento
 post Gr. III
 (70%)

Mensile, anno I - n. 5 marzo 1973 - Direttore responsabile Nazareno Taddei - Autorizz. Trib. di Roma n. 14632 del 14-7-1972 - Direz. Amm. Via Siria 20, 00179 Roma - Telef. 780.905 - ccp. 1/8506 - Spediz. in abbonamento postale Gruppo III - 70% Tipografia Sallustiana.

ABBONAMENTI ANNUALI L. 5.000 - Inviare l'abbonamento a mezzo assegno bancario, o a mezzo ccp. 1/8506 intestato al nostro Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale - Via Siria 20 - Roma.