

IL TRISTE BLUFF DELLA RIVOLUZIONE

Quando gli studenti cominciarono a muoversi - ormai mesi fa - moltissimi cominciarono a sperare. C'era vita dietro quei movimenti, anche se talvolta in consulto. Poi si videro frutti; si venne a sapere che quelli che gridavano tanto d'essere indipendenti e apolitici erano foraggiati da partiti o da forze di potere; si constatò che i leaders (anche se non tutti) erano prefabbricati; che il sistema tanto odiato veniva applicato in pieno ("mi faccio pagare dal sistema, per depauperarlo!!!"); che nella discussione diretta e privata le ideologie o gli ideali strombazzati venivano dimensionati a concetti o a criteri quanto mai conformisti e pratici.

Una delusione profonda, rabbiosa.

L'amarezza di queste constatazioni non sminuisce la nobiltà dei motivi che stavano - parevano stare - dietro gli impulsi dell'inizio; non tocca quegli studenti che, veramente convinti e bisognosi di riforme, sono rimasti ben presto a studiare seriamente, magari anche durante quelle vacanze in cui non pochi leaders e schiavetti stavano facendo contestazione nelle balere delle spiagge. Quelli continuano a studiare anche oggi, mentre questi (molti perlomeno) continuano a constatare che far rivoluzione (a quel modo!) è assai più facile che andare a scuola e studiare.

Non possiamo essere contro la contestazione. Siamo contro questi contestatori di paccotiglia. Dire loro: "Ci avete deluso!" è già un apprezzarli troppo. Siamo stati ingenui noi a sperare in essi. Dovevamo sapere che c'è gente intelligente che sa buttare fumo negli occhi e perseguire a ogni costo i propri interessi privati; e che è difficile non assecondarli. Purtroppo, comunque, la vera rivoluzione - necessaria, anche se non abbisogna di sassate e di piazzaiolate - è ancor lontana. (NAT)

L'ARTE DEL PLAY-BACK

Il "play-back" è quel sistema, d'origine cinematografica, che permette di realizzare il visivo su di un sonoro precostituito. In TV lo si usa per lo più per i cantanti: viene fatta sentire una canzone precedentemente registrata (ed eventualmente manipolata e quindi tecnicamente perfetta) e si fa vedere il cantante che muove la bocca come se cantasse, mentre di fatto non canta. Il "play-back" ha ormai invaso tutti gli spettacoli di varietà, perfino l'ultimo festival di Sanremo e, più recentemente, le trasmissioni del Disco per l'Estate di St. Vincent.

I vantaggi sono evidenti: non c'è da temere stecche, errori, improvvisi abbassamenti di voce, improvvise o non improvvise paure con segni di croce o rosari stretti in mano (ricordate Sanremo qualche anno fa?).

Ma c'è anche un...piccolo inconveniente: la falsità.

Sotto il profilo teorico e spettacolare, la TV - soprattutto in casi tipici come un festival, un concorso ecc. - rinuncia a essere proprio quella "finestra sul mondo" ch'è la sua caratteristica più autentica, poiché diviene cosa prefabbricata e senza possibilità di quell'imprevisto che costituisce il mordente d'un avvenimento diretto. La TV deve essere anzitutto e soprattutto informazione diretta; per il resto c'è il cinema, i giornali ecc. La TV deve fare spettacolo informando, non preoccupandosi che l'oggetto dell'informazione figurì più bello di quello che è. Col "playback" in certi casi, la TV diviene falsa; e c'è un profilo etico che va rispettato.

Ma il problema è ancor più grave. Il pubblico, un po' alla volta, s'accorge che c'è "play-back" (forse senza saperne il nome), cioè falsità: e l'accetta. Accetta cioè la sofisticazione come fatto consueto e normale. E perde così lentamente il gusto delle cose autentiche. E la TV diventa, anche per questo, profondamente diseducatrice. (NAT)

VIOLENZA ALLO SPETTATORE

Il tipo di pubblicità di un film influisce sullo stato d'animo col quale lo spettatore lo vede, soprattutto quando egli lo ha scelto a causa di quella pubblicità. Ciò comporta due danni, INGIUSTAMENTE PROVOCATI. Il primo è quel

lo di impedire praticamente di cogliere il film nella sua vera natura e significazione. E' una coartazione della libertà d'informazione e di cultura, quasi un reato di plagio, che, se è immorale da parte di chi ne è responsabile, è anche intellettualmente e culturalmente (forse anche moralmente) nocivo per chi lo subisce. Il secondo è quello di offrire praticamente un prodotto falsificato o sofisticato, con tutti gli aspetti etici e sociali (dovrebbe pur essere anche: giuridici) che conosciamo per analogia con altri settori. Nell'uno e nell'altro caso non c'è l'attenuante - per i responsabili - della libera scelta dello spettatore, poiché questi non può avvertire, se non post factum, l'inganno del quale è stato vittima; inoltre perché si tratta di un tipo di comunicazione (ingannevole) molto prossima alla cosiddetta comunicazione clandestina e quindi pressoché inavvertibile. Orbene, la pubblicità cinematografica ha raggiunto limiti di impudenza e di spudoratezza veramente indegni. Questo vale particolarmente per la pubblicità degli aspetti erotici dei film. E il peggio non sta nel fatto di puntare su aspetti che siano veramente erotici (almeno la verità sarebbe salva, anche se forse non sarebbe salvo il resto), bensì soprattutto sta nel fatto di voler a tutti i costi verniciare di erotico ciò che non è. Il che - oltre che falso - può essere dannoso come detto nella nota precedente e anche controproducente sotto il profilo commerciale.

L'impudenza giunge agli estremi del senso umano (e non solo etico), in casi in cui addirittura si sfrutta a fini pubblicitari non solo l'erotismo e la violenza, bensì anche il danno morale che il film è o sarebbe capace di produrre negli spettatori. Il caso forse più estremo in proposito è quello del film L'ARTIGLIO BLU, durante la proiezione del quale uno squilibrato aveva ucciso la fidanzata (come succedeva nel film) e ciò - secondo le autorità inquirenti - sotto l'influsso violento del film stesso. In qualche giornale, la pubblicità del film era apparsa con le parole: "Può questo film aver provocato la tragedia di Torino?... e [come riportando] magari esaltato dalle scene cruente del film al quale i due stavano assistendo...ecc."

Sono fatti gravi, sui quali si dovrebbe porre l'attenzione ben più che su altri, i quali tuttora sembrano agitare - e non sempre opportunamente - il senso di responsabilità morale. (NAT)

PUBBLICITA' E MORALISMO

Una rivista mensile di qualche mese fa riportava vari esempi di pubblicità cinematografica, citandone gli slogans e mostrandone le locandine (p.e. "Gira sempre nuda per la casa con le luci accese", per LA CALDA NOTTE DELL'ISPETTORE TIBBS; "Il tema della violenza carnale è stato trattato con eccezionale realismo" per MOUCHETTE). E osservava: "Questi slogans sono stati (...) forgiati appositamente dalle Case di Distribuzione cinematografiche. E, cosa che stupisce non poco, raccolti e stampati senza alcuna obiezione da parte di quotidiani a grande tiratura (...) che costando assai poco, hanno enorme diffusione nazionale. Perciò in milioni di case sono entrate le belle parole che abbiamo trascritto e ogni bambino ha potuto leggerle tranquillamente. (...) Pellicole vietate ai minori di 14 o 18 anni, d'accordo. Ma sono sempre pellicole (e giornali) che generalmente finiscono per essere viste (e acquistati) anche da giovani inferiori ai 14 o 18 anni." ("Erotismo a 60 Lire" in TRIS, febbraio 1968).

L'osservazione è giustissima.

La rivista dalla quale ho tratto la denuncia suddetta è una di quelle "per soli uomini adulti"; una di quelle cioè che trattano quasi esclusivamente temi relativi al sesso e si riempiono di foto di donnine più o meno svestite. Una di quelle riviste, contro le quali di tanto in tanto si levano campagne e denunce seguite da processi, condanne o assoluzioni. (E infatti l'articolo citato a un dato punto dice: "Sentiamo già qualcuno obiettare: 'Da che pulpito viene la predica'"; e risponde all'obiezione con argomenti sul cui valore non è il caso di soffermarci.)

Una considerazione tuttavia si impone: anche disapprovando tale tipo di riviste, veramente non si capisce perché ogni tanto ci si scateni contro di esse, mentre si sopporta tranquillamente certa pubblicità cinematografica sui giornali "perbene" e sulla strada. E mi riferisco - non moralisticamente - a quella pubblicità che è vera e propria falsità pubblica e vera e propria violazione della libertà. Infatti, mentre l'acquisto di quelle riviste (come anche il biglietto d'ingresso di certi film) è frutto di libera scel-

ta personale (buona o cattiva: è altro problema), certa pubblicità invece "impone" una scelta cattiva in quanto, giungendo per vie che normalmente si ritengono sane, fanno acquistar per buono un prodotto malsano o fanno prendere un prodotto diverso da quello che è. Pertanto, è certamente dovere morale educare affinché le scelte siano buone pur restando libere (come vuole anche il Decreto Conciliare "Inter Mirifica"); e nulla giustifica il privare di libertà le scelte affinché non siano cattive (salvo particolarissimi casi). Però è anche dovere, appunto, difendere la libertà di scelta di fronte a imposizioni pubblicitarie, soprattutto se false e ingannevoli. E ciò vale, senza dire che non si può pretendere che genitori ed educatori impediscano di prendere in mano il giornale di famiglia o di andare per le strade; e vale, senza dire che molti giovani - sollecitati da quella pubblicità - riusciranno a vedere quei film (magari di nascosto), ricavandone danno per il fatto del transfert o dello stato psicologico o di altre ragioni di carattere scientifico; e ciò senza rendersene conto. Mentre se per caso essi dovessero vedere quelle pubblicazioni, essi conserverebbero l'eventuale coscienza di quanto stanno facendo, e quindi avrebbero perlomeno la possibilità di esercitare le loro facoltà morali. Il moralismo, dunque, ancora una volta mostra la sua insipienza, la sua controproduttività; in una parola, il suo contrasto con la morale e, diciamo pure, la sua conturbante pericolosità. (NAT)

SPUNTI

L'uscita di alcuni film della produzione di questi mesi sollecita - tra le altre - considerazioni che trascendono l'ambito o l'interesse del film. Per esempio, il film UNA RAGAZZA CALDA è stato proiettato a Roma in prima visione al prezzo - eccezionale per quella sala, se non erro - di L. 1500, sfruttando evidentemente il richiamo erotico del titolo combinato con l'origine svedese dell'opera. Il film non era certo tale da giustificare, anche solo spettacolarmente in senso ambiguo, quella cifra. E' naturale dunque che un pensierino corra subito ai distributori e agli esercenti (se la gente va a quel prezzo e poi rimane delusa, intanto ha pagato...): è vero che l'esercizio si trova oggi in acque non brillanti; ma ci si può chiedere se sia proprio il criterio del meglio l'uovo oggi che la gallina domani quello che salverà la situazione. E' molto probabile, infatti, che la gente si stufi d'essere presa in giro, come avviene da qualche tempo: mentre l'esercizio ha bisogno di clientela convinta, soprattutto oggi che modi di passare le serate ce ne sono diversi altri.

Ma una considerazione più interessante è suggerita - anche se per ragioni diverse - da film quali UN RAGAZZO UNA RAGAZZA, TRIO, WEEK END ecc. Il film di Godard diffonde suggestivamente - sia pure per le élites che riescono a sopportarlo - tematiche ideologiche sul mondo contemporaneo che (pur non coincidendo col vero pensiero del film) sono comunque inaccettabili; mentre gli altri due film non riescono a far prevalere in nessuna maniera quel che di tematicamente positivo contengono, anche se poco.

Il discorso potrebbe essere grosso modo il seguente: un film che ha qualcosa da dire, riesce veramente a dirlo al pubblico se il pubblico di fatto lo va a vedere e se, andandolo a vedere, lo capisce almeno nel senso giusto e globale. Ciò non significa assolutamente che bisogna seguire il gusto (e il livello mentale) del pubblico, anziché cercare di farlo seguire, come fanno purtroppo le varie TV del mondo, obbedendo all'equivoco criterio del "pubblico da 13 anni". Ciò non deve nemmeno voler dire che i pugni allo stomaco del pubblico sono proibiti. Ma ciò non deve nemmeno sospingere gli autori di scarso successo commerciale ad arroccarsi in torri d'avorio, nella convinzione che sia inutile parlare alla stupida plebe. Se un film vuole parlare al pubblico delle sale normali deve essere "spettacolo", sia pur nuovo, sia pur nobile, sia pur antitradizionale, sia pur quel che si vuole, ma "spettacolo". E che ciò sia possibile, Fellini e Blasetti insegnano.

Ma il discorso, a questo punto, scava ancor più. Ci si chiede infatti: perché quelli che pare vogliono levarsi dalla morta gora (anche se effervescente e brillante e di moda) del film di fasulla contestazione (maniera e moda appena appena postesistenzialistica tinteggiata di rossastro) fanno opere che sotto il profilo della qualità non sempre reggono il paragone con quelle? Come mai pare che solo i mediocri della nuova generazione (salvo eccezioni) riescano ad allargarsi a una dimensione spirituale?

La risposta esauriente non è certo facile; è però facile sospettare che non sia estranea a tutto ciò un'errata politica morale ed educativa in campo culturale e cinematografico. Col moralismo s'è fatto sì che le forze giovani e potenzialmente valide buttassero a mare anche quel poco o tanto di vera preoccupazione morale che c'era dietro. E d'altra parte, col formalismo e con l'ambizione di potere, s'è spesso coltivata gente mediocre che non poteva disturbare vedute e piani. Il peggio è che, nonostante tutto, gli stessi critici e talvolta le stesse persone presiedono alle riforme che bene o male, oggi, s'è cominciato a fare. Se un cieco conduce un altro cieco, ambedue ca dono nella fossa. Sarà un'altra fossa, ma sempre fossa è. Il discorso è certamente più complesso, ma una delle radici di spiegazione è certamente questa (NAT)

F-----I-----L-----M-----

L'AMORE SENZA MA... (Amour avec de si..., 1963) di C. Lelouch

E' tutto un gioco di realtà e apparenza. E' realtà ciò che si vede ed è apparenza il suo significato. Ma non si può dire che l'immagine sia bugiarda. Essa è reale in quello che mostra: un uomo tranquillo e pacifico che con la sua Citroën è alla ricerca d'un luogo solitario dove poter trascorrere le vacanze. Eppure, tale realtà è continuamente "scossa" "interrogata" "violentata" dal montaggio di alcuni avvenimenti collaterali: la fuga di un maniaco sessuale, le interviste con la gente, i comunicati radio, le descrizioni fatte dell'uomo, ecc. Da questi gruppi di immagini, strutturati con estrema furbizia, escono significazioni polivalenti estremamente interessanti. La misura tra realtà e apparenza è costantemente sostenuta da una abilità tecnica e linguistica di rara efficacia. Non ci sono forzature o discrepanze nel racconto. E' un Lelouch che forse preferiamo a quello di Un uomo, una donna: perché più acerbo, ma più inquietante. (GES)

E' il film che dice: "Non fidatevi delle apparenze!". Con gioco veramente raffinato e impeccabile - ma tremendamente malizioso e sornione - L'autore spinge a credere, pur senza mai cadere nell'inganno iconico o verbale, che il terribile sadico evaso sia quel pacifico Leclerc rappresentante di costumi da bagno che sta andando veramente a cercare un

posto tranquillo e isolato per le sue vacanze. Si saprà che non è così, solo quando la parola "fino" apparirà su di lui, felice d'aver trovato un pontile di faro sperduto nel mare. E' un gioco d'equivoci veramente fuori dell'ordinario ed abile. Cinematograficamente, il film mostra una mano ben sicura e capace. Nonostante l'esasperatività dell'insistenza, tutto il film, ma soprattutto alle cune sequenze (la fuga iniziale, la corsa tra le due automobili, il pranzo nel primo ristorante ecc.) anticipa quel raccontare dall'ampio e pur vivido ritmo che nel posteriore un uomo, una donna rasenterà e talvolta toccherà la poesia. Qui poesia non c'è, perché più che trasfigurazione c'è equivoco, più che ispirazione lirica c'è voluta perfezione meccanicistica. Alla fine, qui, vien voglia di dire che Lelouch s'è burlato di te. Ma egli ti può rispondere, immagine per immagine, che non è vero, che sei stato tu a capire quello che egli non ha detto. = E allora il film si fa veramente interessante sotto il profilo della teoria del linguaggio. Di che natura è il comunicare per immagini in movimento? I "contorni" delle cose rappresentate (compresi i suoni e le parole) possono esprimere concetti? Come si può stabilire un'identificazione concettuale? Come si vede, dallo spettacolo si passa alla teoria e molto facilmente alla filosofia. In questo senso, il film offre un mucchio di tests veramente eloquenti e addottinanti. (NAT)

BANDITI A MILANO (1968) di C. Lizzani

Il film conferma l'impegno civile del cinema di Lizzani, la sua attitudine a cogliere e a interpretare i dati della cronaca italiana in funzione di analisi sociologiche e di costume di notevole interesse. Rispetto a Svegliati e uccidi, l'opera precedente, dedicata a un argomento analogo, questo Banditi a Milano indica però una preoccupante linea involutiva. Anziché ripetere la complessità della realtà, i vari aspetti del fatto di cronaca considerato sono costretti in uno schema di comodo che impedisce loro di raggiungere risonanze più generali, di acquistare un valore emblematico rispetto a tutta una mentalità e un mondo. Il documentario introduttivo sulla delinquenza organizzata getta ben poca luce sulla vicenda della banda Cavallero: e il compromesso tra l'obiettività della cronaca e il thrilling ad effetto costringe queste due parti, nettamente differenziate, a restare sommarie, approssimative e superficiali. Il racconto finisce quindi per lasciare senza risposta l'ambizioso interrogativo proposto all'inizio (perché c'è stata quell'ondata di indignazione popolare contro i banditi?) e risulta sostanzialmente una retorica apologia delle forze dell'ordine (apologia tanto meno opportuna, in quanto proprio quell'episodio ne aveva semmai messo in luce certe deficienze operative). Cavallero e i suoi complici sono alla fine soltanto delle macchiette o poco più: quasi come

l'improbabile figura dell'imberbe commissario, interpretato con un piglio forse volutamente ironico (l'imitazione grottesca di certi film americani) da T. Milian. Un'occasione mancata, dunque, per Lizzani, che pare essere ormai lontano da una prospettiva veramente critica e responsabile; anche se il film è certo un'ulteriore prova del suo smaltito mestiere, della sua capacità di drammatizzare i fatti della cronaca in funzione di uno spettacolo avvincente e impressionante.

Lo scarso approfondimento dello sfondo umano e sociale dell'episodio e la suggestione spettacolare che il regista ottiene nel raccontarlo diminuiscono notevolmente quel valore di testimonianza di un mondo e di un'epoca che pur era nelle intenzioni: per cui il film non riesce ad esercitare sullo spettatore una valida azione educativa e una sollecitazione morale autenticamente positiva. (BER)

BARBARELLA (1968) di R. Vadim

Ricavato dall'ormai notorio fumetto, delude assai anche solo sotto il puro aspetto spettacolare, nonostante tutta l'evidente intenzione di approfondire fantasia, interesse, intelligenza e buon gusto. Certamente, i lustrini attraggono sempre; ma ciò non basta a far dire che quei lustrini siano qualcosa di più che lustrini. (NAT)

IL CIARLATANO (The big Mouth, 1967) di J. Lewis

Mordente satira della moderna società americana, colta nella sua scottante realtà di gangsterismo organizzato, in cui ogni tentativo individuale di affermazione, ricerca o proposta di verità viene fatta passare per ciarlataneria e follia. Il film che si avvale della regia, oltre che della interpretazione di Jerry Lewis, presenta eleganza di stile e un susseguirsi di gags tutti tendenzialmente critici, anche se non tutti efficaci. Nuoce all'unità del racconto una certa prolissità narrativa, che si fa notare in

modo particolare nel secondo tempo, dove la comicità spesso dal piano critico scade a puro e semplice divertimento. E' un film dispersivo e frammentario, ma nello stesso tempo piacevole e briosamente amaro. Un film che fa pensare ridendo. (CIT)

In una struttura chiaramente orientata verso finalità ed esiti puramente spettacolari, sembra diluirsi e vanificarsi l'atteggiamento critico (che è nel film, pur essendo lontano dall'esserne di fatto l'aspetto prevalente, nonostante forse le

intenzioni) di Lewis, regista e interprete e personaggio, nei confronti della società moderna, distrat-
ta dalle cose "vere" perché concentra sull'immediato e sul materiale. Sulla comicità di Lewis, si può notare che essa - a differenza del filone tradizionale - si sostiene su cose assurde presentate co-

me reali: e l'assurdo risiede proprio nel fatto che esse si diano per reali, mentre sono assurde e non solo reali ipoteticamente. Non si tratta di una grossa novità, anche se di una vera caratteristica, bensì di una diversa modalità di esprimersi attraverso una comicità di stampo classico. In conclusione, un film dignitoso, ma non eccelso. (NAT)

LA CINESE (La chinoise, 1967) di J.-L. Godard

Godard ripropone ancora una volta e più accentuatamente che parla un tipo di cinema "senza racconto", dove l'immagine di fatto finisce per essere in gran parte puro supporto visivo allo svolgersi e svilupparsi di testi parlati. Si cerca certo di fondere insieme la maniera del cinema-verità, dell'inchiesta di tipo televisivo, con più complessi e sorprendenti giochi di linee, di forme, di s'ogans, di colori, ma in realtà si arriva ad un risultato composito, la cui significazione resta appunto affidata quasi esclusivamente al valore contattuale dei dialoghi. Il colore è ottimamente impiegato in funzione decorativa e a volte la narrazione non manca di qualche trovata felice e di notazioni stimolanti. (BER)

Il film è di difficile lettura. Registra un clima di tensione nella gioventù moderna; una gioventù che per risolvere i problemi della vita (e non solo degli studi) attinge a pseudo-verità, eleva a sistema attraverso un auto-bombardamento di coscienza, una specie di lavaggio del cervello. Un'operazione

l'attenzione degli educatori, dall'altra lascia perplessi per la intrinseca difficoltà di leggerlo e la possibilità davvero minima offerta al pubblico di andare al di là di quello che l'immagine offre rappresentando più che esprimendo. (GES)

COMANDAMENTI PER UN GANGSTER (1968) di A. Caltabiano

Un film di violenza pura. Inseguimenti folli, torture, mitragliate. Morti, poi, a bizzeffe: crude, fredde, spietate. Tecnicamente il film è fatto bene; ha un suo ritmo e una sua tensione. Non basta a redimerlo sul piano sociologico (oltre che tematico e morale, ovviamente)

la figura dell' "artista" che lascia al socio la sua parte di malloppo perché egli non lavora per il denaro, ma per un motivo ideale (la vendetta). Anzi questo - per quanto può influire - aggrava di molto. Il pubblico era in gran parte di giovani, guardavano e guardavano, zitti,

sospesi. Il moralismo di venti anni fa ci ha dato la colluvie dei film sexy, bensì di quelli sottilmente erotici e sulla psicologia (o pseudopsicologia) dell'amo

re che hanno minato dall'interno la consistenza dei sentimenti, della famiglia e dell'amore. Il moralismo anti-sexy di oggi ci procura questi bei frutti. (NAT)

L'ETA' DEL MALESSERE (1968) di G. Biagetti

Ricavato da un romanzo (novella?) della Maraini, è la storia di Enrica, sedicenne sbattuta tra lo squinternato ambiente di casa sua e quello più ancor squinternato di alcuni ricchi, la quale ama Cesare ed è amata da Carlo, ma passa con tranquillità nelle braccia anche di altri uomini, e finisce sola, col proposito di cambiar radicalmente vita. La vicenda - tutt'altro che originale - poteva esse

re più interessante di quanto non sia questo film, che risulta gratuito ed inutile, per la superficialità del tessuto psicologico e conseguente vacuità anche solo sul piano esistenzialistico. Di buona fattura come mestiere, imita inutilmente le figurazioni sfuocate, care ai film recenti dopo gli esempi di Antonioni e Godard. Potrebbe essere forse interessante come test per studiare la reazione di giovani di quell'età osservando tuttavia che la scabrosità della materia e delle immagini impone particolare precauzione. (NAT)

GANGSTER '70 (1968) di M. Guerrini

Grossolano, volgare esempio di film d'azione, non privo di ambizioni nel suo cercare di rifare il verso al vecchio "fifi", ma diletantistico nel suo esibito tecnicismo, nell'assurdità del congegno narrativo, nel modo gratuito con

cui esibisce violenze e cadaveri come se la quantità potesse far dimenticare l'assenza di una minima qualità ed efficacia anche spettacolare. Spiace che nella infausta impresa sia stato coinvolto un attore dotato come J. Cotten. (BER)

IL GIARDINO DELLE DELIZIE (1967) di S. Agosti

L'educazione cattolica, ossessivamente imperniata sulla fuga dal sesso come frutto proibito e peccaminoso, diviene sviante fondamento per la costruzione di una vita a due, in un matrimonio forzato e sbagliato perché fondato su un errore giovanile e che tuttavia è amaramente accettato.

Il film di Agosti potrebbe sembrare un concentrato di tematiche oggi alla moda fluenti da diverse fonti "maggiori" e "minori" (Fellini, Buñuel, Vancini, Bellocchio ad es.); ma lo stile, notevolmente originale, riscatta da possibili riferimenti il film che rivela sincerità d'ispirazione fino a divenire espressivo, specie in quegli azzeccatissimi flash-backs, risultanti, nella loro concisione, essenziali e strettamente caratterizzanti. (COR)

Forse il film vuol essere soltanto l'analisi di un carattere, compiuta attraverso il confronto fra

presente e passato per darne una descrizione più completa. In tal senso il film costituisce un esperimento personalissimo nonostante alcuni larvati accenni felliniani. Ma potrebbe anche essere l'analisi di un carattere, che aspiri a trovare una giustificazione della situazione presente nell'evocazione aspra e crudele dei traumi dell'infanzia, con tutti i condizionamenti di quest'ultima sull'età matura. In tal senso, il film è per lo meno ambiguo, perché Carlo nell'infanzia si dimostra troppo influenzabile. La contestazione di Agosti nei confronti di un'educazione errata o inadeguata perde quindi di vigore, perché si isterilisce nel mostrare il rapporto di causalità tra una certa educazione e un certo temperamento: ma è tutta così la educazione? e tutti i bambini hanno quel temperamento? Ci si può ancora chiedere: è la vita che disgusta Carlo o è lui stesso troppo facile al disgusto? Si resta anche qui nella

ambiguità. E' certo comunque che Carlo, vittima delle imposizioni altrui e delle proprie reazioni e

vasive, non può fare a meno, come ni valsa, di far soffrire gli altri. (MOS)

HELGA (Helga, 1968) di E. F. Bender

"Un film sull'educazione sessuale - L'UNICO film che svela i segreti del sesso e della vita." Così dice la pubblicità. Essa è riuscita ad incuriosire e ad influenzare il pubblico, pro veduto e spro veduto insieme, da una parte insistendo sul lato didattico del film dall'altra calcando l'accento sui misteriosi "segreti del sesso e della vita". La pubblicità, inoltre, presentando il film come sostanzialmente didattico e giustificando con tale termine quanto di scabroso pure lasciava intravedere in esso, è riuscita a sottrarlo alla fatidica scritta del "vietato ai minori", frase sempre di effetto ai fini della cassetta, ma ormai anch'essa sorpassata. Si è avuta così l'occasione di vedere assistere alla proiezione uomini e donne d'ogni età, giovani e vecchi, tutti spinti dalla stessa atavica curiosità di poter finalmente assistere ad un discorso su i problemi sessuali; discorso che ha costituito da sempre uno dei più insormontabili tabù della civiltà contemporanea. Il film ha potuto così registrare grossi incassi, con grande gioia di tutti, dal produttore al regista, dal distributore al pubblico. Bender ha alternato i moduli del cinema-inchiesta con quelli del cinema scientifico, l'uso di obiettivi nor-

mali con quello di lenti di ingrandimento; ha valorizzato le immagini per la loro capacità illustrativa e di conseguenza se n'è servito come semplice supporto di dialoghi freddamente didascalici. Con tutto ciò egli riesce a descriverci con gusto e senso analitico, anche se in parte grossolano e superficiale, "la sfera intimissima di una giovane donna", i suoi problemi sessuali "dal concepimento alla fecondazione, alla nascita" (dice ancora la pubblicità). Il film poco approfondito e poco esaustivo sul piano didattico, è pur sempre improntato all'obiettività scientifica (e per questo è tutt'altro che privo di interesse), ma è non immune da reali anche se ben simulati fini spettacolari. (CIT)

La "spettacolarità" di Helga è più nei cartelloni pubblicitari che nel film. Tuttavia l'incauto spettatore, superato lo choc iniziale dell'inganno pubblicitario, di fatto ha riconosciuto l'interesse dell'argomento proposto dal film. Vi si parla in fatti del sesso senza termini intermedii e senza circonlocuzioni devianti; senza le parafrasi che, nella nostra fanciullezza, sentivamo ripetere da chi ci educava, nascondendo ci ciò che non avrebbe dovuto nascodera; avvolgendo di mistero ciò che costituisce semplicemente una funzione fisiologica vitale. La chiarezza terminologica ed espositiva di Helga è dunque encomiabile. E non è un peccato che i nostri bambini non a-

scoltino più tanto volentieri la "storiella della cicogna bianca". (COR)

IO, UNA DONNA (I, a woman, 1967) di M. Ahlberg

Che buffi questi svedesi. Ci parlano del sesso come se fossero stati loro i primi a scoprirlo o a utilizzarlo in piena libertà. E credono di essere liberi da tabù, ossessioni e feticismi. E' l'ignoranza che fa credere loro d'essere originali. C'è più sensualità in certe piccole poesie di Catullo che in tutto il film di Ahlberg: una ragazza che sa d'essere bella

vuole amare tutti gli uomini che le capitano, però senza legarsi sentimentalmente a nessuno: tipica commedia fine ottocento, pieno naturalismo letterario. Al pari della protagonista, anche gli antagonisti maschili sembrano essere tipici e prefabbricati; marionette, senza sfaccettature psicologiche: l'uomo sposato, il marinaio a terra, il medico di bell'aspetto e di belle spe-

ranze, il fidanzato sciocchino e, l'ultimo, il tipo che non vuole legarsi. E neanche è nuovo quel volere insinuare una patina - che è solo esterna e giustapposta - di misticismo sessualizzato di estetismi carnalizzati: il vibrare eroticamente ai canti religiosi e il voltolarsi voluttuosamente nel letto al suono del violino. Gide e D'Annunzio sono delle prodigiose miniere al riguardo; e son tutti e due morti da anni. », come linguaggio cinematografico, che pretese ma che miseri risultati! La protagonista che risente fuori campo le voci degli uomini che hanno via via attirato la sua abnorme sensualità, e che rivede nell'ultimo incontro sessuale i volti di tutti gli uomini precedenti; procedimenti meccanici già abilmente superati da registi anche medio-critici. Qualche buon risultato è raggiunto in certe sequenze di estasi sessuale in cui il ritmo della mimica facciale della protagonista unito al ritmo della musica giunge a una espressività piena. Ma son rari momenti. Basti pensare che non pochi tra il pubblico - ed era una "prima" - andavano via in certi momenti particolarmente eccitanti, ed erano spesso giovani; segno che neppure i particolari più scopertamente provocanti avevano potere di presa. (MOS)

E' un film in cui gli evidenti tagli di nudo apportati dimostrano la cecità di certa censura. Se la

morale è questione di pelle, qui ne rimane tanta lo stesso da non capire a che cosa servano quei tagli; se invece la morale è questione di altre cose (sia pur relative anche alla pelle), qui non si capisce come quei tagli la salvino. Filmetto erotico e poco più. La notazione psicologica resta sul piano psicologico narrativo e non entra in dimensioni di universalità. Quindi non c'è nemmeno una tematica - buona o cattiva - che lo redima in qualche modo. Ma anche accettando su questo piano di racconto esistenziale (condotto con una certa proprietà narrativa, ma pieno di grossi difetti di soggetto anche sotto il profilo dello stile realistico prescelto), il film appare molto vecchio e superato: le tematiche dell'amore che corrono oggi hanno distaccato di molto quell'ambito. E se questo può essere un ulteriore difetto sul piano culturale, è l'unica ombra di validità di fondo sul piano umano (gli spunti del violino, del padre e della sua morte, dell'educazione religiosa, sono quanto mai esili e inespressi). Qui, almeno, dietro il maschio e la femmina c'è ancora una ammissione di stati psicologici diversi, alla fin fine spirituali (anche se deturpati nella fattispecie), mentre oggi - purtroppo, appunto - si riduce tutto al fatto fisiologico. La prerogativa sarebbe ben misera, se non ci fosse in atto tutta una mentalità di deserto dove anche quel piccolo marcio alito è pur un segno di vita spirituale. (NAT)

MOUCLETTE, TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE (Mouchette, 1967) di R. Bresson

Ancora una volta Bresson ci ha dato un'opera coerente e unitaria, amara e critica nei confronti di ogni vacuo sentimentalismo e di ogni ipocrisia umana e sociale. Un'opera interiormente ribelle, tanto quanto la sua protagonista, la cui ribellione e disgusto del luridume morale e civile degli uomini e disprezzo del mondo che tale luridume ospita ed alimenta. E' una ribellione tanto vera e sincera quanto lontana e così diversa dalle agitazioni tutte esteriori di tanti giovanottini nevrotici e psicopatici ormai di casa sui nostri schermi. Se è vero (ma parzialmente) che Bresson è un isolato, uno che sfugge il mondo per paura che la sua austerità ne ven

ga intaccata, è anche vero che le sue opere sono concrete, reali e corpose. Ognuna di esse è una freccia velenosa che va ad infiggersi dritta dritta nel cuore di un'umanità ipocrita e corrotta, la cui regola di vita è l'inautenticità. Questo potrà forse spiegare perché si preferisce da più parti relegare Bresson nella tranquillità di un mondo olimpico e remoto, irreale e innocuo, perché egli è "omaggiato" ed insieme compianto come un illuso. Bresson invece dimostra ancora una volta di essere più che mai vivo in un mondo di cadaveri di spirito. In nessun caso e in nessun modo, la sua rigidità artistica va intesa come sterilità.

(CIT)

L'ONDA LUNGA (The sweet ride, 1968) di H. Hart

L'opera appare fumettistica nella impostazione narrativa, superficiale e ottimistica nella caratterizzazione dei personaggi, anemica sul piano della critica sociale. I protagonisti si muovono in una cornice di violenza e di depravazione che sembra tipica di certa parte della società americana. Ma con un finale tanto lacrimoso quanto ottimismo, tutto il male (razzismo, violenza, rilassatezza morale) rimane come in un quadro opaco e ir-reale. Interviene la giustificazione moralistica: il male è legato a una certa età dell'uomo e scompare col superamento di quella. Il tono generale oscilla tra la spensieratezza briosa della tradizionale

commedia hollywoodiana e la mistificazione romanzesca di certa letteratura francese dell'ultimo anteguerra. Il racconto si tinge a volte di giallo: ma in tal modo invece di renderlo avvincente, il regista riesce solo a complicare le cose e a darci un film tutto esteriore, anche se tecnicamente pulito e ben recitato. La nota dominante è pur sempre un atteggiamento falso nei riguardi della realtà; atteggiamento esteriormente moralistico che è manifestazione caratteristica della più gretta mentalità dell'industria cinematografica americana. (CIT)

IL PANE AMARO (1968) di G. Scotese

Un film ambizioso, un reportage sul problema della fame nel Terzo Mondo: la sua notevole forza d'urto e la sincerità dell'indignazione morale con cui denuncia i problemi del sottosviluppo e contesta l'insopportabile ingiustizia perpetrata dalle società più ricche e privilegiate verso quelle povere e affamate, sono attenuate, ma non compromesse dal tono retorico e da certi discutibili passaggi del commen-

to parlato. Manca un discorso razionalmente articolato; più che su dati sociopolitici, l'illustrazione si basa su appelli al sentimento, su effetti emotivi: e il giuoco spettacolare tende a volte a distrarre lo spettatore. Ma l'opera ha indubbiamente una sua notevole capacità di sensibilizzare al problema ed è certo in grado di scuotere dal suo irresponsabile torpore la gran folla degli integrati nella società del benessere. (BER)

PER IL RE, PER LA PATRIA E PER SUSANNA (Les fêtes galantes, 1965) di R. Clair

Un Clair scopertamente farsesco, burlone, in chiave di ricostruzione favolistica di certe storie d'amore che cominciano con "C'era una volta una principessa ...". L'artista si vede nella mano leggera che - tentazione facile con la materia presa a trattare - non calca le

tiute e non forza i toni. Si rimane così nei limiti del buon gusto narrativo e illustrativo. Ma non c'è niente di più nel film, che è opera di puro divertimento, un giuoco, un modo di riempire le pause creative e tecniche per non perdere l'esercizio. E' brioso, certo, il film, ma non irresistibile. I personaggi principali sono delle caricature, delle tipizzazioni da com-

media dell'arte: manovrati più dallo esterno - dal regista - che non dall'interno della loro psicologia. Il ritmo del racconto è sostenuto, pur non essendo serratissimo. Certe figure, poi, sono scontate, come quella del contadino che amici e nemici vogliono per forza combattere, sì che si ride per la ripetizione meccanica e non per la dinamica interna della situazione. Come spettacolo regge senz'altro; non è comunque un film innovatore - né vuole esserlo -; piuttosto sembra volutamente rifarsi a uno stile e a un contenuto di narrazione di trent'anni fa. Un vecchio gentiluomo che narra con arguzia, e un pizzico di malizia, una piacevole storia di secoli fa, di quando gli uomini avevano appena inventato la polvere da sparo, ma possedevano al com-

pleto i vizi, i difetti e i pregi inventati insieme con l'umanità (MOS)

PLAYTIME (Playtime, 1968) di J. Tati

La vita moderna bonariamente vista come un girotondo di vecchio e di nuovo. Sembra più un documentario fantasioso su Parigi che un vero film di Hulot: la sagoma di sempre, Tati-Hulot, lascia finalmente la provincia per trasferirsi nella metropoli francese, e, rinunciando ad essere il protagonista assoluto del film, diventa uno dei tanti che vagabondano per la città. Egli non va d'accordo con la odierna civiltà tecnicistica tendente a livellare tutti i valori, ma neanche vi si oppone; vorrebbe viverci così com'è, con i suoi modi antichi e sommessi, ma fatalmente ogni suo gesto lo fa

film. E' forse per questo che esso, pur distinguendosi sensibilmente nella mediocre produzione cinematografica attuale, non riesce a raggiungere il valore delle precedenti opere di Tati-Hulot. (CIT)

urtare contro uomini e cose, provocando le più divertenti e sottili situazioni umoristiche. I gags si susseguono senza tregua, anche se a volte risultano troppo insistiti, ripetuti; il sonoro, tra il realismo e il surrealismo, è usato in funzione espressiva con maestria; la regia è coerente, la recitazione perfetta. Tuttavia Tati, avendo speso una notevole cifretta per dare ad Hulot una Parigi futurista, si è lasciato prendere dalla tentazione di fermare un po' troppo a lungo l'obiettivo sulla sua ammirevole costruzione e non si è accorto di scivolare nel grave difetto della prolissità narrativa che, a mio giudizio, costituisce il vero limite artistico del

QUANDO C'E' LA SALUTE (Tant qu'on a la santé, 1967) di P. Etaix

Mentre Tati si pone il problema dei rapporti umani e tenta di risolverlo sul piano di una convivenza cordiale anche se non c'è possibilità di conciliazione, Etaix rimane sommerso dal travolgente progredire della civiltà (la folla che passa e porta via tutto come un fiume in piena); e piuttosto che cercare - o addirittura trovare - una soluzione, preferisce rifugiarsi in un'isola deserta (dove, naturalmente, lo raggiungerà una chitarra elettrica a disturbargli gli ozi). Da Chaplin ha imparato molto, anche per certe soluzioni che ci ricordano "Tempi moderni", ma ha ritenuto forse

di secondaria importanza quella che è la base essenziale del mondo di Charlot: la poesia. Qui Etaix non solo si esime dal fare qualsiasi commento, ma si limita, tutto sommato, a un "Souriez" sul parabrezza di ogni automobile. Non manca una frecciata alla società dei consumi, condizionata dai vari caroselli (ed è questo, forse, l'episodio più gustoso del film), ma anche qui ci troviamo di fronte alla sottile malignità dell'autore nei confronti degli "altri", quegli stessi altri con cui è impossibile convivere. In complesso un film acuto, ricco di trovate e di un umorismo tutto particolare (inadatto senz'altro allo spettatore medio), che però lascia la bocca cattiva con un finale inconsi-

stente e scontato da "comica finale". (DAN)

SEDUTO ALLA SUA DESTRA (1968) di V. Zurlini

Doveva essere un episodio di Vangelo '70 (parole o fatti evangelici trasferiti nell'attualità) e ne è nato un film a parte. L'aspetto di parabola moderna non è riuscito, a causa di forzature di vario genere che tolgono validità documentaria al fatto narrato e insieme forza di invenzione lirica alla parabola. Ma, se si eccettua questo, è un film di notevolissimo vigore tematico e narrativo. E' il film

più violento ch'io abbia mai visto: dove però la violenza è tutta fatta immaginare, senza nessuna rappresentazione diretta e materiale. E questa violenza è insinuante ed educativa: fa dire "basta" con tutto l'essere a un mondo in cui - con qualsiasi pretesto o colore - si ricorra ancora ad essa per vincere o per dominare. E' un film forte e tagliante. Positivo, anche se durissimo. Artisticamente poi ha un ritmo magni-

fico, cinematografico, che può in generare noia in chi sia abituato

Film "costruito", meccanico nel suo svolgimento, forzato in alcune sue parti, ma quanta sensibilità umana s'intravede in esso! La struttura vacilla spesso nel tentativo di cercare delle cerniere tra la storia raccontata (allegoria di Lumumba) e quella del Cristo e dei due ladroni. Eppure, in

dell'umanità che si rinnova nel tempo. Paragonare il film di Zurlini ai western all'italiana è travisarlo in ogni suo aspetto; è chiudere gli occhi davanti alla sua cruda e reale significazione. (GES)

ai consueti superficiali ritmi d'azione e capisca solo quelli. (NAT)

alcuni momenti, si ha la netta sensazione di una simbiosi, laddove la violenza dell'uomo all'uomo viene dilatata e portata quasi ad un livello di universalità: tale violenza è tanto forte, tanto crudele, tanto gratuita, che si libera da contorni concreti e sensibili (si libera cioè dal riferimento alle persone che la subiscono) per diventare il dramma

SEQUESTRO DI PERSONA (1968) di G. Mingozzi

Un film sull' "industria" del sequestro di benestanti nella Sardegna d'oggi. Il paesaggio scabro - reso con una fotografia a colori fin troppo elaborata - calamita l'attenzione del regista, già autore di documentari serrati e coraggiosi come Col Cuore Fermo,

Sicilia. Di qui un ritmo troppo lento per un film d'azione, una descrizione troppo sommaria dei personaggi e del loro retroterra sociale per un'opera che vorrebbe rappresentare drammi di coscienza negli onesti e denunciare l'incredibile recrudescenza del crimine organizzato. (RAF)

STRAZIAMI MA DI BACI SAZIAMI (1968) di D. Risi

La vicenda è quella banalissima d'un sogno d'amore tra due giovani (lui, barbiere; lei, pantaloniera), che si concretizza alla fine dopo affanni e sospiri. Il racconto, con intuizioni sottili e lievi, trasfigura la vicenda in una storiella, tutta colore, fresca e saporita. Risi è quasi crudele nel l'ironizzare, nel punzecchiare la mentalità dei due protagonisti (sono cresciuti, vivono e si amano

come hanno loro insegnato i testi delle canzonette, le montagne di fumetti e di fotoromanzi che devono aver digerito); ma nello stesso tempo li circonda di un grande affetto, di una comprensiva simpatia. E il valore del film - che è notevole nel panorama desolante di opere velleitarie ricolme di pruderie intellettualistiche - oltre alla freschezza dell'umorismo che vi traspare, sta nel disegno semplice ma pieno dei sentimenti e soprattutto nell'atteggiamento trovato in questa storiella il calore umano che sembrava ormai spento. (GES)

TRIO (1967) di G. Mingozzi

Film di pochi mezzi e di molte ambizioni, tratta un tema interessante con una più che discreta angolazione tematica. È il problema dei giovani d'oggi, universalizzato attraverso tre figure (non sono tre e vere proprie storie). Anche l'intenzione linguistica di esprimere la complessità e l'universalità del problema attraverso una particolare struttura è interessante. Mingozzi narra intercalando lo sviluppo delle tre figure, chiaramente indipendenti; ma

riunendole in un solo tessuto mediante raccordi soprattutto musicali e d'ambiente che perdono la loro funzione direttamente narrativa per diventare vera e propria espressione tematica. La formula non è del tutto nuova. Abbastanza nuovo invece è l'uso della formula stessa. Ma l'intenzione non si realizza sempre in maniera adeguata. Gli equivoci (oggi per altro frequenti tra i "nuovi") tra novità di linguaggio ed errori lessicali, o strutturali, tra modernità ed originalità di stile e

moduli da cine-verità, tra libertà d'espressione ed espressione non realizzata o povera, tra espressioni del disordine o della confusione o della noia e disordine o confusione o noia dell'espressione,

tra contestazione circa lo spettacolo stereotipato e succulento e rifiuto delle elementari esigenze di spettacolarità, provocano nel film di Mingozzi un che di farraginosità, di lentezza, di inesperto. Se a ciò si aggiunge la povertà dei mezzi soprattutto di ripresa, la recitazione

in più punti dilettantistica, il doppiaggio e il messaggio in più di un momento pressapochistici, ci si accorge che le buone intenzioni non bastano. Questo sul piano dell'espressione. Direi che un tema così attuale e idee così acute per quanto discretamente, meritavano una realizzazione, anche solo spettacolarmente, più efficace. (NAT)

I TURBAMENTI DEL GIOVANE TÖRLESS (1967) di V. Schlöndorff

E' la storia di un giovane collegiale tedesco, il quale assiste, senza intervenire, a ricatti, maltrattamenti e torture esercitate dai suoi compagni nei confronti di un altro collegiale colpevole di furto; e, quando la cosa è scoperta, spiega le ragioni di pensiero (impossibilità di distinguere il buono e il cattivo, inutilità di interventi d'autorità) che lo hanno guidato nel proprio comportamento: la direzione del collegio pertanto ritiene che esso non sia adatto per lui ed egli se ne torna a casa sorridendo, come peraltro aveva già deciso di fare.

Il film è condotto con discreto buon gusto figurativo, ma anche con

notevole sussiego tematico. E' facile vedere il tentativo di approfondire una tematica, ancora viva per il popolo tedesco, relativo all'orribile periodo hitleriano: come ciò ha potuto essere, quali le ragioni profonde? E il film pare insinuare anche una risposta - ma non è chiara - nel comportamento e nelle idee del giovane Törless. C'è, direi, molta fumosità, dietro quel sussiego quasi cattedratico. E questo è forse il limite più grosso dell'opera, poiché tematiche così complesse vanno affrontate più con la testa e col cuore che con la cultura, soprattutto quando forse quella stessa cultura (o la mentalità che l'ha resa possibile) non è completamente estranea dal fenomeno le cui radici si vogliono scoprire. (NAT)

UNA PICCOLA RAGAZZA CALDA (1967) di G. Hellström

Artisticamente impacciato - richiama, nel soggetto, nei personaggi, nella fotografia, la sommarietà di certi telefilm americani - il film presenta una società svedese diversa da quella descritta da una facile letteratura, anche cinematografica. Delinquenza - minorile e no-spaccio di droga, madri allarmate dal comportamento dei figli, madri dominanti psicologicamente i figli. Le coincidenze tra il film e i luoghi comuni sulla Svezia riguardano la libertà sessuale e l'indipendenza dei figli dai genitori; il film però non le presenta come pacifiche e scontate conquiste sociali, ma come aberrazioni amaramente osteggiate e sofferte dalle madri - i padri non figurano o non hanno un atteggiamento autonomo. Si ha l'impressione che il regista

forzi la realtà dei fatti, per inserirsi in un filone internazionale di problematica giovanile. O, forse, la vera Svezia è quella da lui illustrata, anche se con vigoria più verbale che visiva. (MOS)

Tentativo d'inquadrare la situazione di certa gioventù contemporanea nella realtà che la origina (praticamente, incomprendimento da parte degli adulti, conseguente impossibilità per i giovani di trovare sostegno e fiducia) e in quella tristissima che li attende (praticamente, la delusione, il delitto, la prigione). Il film che vuol essere realistico e psicologico, cade nella sua forza di convinzione sia perché non sa portare a sufficiente livello di universalità gli elementi emblematici prescelti sia perché in più pun-

ti lo sviluppo narrativo mostra la corda della soluzione inventata (e quindi non aderente alla realtà e alla stessa psicologia dei personaggi) in funzione tematica (la quale appunto è basata sull'impostazione realistica e psicologica). Non è escluso che qualche taglio, forse (che par di sentire chiaramente presente, a causa di salti narrativi inespli-

cabili altrimenti), abbia influito a indebolire la piena fisionomia del personaggio centrale. Se taglio non c'è stato, bisogna allora aggiungere a svantaggio del film anche una certa scompostezza strutturale sul piano del racconto. In conclusione, un film artisticamente debole, spettacolarmente non brillante, moralmente e socialmente rimasto per molta parte nel campo delle intenzioni. Lodevole tuttavia per aver voluto accennare ad alcu-

ni aspetti tipici - sia a carico degli adulti, genitori e non genitori, sia a carico dei giovani - della situazione psico-etico-psicologica della gioventù contemporanea. (NAT)

UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA (1968) di E. Petri

E' la storia di un giovane celebre pittore astrattista, immerso in una strana situazione di vita affettiva e sociale, che attraverso una esperienza - vera o reale? - di fantasmi finisce chiuso in una clinica psichiatrica, dove riprende finalmente a dipingere, con enorme gioia dei suoi manager (tra i quali la ricca donna che ... lo amava). Narrato con stile d'avanguardia - che peraltro esaspera

moduli narrativi di altri recenti autori - riesce, forse volutamente, oscuro nella strutturazione di ciò che è fantasia e che è realtà. Ne nasce un ibridismo che avrebbe potuto - forse voluto - essere mezzo per esprimere l'impossibilità di una demarcazione tra questi due fattori nel congestionato mondo contemporaneo (e qui si risentirebbe l'Antonioni di Blow-up). Tuttavia, la farragine degli elementi tematici (l'amore, la società, l'interesse, il sogno ecc.), che non riesce

no a raggiungere una esatta calibrazione dei pesi strutturali, impedisce una precisa significazione del film. Esso resta pertanto un'interessante ma alquanto vuota fantasmagoria di segni cinematografici, frutto di un'innequivocabile fantasia creativa e di una notevole sensibilità narrativa. (NAT)

UN RAGAZZO, UNA RAGAZZA (Le grand Dadais, 1967) di P. Granier-Deferre

E' una messa in fila - pulita tecnicamente - di moduli narrativi e di situazioni che si riscontrano - ormai - più o meno in tutti i recenti film "impegnati" e "nuovi" (soprattutto francesi), la quale tende a sbizzare psicologia e sociologia d'una certa storia: un moderno figlio di mamma che, trascurata - e ha fatto male! - la

sua ragazza per una fotomodella, finisce per uccidere preterintenzionalmente una automobilista in una bega di sorpasso; e il tribunale lo condanna con la condizionale. L'inquadramento psicologico è tentato con continui flash-backs durante il processo. L'analisi non morde; ma ha un pregio: cercare un perché profondo della situazione dei giovani (se ne accennano, a parole, i consueti motivi: civiltà dei consumi,

ecc. ecc.) in chiave di bene e di male. Pregio grande, se oggi ci si vanta di limitarsi a descrivere e a contestare; anzi grandissimo. Ma devo aggiungere con altrettanto grande "purtroppo": la ricerca del perché resta senza vera risposta e la chiave del male e del bene, così com'è usata, non è abbastanza convincente. (NAT)

UN UOMO CHIAMATO FLINTSTONE (A man called Flintstone, 1968) di W. Hanna e J. Barbera

Hanna e Barbera con questo primo lungometraggio ispirato ai personaggi degli 'antenati', non perseguono altro che motivi tradizionali su un piano di puro spettacolo. Però essi riescono a non farsi influenzare dallo stile disneyano. Riprendendo i temi correnti della produzione dei film di spionaggio, hanno creato una complicata storia alla 007, ricca di avventure e di risvolti drammatici. Ma più che per la storia, il divertimento sgorga spontaneo dalle soluzioni inventive e dalle trovate ori-

ginali che infarciscono il film. Le quali d'altra parte lo rallentano e ne rompono l'unità stilistica e narrativa. Di qui l'ambiguità di fondo di un film che non riesce ad essere né carne né pesce, lasciando lo spettatore con la sensazione di un prodotto raffazzonato e diluito per raggiungere la ampiezza di un lungometraggio. A parte questi difetti, che però purtroppo minano alla base e pregiudicano il risultato, il film riesce piacevole ed è di sicuro divertimento; e non soltanto per un pubblico giovanissimo. (MAN)

IL VERDE PRATO DELL'AMORE (Le bonheur, 1965) di A. Varda

Il tema è "la felicità". Non la felicità romantica che supera i limiti della sfera umana nel perseguire illusioni fiabesche o nel ricercare l'assoluto, ma quella fatta di semplicità, come rifiuto di ogni azione e pensiero egoistici. Il gusto del reale della natura prende corpo nella pacatezza del tono narrativo, nella composizione accorata dell'immagine, nella compostezza dei gesti, nell'incanto contemplativo dei volti, nella tiepidezza dei colori, mai di fuoco, mai di ghiaccio. Questo film è lieve come un alito di vento, tenero come una carezza, delicato come una canzone saffica o un poemetto arcadico. Reale e distaccata, contemplativa e vitale, delicata e semplice, la poesia della Varda, che era già sgorgata limpida in Cléo dalle 5 alle 7, continua qui, anche se non del tutto immune da qualche narcisistico compiacimento formale, il suo flusso naturale e puro, prima di intingersi nelle scorie fangose di Les créatures. (CIT)

La realtà nei suoi contrasti di luci e ombre, di bianco e nero, è assente. La storia è immersa tutta nel colore (oggetti e natura). Una specie di teorema sulla felicità e sull'amore. La felicità che la Varda propone al suo personaggio ha una dimensione mitica, trascende i limiti della concretezza umana: è l'amore che si ramifica da un centro di luce (François), che si espande toccando og-

getti e persone, vivificandoli, facendoli tornare al sorriso, senza nulla perdere di quella lucentezza originaria. Eppure tale concezione a un certo punto del suo ritmo vitale si scontra con un'altra dimensione ugualmente forte, generosa e dispensatrice di amore (è l'amore della moglie per François, è l'amore inteso come dedizione e sacrificio). Quando questi due poli (così vicini e destinati ad attirarsi l'uno con l'altro, tanto appaiono come forze contrarie ed opposte) si toccano, necessariamente si scontrano: ed uno di essi è destinato a soccombere, quasi per legge di natura. (La moglie di François scompare, non dopo avergli donato e fatto "sentire" ancora una volta la pienezza del suo amore.) La luce non si offusca, da "irreale" tanto era abbacinante si fa "reale": la vita continua per François, l'amante si sostituisce alla moglie nei doveri di madre. Eppure, quel "quid" di imperscrutabile, di irrazionalmente e visivamente non avvertibile (è quasi il mistero della vita) ha inciso l'anima e il cuore di François: i colori si attenuano (pur non morendo), emanano profumo d'autunno. E' come un trascorrere di stagioni: dalla primavera (l'amore per la moglie), all'estate (il duplice amore), all'autunno "maturo", ma a un passo dall'inverno. (GES)

Cosa si voleva dire? che è impossibile un amore a tre? (dopo la confessione di François, la moglie muore annegata). Questo urta contro la

casualità delle vicende e contro il candore del protagonista. O si intendeva solo raccontare una storia senza pretese di altri significati? Ma l'amore e la morte non sono per un uomo degli episodi trascurabili: sono due fatti estremamente significativi - quindi i più carichi di temi e di significati. A meno che non si voglia sottolineare la prevalenza del senso panico della vita, legato alla presenza e fruizione dell'oggetto amato.

In ogni modo, ci si domanda - dal profondo del proprio senso umano, scavalcando ogni considerazione esclusivamente e assurdamente estetica della vita - che senso può avere raccontare delle storie così fuori della realtà (in quei termini) e della realizzabilità? A prescindere dal fatto che la Varda attribuisce a un candido e incolto o peraio idee da patriarca biblico (senza la loro religiosità e misticismo) o da esteta dannunziano (senza la loro sensibilità e aristocrazia). (MOS)

E' un film che, al di là di un nar rare assurdamente reale tanto caro a molti registi "giovani", fa riflettere. Quest'impossibile amore a tre è vita o non è vita? Che la moglie s'uccida non risolve nulla sul piano tematico, anche se tende ad essere lirico - o spettacolare - sul piano narrativo. Accettare l'al

tro amore può essere altrettanto faiso psicologicamente e moralmente quanto l'ammazzarsi. Non è qui pertanto che va ricercata una dimensione più profonda dell'interesse del film. Il punto vero è quello dell'amore a tre che per François è possibile, anzi esigenza profonda di vita (e François è un emblema dell'uomo non solo d'oggi), mentre per la donna - e direi per le due donne - è cosa impossibile e innaturale. Dove è la verità? Sotto il profilo giuridico e anche religioso, la risposta è semplice e netta; ma l'insinuazione di un problema assai più complesso rimane. Voglio dire che la riflessione che il film sollecita con violenza non è nella linea della liceità d'un triangolo coniugale (cosa ovviamente scontata), bensì nella linea d'uno studio dell'uomo i cui problemi anche giuridici vanno visti con mentalità umana e non solo giuridica. Per questo il film è estremamente difficile da valutarsi sul piano morale; anche se è facile e giusto osservare che può essere fortemente negativo per un pubblico che non sappia scorgere il problema profondo ed elevarsi a trattarlo e discuterlo con ben sicure basi morali. (NAT)

WEEK-END, UNA DONNA E UN UOMO DAL SABATO ALLA DOMENICA (Week-end, 1968)
di J.-L. Godard

Il film della paura. Paura che la "macchina" possa asservire l'uomo, che il mostro della civiltà del benessere e dei consumi possa inaridire e fermare la vita, paura che l'umanità possa, oggi e domani, significare soltanto egoismo, raziocinio, bruttura e violenza. Usando un linguaggio antcinematografico (nel senso che rifiuta ogni specifico filmico), sfruttando la "totalità" degli elementi di cui esso si compone, e ideando un metodo compositivo ora analitico, ora sintetico, Godard ha realizzato un film notevolissimo per eleganza estetica, forza tematica e lucidità critica. L'atteggiamento sincero dell'autore di fronte alle cose e alle persone che capitano davanti alla sua camera è il segreto di tanta chiarezza espressiva, che si ma

nifesta nel ritmo ora lento ora serrato, nella contrapposizione di inquadrature minuziosamente composte ad altre appositamente scomposte, nell'uso magistrale dei colori in funzione tematica, e nell'impiego dei dialoghi (che sono cinematografici), dei quali struttura ora il lato accidentale (timbro, tono, intensità delle voci) in funzione musicale, ora quello concettuale a scopo didattico-morale. Questa opera è una ulteriore riprova dell'interesse di J.-L. Godard per i valori più autentici e umani, quelli dello spirito e della ragione, nonché della sua fede in una critica intesa come tendenza a superare il dato puramente fenomenico per ricercare un chiaro segno di verità e trasformare la stabilità in movimento, e la morte in vita. In un

Novità!

Sono usciti:

D12: PRIMA RASSEGNA DI Opere Maestre

COMPRENDE:

INTRODUZIONE STORIOLOGICA di Nazareno Taddei

Parte Prima: IL CINEMA E LA REALTA' STORICO-SOCIALE con
i film: INTOLERANCE, LA CORAZZATA POTIEMKIN, ROMA
CITTA' APERTA, LA MADRE, IL GATTOPARDO, VIVA ZAPATA

Parte Seconda: IL CINEMA E LA REALTA' INTERIORE DELL'UO
MO con i film: ALBA TRAGICA, LUCI DELLA RIBALTA, FA
XAN O DELLA STREGONERIA ATTRAVERSO I SECOLI, IL GA
BINETTO DEL Dr. CALIGARI, IL VOLTO, QUARTO POTERE,
RASHOMON

Parte Terza: IL CINEMA E LA REALTA' DEL TRASCENDENTE
con i film: DIES IRAE, VIRIDIANA, FINO ALL' ULTIMO
RESPIRO

LE CORRENTI DELLA STORIA DEL CINEMA - Lezione teorica
di Aldo Bernardini

Presentazioni e lezioni dei film a cura di A. Bernardini, C. Galignano,
M. Negri, G. Schmidt, N. Taddei, C. Tiso.

144 pagg. - L. 2.300 + 500 (spese post.)

D13: LETTURE ANALITICHE di Nazareno Taddei

DEI FILM: LA STRADA; COME IN UNO
SPECCHIO: IO... IO... IO E GLI AL-
TRI; L'ANNO SCORSO A MARIENBAD

24 pagg. - L. 350 + 200 (spese postali)

PER CHI ACQUISTA I DUE VOLU-
MI INSIEME, LE SPESE POSTALI
SONO DI L. 650

ORDINAZIONI PRESSO IL NOSTRO CENTRO. PAGA-
MENTO ANTICIPATO oppure IN CONTRASSEGNO (ag-
giungere L. 250). Ccp 1/8506

momento in cui il dilagare dei mezzi di trasporto e di comunicazione, e delle macchine in genere, ci sta gettando gli uni addosso agli altri, questo film s'impone come un grido violento di ribellione, come espressione grottesca e tragica di un artista che, a modo suo, crede fermamente in una vita più autentica e umana. In ultima analisi Week-end, e per esso Jean Luc Godard, morde per ammonire, offende per aiutare, distrugge per ricostruire. (CIT)

Dire che è uno schifo sarebbe, oltre che non vero, ripetere quello che Godard medesimo - certo parodiando! - dice del film a un certo punto dello stesso; dire che è qualcosa di bello riesce assai difficile. E non perché non si apprezzi lo stravagante, purché sostanzioso, o non si capisca che nel film c'è sostanza (e vera sostanza); bensì perché il film è avaro del bello che contiene, mentre - forse contro ogni intenzione dell'autore e certamente contro la sua vera struttura - dà cose cattive e brutte. Diciamo dunque che è un film interessante; inoltre: di assai difficile lettura e apparentemente (ma solo apparentemente) contro ogni comune rare cinematografico.

A leggerlo bene, il film è una satira terribile non solo contro la società moderna, bensì anche contro certa mode o certi pulpiti di contestazione. L'analisi è spesso acuta, forte come una tenaglia e sintetica come un raggio di luce bianca. Il male è che leggerlo bene è difficile, sia per il linguaggio cinematografico inusitato e sconcertante, sia per i modi rudi e indisponenti di presentare le cose, sia per la carica emotiva di alcuni aspetti che trattengono l'attenzione e non permettono di andare oltre. Se uno ti dà un pugno nello stomaco, esclama "caro", tu senti il pugno e non avverti il "caro", che pure è stato detto e che era sincero e che dava il vero significato di amicizia anche a quel pugno. Così fa il film e, per questo, diverrà di fatto un film esplosivo. Infatti, se chi ha una certa mentalità dice "che schifo", chi invece ha cert'altra mentalità riceve solo la sollecitazione alle

cose brutte che il film presenta per scolpire e anche stigmatizzare una certa situazione. Per costoro, il film è veramente esplosivo per precisione e suggestione di certi elementi narrativi o tematici. Probabilmente contro ogni intenzione dell'autore e certamente contro la vera natura del film, esso incita a violare le norme del vivere civile, a rispondere con maggiore crudeltà alle crudeltà altrui, a considerare superati i richiami degli autentici valori umani, a disprezzare poesia e sentimenti, a stimare acqua fresca e pura l'uccidere e il distruggere. E sotto questo aspetto, il film potrebbe aiutare a far capire molte cose a chi le dovrebbe capire e non se ne rende conto. Ma per costoro, esso non resterà altro che uno schifo. Ed è un peccato, perché l'influsso di Godard su certa parte del mondo contemporaneo (che non è piccola e che ha cominciato a far assai baccano, oltre che danni veri) non può essere sottovalutato, anche se si può prevedere facilmente che sia transitorio. Il suo precedente film La cinese, dovrebbe pur dir qualcosa dopo i fatti della Sorbona. Il discorso ovviamente s'allarga ai fatti rivoluzionari cui stiamo assistendo, ma è pertinente. Al punto in cui siamo, si deve fare una rivoluzione ben più ampia e ben più profonda di quella che stanno conducendo questi piazzaioli rivoluzionari di paccottiglia, i quali - tra l'altro - se non lo erano già, si sono lasciati strumentalizzare secondo le più rigide regole del sistema che dicevano di voler contestare. Ma la loro rivoluzione è già in atto; in un modo o nell'altro scotta o scotterà; non si sa dove giungerà; è certo che produrrà rovine se ripete pur, con altre apparenze, i moduli di ciò che ha già prodotto rovina; ma è anche certo che ha messo in moto una macchina che tutti ci auguriamo sia salutare. Sarebbe triste che di tanto fra gore non rimanessero che vetri rotti. Comunque, poiché questo film fa capire che cosa bolle in testa a questa gente che disselcia strade e brucia automobili e se ne infischia d'ogni ordine e d'ogni autorità, bisognerebbe che certa gente responsabile lo andasse a vedere. Bisognerebbe lo vedessero quel

li che per far carriera si buttano dalla parte degli irresponsabili quando sono i più forti e che pensano che domani, cambiato il vento, ricambieranno parte; forse capirebbero quant'è brutto il loro

comportamento. Bisognerebbe lo vedessero quelli che pensano che passata la bufera tutto tornerà come prima e loro saranno ancora a galla: forse si convincerebbero che stavolta, anche se domani, sarà un'altra cosa. (NAT)

NOTICINE = E' uscita in questi giorni notizia che Barbarella è stato denunciato a Firenze per oscenità. La notizia sbalordisce. Che si cerchi di ottenere con una denuncia per oscenità un successo di pubblico che il film (tanto meno con le sue oscenità) non riesce a ottenere? Non è possibile infatti che una persona attendibile da un magistrato, e quindi sana, abbia visto oscenità in quel film.

= Uno ha scritto al Presidente della Repubblica per poter assistere in sala alla registrazione di CANZONISSIMA. Un altro ha vantato i suoi meriti di guerra per ottenere lo stesso biglietto di ingresso. (cfr. Il Giorno, 6 dic. '68) Ridere o piangere? La cosa è di fatto tristissima e preoccupante. Questi sono sintomi di una realtà sociologica italiana ben più gravi e profondi - nonostante possa parere il contrario - di quelli di una polizia che (a torto o a ragione) si difende sparando dalle sassate o di 25 mila studenti che s'assemblano a contestare. E' lì infatti che ci sono le radici anche di quest'altre cose.

=====

S E G N A L A Z I O N I

=====

CONVERSAZIONI. INGMAR BERGMAN...DA STOCKHOLM in Cinema & Film, Roma, 1968, 5/6, pp. 163-175

Traduzione italiana di una interessante intervista con Bergman apparsa sulla rivista svedese "Chaplin".

Erkin Panofsky, STILE E MEZZO NEL CINEMA in Cinema & Film, 1c, pp. 5-14
Interessante, anche se sommario, studio delle caratteristiche peculiari del linguaggio cinematografico, viste nella prospettiva della loro evoluzione storica.

Gianfranco Bettetini, CINEMA: LINGUA E SCRITTURA, Milano, Bompiani, 1968, pp. 230

Lineamenti generali di una semiologia del cinema che seguono e applicano il precedente studio su IL SEGNO (Ediz. i7). Pur non avendo avuto ancora occasione di esaminarlo, il volume pare raccomandarsi per la serietà e la preparazione culturale dell'Autore.

Alberto Pesce, IL PROBLEMA DEL CINEMA NELL'ETA' EVOLUTIVA in Cineforum, Venezia, 1968, 75, pp. 293-304

Utili considerazioni sulle caratteristiche peculiari del rapporto tra gli adolescenti e il cinema e delle conseguenze che esso comporta sul piano educativo.

Carl Theodor Dreyer, CINQUE FILM, Torino, Einaudi, 1967, pp. 456

Preziosa raccolta delle sceneggiature originali dei cinque film maggiori del grande regista e dei suoi scritti sul cinema.

=====

=====

GRADO D'INTERESSE

=====

I nostri "appunti" sulle opere dei moderni mezzi di comunicazione vengono accompagnati da una valutazione sul loro grado d'interesse.

Per ciascuno dei tre settori d'interesse presi in considerazione, tale GRADO D'INTERESSE viene espresso con voto da 10 (massimo) a 1 (minimo). Dal 5 in giù, i voti significano "insufficienza". Tale grado è valutato collegialmente dai nostri redattori che abbiano letto il film. Ovviamente queste nostre valutazioni hanno un valore relativo e puramente indicativo.

Ricordiamo inoltre che le valutazioni che si riferiscono specificamente al rapporto cinema-spettatore hanno bisogno di due distinte valutazioni concomitanti: quella cinematografica che considera l'oggetto del rapporto; e quella umana (psicologica, morale, ecc.) che ne considera il soggetto. Noi ci riferiamo principalmente all'oggetto (anche nella sua potenzialità oggettiva d'influsso) nei primi due settori d'interesse; e precisiamo il tipo di soggetto (educati ed educatori, in quanto recettori e non autori) nel terzo settore.

La "n" preposta al voto significa "interesse per la negatività del valore considerato" (indica, cioè, per esempio come un film NON dovrebbe essere fatto sotto il profilo preso in considerazione).

Ed ecco i tre settori d'interesse:

per INTERESSE TEMATICO, si intende interesse per il valore "dimostrante" che il film possiede nei confronti del tema trattato; se cioè l'idea centrale tematica è espressa bene e credibilmente, a prescindere dal valore ideologico o culturale o filosofico dell'idea stessa. Quest'ultimo aspetto viene da noi considerato nel terzo settore.

Per INTERESSE ARTISTICO, si intende interesse per il modo di plasmare (cinematograficamente, è chiaro) la materia cinematografica.

Nell'INTERESSE COME STRUMENTO EDUCATIVO, ci si riferisce all'uso del film per studio o quale strumento di un'azione educativa comunque organizzata; di un'azione cioè, in cui il film non viene lasciato agire per conto proprio sullo spettatore, bensì è letto e valutato nella sua reale significazione. La valutazione pertanto implica anche un giudizio sul valore ideologico, culturale e filosofico dell'idea, considerata alla luce dei valori umani autentici. - La nostra valutazione in questo terzo settore si rivolge a chi abbia già una previa e sufficiente educazione cinematografica o a chi intenda servirsi di un film come di strumento per una specifica azione educativa attraverso il sistema dell'educazione cinematografica.

Il segno negativo indica per lo più:

nel settore TEMATICO: le pseudotematiche o un modo di "dimostrare cinematograficamente" che sia l'opposto di quello che dovrebbe essere per essere valido;

nel settore ARTISTICO: forme ingannevoli di valore artistico;

nel settore di STRUMENTO EDUCATIVO: che il film presenta tematiche erranee o non contiene in se stesso valori educativi (nemmeno se letto convenientemente), bensì presenta elementi per comprendere o conoscere ("per negativo") aspetti o influssi interessanti il campo dell'educazione.

Queste valutazioni (non del film, bensì dell'interesse che esso ha o può avere) non vanno scambiate per un giudizio morale, né lo implicano. Tuttavia esse possono (e teoricamente tali tipi di valutazione devono) servire di ottima base per renderlo possibile e per formularlo: cfr. il Decreto Conciliare *Inter Mirifica*, art. 9, al quale si ispira direttamente anche la nostra divisione dei tre tipi d'interesse.

TABELLA DEL "GRADO D'INTERESSE"
=====

.....

TITOLO DEL FILM (e sigla CCC) INTERESSE
tematico artistico strum.educ.

1. L'amore senza ma... (A κ - p κ ev.)	6	9	8
2. Banditi a Milano (Am)	5	6	n5
3. Barbarella (E)	4	5	n2
4. Il ciarlatano (T)	6	5	6
5. La cinese (A κ)	7	n8	n8
6. Comandamenti per un gangster (E)	3	6	n3
7. L'età del malessere (E - p κ ev.)	5	6	3 n7
8. Gangster '70 (Sc)	2	5	3
9. Il giardino delle delizie (E)	7	7	n5
10. Helga (A κ)	6	3	7
11. Io, una donna (E)	3	4	n3
12. Mouchette (Am)	8	9	7
13. L'onda lunga (Sc)	6	5	4
14. Pane amaro (Am - p κ ev.)	5	n6	5
15. Per il re, per la patria e per Susanna (T)	6	6	4
16. Playtime (T)	7	6	6
17. Quando c'è la salute (T)	7	6	6
18. Seduto alla sua destra (A κ)	8	8	7
19. Sequestro di persona (Am)	4	5	5
20. Straziami, ma di baci saziarmi (A κ)	6	6	6
21. Trio (E)	6	4	5
22. Un tranquillo posto di campagna (E)	5	n7	n6
23. Un ragazzo, una ragazza (Sc)	5	6	4
24. Un uomo chiamato Flinstone (T)	6	5	5
25. Il verde prato dell'amore (E)	7	8	n8
26. Week-end (E)	7	7	n8

.....