

# Note Schedario

Fogli d'appunti su spettacoli, opere e fenomeni delle moderne tecniche di diffusione, sotto il profilo della comunicazione sociale. A cura del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale, diretto da Nazareno Taddei, Via Aurelia 521, tel. 6221041/2 - Roma.

BER (Aldo Bernardini); CIT (Ciriaco Tiso); COR (Corrado Galligano); DAN (Daniela May); GES (Giulio Schmidt); MAN (Maurizio Negri); MES (Ugo Mesini); MOS (Alfonso Moscato); NAT (Nazareno Taddei); TOG (Giancarlo Tomassetti); ZUM (Sebastiano Zuccarello).

N° 3 (26 pagg.: a15 - 40) - 28 febbraio 1969

<b>SOMMARIO</b>	
del N° 3	
<u>ANTEPRIMA</u>	16
+ La Via Lattea di Buñuel	
<u>VARIE</u>	17
+ Criticare	
+ Leggere i film	
+ Libertà in pasto agli avvocati	
+ Lettura	
+ Contestazione vera	
+ Contestazione ecclesiastica	
<u>FILM</u>	
+ Attualità	21
+ In retrospettiva	31
<u>TELEVISIONE</u>	34
<u>TEATRO</u>	35
<u>SEGNALAZIONI</u>	36
<u>RISPOSTE</u>	37
<u>GRADO D'INTERESSE (norme)</u>	39

## TABELLA DEL "GRADO D'INTERESSE"

(v. Note esplicative a pag. 39)

pag.	TITOLO	AUTORE	CCC	INTERESSE		
				temat.	art.	educ.
21	AMANTE DI GRAMIGNA					
	di Lizzani		IV	5	6	5
31	CARABINIERS					
	di Godard (non clas.)			7	7	7
22	C'ERA UNA VOLTA IL WEST	di Leone	III	5	5	3
22	COLTELLO NELL'ACQUA	di Polanski	IV	7	7	7
32	CUL DE SAC	di Polanski	E	6	6	4
23	DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA					
	di N. Risi		II	5	5	6
24	2001 ODISSEA NELLO SPAZIO					
	di Kubrick		I	n7	7	6
25	DUE O TRE COSE CHE SO DI LEI					
	di Godard		Sc	(n6-6)	n4-6	n4-6)
26	HELGA E MICHAEL					
	di Bender		E	6	4	3
26	PARTNER					
	di Bertolucci		E	n4	n7	n4
27	ROSEMARY'S BABY					
	di Polanski		Sc	5	7	n7
30	600 DI BALAKLAVA					
	di Richardson		III	5	n5	4
30	UN AFFARE DI CUORE					
	di Makavejev		E	6	6	6
16	VIA LATTEA					
	di Buñuel (prev)		IV	8	8	7

*°I due voti in questo caso riflettono una disparità di giudizio sul film*

ABBONAMENTO A 100 FOGLI (a partire dal N° 2): L. 1.500

Inviare l'abbonamento o a mezzo assegno bancario, o a mezzo ccp 1/8506 intestato al nostro Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale

A N T E P R I M A A N T E P R I M A A N T E P R I M A A N T E P R I M A

LA VIA LATTEA DI BUNUEL

E' un grido spregiudicato e terribile, a momenti sbarazzino, ma pieno di amore e di angoscia

L' "ateo", il "blasfemo" Buñuel non ce la fa più a tenere in corpo il suo odio-amore per la Chiesa, a non urlare quella fede in Dio, in Cristo, nella Vergine che sempre a stento è riuscito a nascondere sotto una dichiarata maschera di ateismo. (Si ricordi ch'è lui che disse un giorno : " Io, per grazia di Dio, sono ateo! ")

Dal Cristo bambino che - solo, triste, al margine d'una strada solcata di automobili - chiede l'autostop per i due poveri pellegrini, fino al Cristo del finale che, dopo aver ridato la vista ai due ciechi, propone il fulcro della sua dottrina: "Non sono venuto a portare la pace, ma la spada...chi non prende la sua croce e mi segue, non è degno di me" (Matteo, 10, 34-38, integralmente riportato) - e di fatto uno dei ciechi non riuscirà a seguirlo per un piccolissimo fossato che deve superare -; dalla Vergine che a Nazareth impasta il pane e chiede a Gesù di non radersi perché la barba gli sta bene, fino alla Vergine che appare restituendo il Rosario al seguace di satana che l'aveva distrutto con una fucilata; c'è tutto un filone di ricostruzione evangelica - semplice, rispettoso e spontaneo; ancor meno sofisticato del Cristo di Pasolini - in cui Cristo appare veramente uomo e veramente Dio. Questo filone si contrappone (e dà significazione) all'altro in cui invece il Cristo è visto attraverso le diatribe teologiche: inutili (il giansenista e il gesuita) o senza carità (il maître del ristorante di lusso) o crudeli e piene di falsità (l'inquisitore) o fonte di sottile superbia (il prete scappato dal manicomio) od origine di pura follia (la suora crocifissa e il rogo del cadavere del vescovo ritenuto eretico dal suo successore).

Danno rilievo a questo contrasto gli episodi relativi ai nemici della Chiesa: un ateo tiene sadicamente incatenata e torturata una fanciulla per convincerla a seguirlo nel suo ateismo; ma al di sopra delle sue bestemmie domina purissima e bellissima la voce di lei che grida l'esistenza di Dio; l'eretico Priscilliano, rieleto vescovo di Avila dall'imperatore, dichiara eretico il Papa di Roma e propone e benedice una dottrina origine di nefandezze.

Si inserisce nel contesto di questi due filoni l'episodio del parroco di campagna che - tutt'altro che insensibile alle piccole soddisfazioni della vita (una fettina di buon prosciutto, un uditorio che penda dalle sue labbra ecc.) - narra il miracolo della Madonna al giovanotto del Rosario e lo va a visitare la notte per continuare la sua predicazione. L'agire di questo prete è certamente ortodosso, ma velato di moralismo e in esso c'è forse più la routine del mestiere che una pensosa convinzione.

Il film è infarcito di richiami scritturistici autentici e autenticamente interpretati (notevolissima la sequenza delle nozze di Cana). E' una specie di rassegna - sul filo del viaggio dei due viandanti dalla Francia a S. Giacomo di Compostella - di storia della Chiesa, per mostrare le "piaghe" di cui s'è macchiato terrenamente il Corpo mistico.

Vorrei dire ch'è una specie di grido, che Buñuel fa, in difesa della Chiesa autentica, così avvilita sotto quelle piaghe (gli episodi già citati), così trascurabile se si guarda ad esse (i due figli della prostituta), così trascurata oggi nella sua autenticità (la scena delle scolarette che cantano anatemi, mentre gli anarchici s'avviano a fucilare il Papa; le scene di contestazione....postconciliare: il rifiuto della devozione alla Madonna, del pensiero dell'inferno, il formalismo del dogmatismo e dell'antidogmatismo, ecc.), eppure ancora così desiderata (tra l'altro, il giovane e la ragazza nella camera d'albergo col parroco che sta davanti a loro nello stesso tempo in cui è tenuto fuori dalla porta), direi così necessaria proprio in questo tempo di progresso e di tecnicismo (le parole dell'uomo, compagno di camera del secondo giovane, nell'albergo).

È un grido - se si vuole - spregiudicato e terribile, a momenti sbarazzino, ma pieno di amore e di angoscia. Mai Buñuel aveva gettato così palesemente la maschera non dico dell'ateismo ma del figlio ribelle. Il suo spirito è nel grido della fanciulla seviziata, nelle lagrime del giovanotto del Rosario, nel tono "da tutti i giorni" del Cristo scherzoso e, al momento buono, terribilmente serio delle nozze di Cana o del finale. La sua condanna è per chi copre di orpelli d'egoismo e di superbia il mistero di Cristo e della Chiesa.

Il film non è di facile lettura. Chi non sa leggere, è probabile che attribuisca a Buñuel le idee o le intenzioni o le azioni che egli rappresenta per condannarle o respingerle. Chi è legato alle "piaghe" della Chiesa e non alla Chiesa delle "piaghe" è probabile si senta urtato e offeso. Nemmeno tutti i "contestatori" potranno amare questo film, salace anche con loro.

È uscito in due città italiane questi giorni, mentre si stanno stampando questi fogli. Parte della critica ha dato l'impressione di essere rimasta sconcertata di fronte a un film che ci si attendeva come il più blasfemo, mentre invece è quasi o senza quasi il contrario. Tuttavia resta il problema di aiutare la gente a capirlo, poiché non è facile. Problema tuttavia che non può essere confuso con un giudizio negativo morale del film stesso. (NAT)

V A R I E    V A R I E    V A R I E    V A R I E    V A R I E    V A R I E

#### CRITICARE

Il critico d'arte o di cinema o il recensore di libri sono giudici. Spesso praticamente inappellabili, sia perché "voce dal sen fuggita" con quel che segue, sia perché difficilmente l'autore (o altri) hanno modo di discutere o di fargli cambiare una eventuale opinione errata.

Però, anche il loro "pezzo" è sottoposto a giudizio. Sarà il testin base al quale saranno o potranno essere giudicati. Le loro eventuali incompetenza, malafede, insufficienza culturale risulteranno da quanto hanno scritto. Per il lettore ignorante bastano i paroloni o le cose difficili a tacitare; ma per chi sa leggere questi non bastano. Anzi spessissimo sono segno tangibile, prova irrefutabile di scarso pensiero.

Per il loro potere, i critici e i recensori sono coccolati: tanto più, quanto più vasta è la loro platea. Ma anche il tonfo eventuale può essere tanto più fragoroso e doloroso.

Non è facile fare il critico. Eppure, oggi, è tanto facile! Facile, perché il lettore è abituato ad essere schiavo della comunicazione di massa: non se ne accorge ed accetta. Facile, perché quanto più uno si lascia dominare nelle idee da chi foraggia, tanto più è da costoro apprezzato. E, poveretto, ha moglie e figli. Ma non è dignità: né per il lettore, né per il foraggiato. E per quest'ultimo, non è nemmeno garanzia di vita. (NAT)

#### LEGGERE I FILM

La lettura dell'immagine è problema di libertà. La lettura trasforma da schiavizzati in uomini capaci di giudicare. Chi non sa leggere, molto spesso giudica lo stesso. Ma giudica sul vuoto. E sarà giudicato: ignorante.

La lettura fa conoscere. E non si può giudicare senza conoscere. Siamo tanto portati dal nostro sottile egoismo a giudicare senza conoscere. Imparare a leggere è quindi giustizia, umiltà, formazione della vera personalità.

Non è facile imparare a leggere: abbiamo impiegato tutti gli anni delle scuole elementari per imparare solo a decifrare i segni dell'alfabeto messi in fila in un contesto.

Per i film, invece, c'è chi pretende leggerli (e giudicarli) senza averne nemmeno imparato l'abc. L'equivoco è facile: l'immagine ha sempre un significato, dal momento che rappresenta qualcosa. Ma questo non è altro che fermarsi alle aste e ai cerchietti della prima elementare o dell'asilo. Però, di fronte a quelle, ci si accorgeva di dover fare qualcosa di più; di fronte alle immagini invece si tonfa nell'equivoco.

Così si diventa schiavi, a tutti i livelli. E magari si recalcitra sdegnosamente - con chi si ostina, miserabile!, a voler essere uomo, a voler cercare la giustizia anche in queste cose, dove alla fin fine sono in gioco la verità e la dignità. (NAT)

#### LIBERTÀ' IN PASTO AGLI AVVOLTOI

Sanremo ha riproposto (attraverso i giornali più che la TV) il problema delle canzoni. Ben poco s'è letto sulla qualità musicale o di contenuto, poco anche sulla competizione come traguardo morale; moltissimo sugli aspetti commerciali. Basti Rita Pavone per tutti: "Io non voglio vincere; voglio vendere" ("Il Giorno", 3-2-69, p.6). E' quasi il ritornello di tutti. E per quanto talvolta possa puzzare di favola dell'uva acerba, c'è sotto purtroppo molta realtà. E' vero che il gradimento popolare si calcola dalle vendite. Ma è anche vero che quel gradimento sia spontaneo? o competente? o comunque positivo? Può darsi che compriamo secondo il nostro gusto; ma questo gusto è veramente il nostro? Il problema vero è quello della schiavitù nella quale radio, TV soprattutto, poi juke-boxes, giornali, ci hanno fatti piombare. Il nostro gusto ce l'hanno formato loro. I contestatori, se non ne fossero vittime per altro verso, avrebbero piena ragione. Il fatto è che oggi è assurdo pensare di fare a meno delle comunicazioni di massa; ma è altrettanto certo che esse ci mangiano la nostra vera libertà. Il male è che noi ce la lasciamo mangiare sorridendo. (NAT)

LETTURA

M'hanno fatto vedere una tesi di laurea dove mi si cita per un mio saggio su LA DOLCE VITA e, accusandomi di "illuminato moralismo", si fa sommaria giustizia d'un punto in cui affermo trovarsi, nel film, un'apertura verso il soprannaturale, intuito come probabile unica soluzione della vita. Secondo l'obiezione, il soprannaturale non ci sarebbe e sarebbe solo la mia ingenua intuizione sacerdotale a vedervelo. Accuse od obiezioni di questo genere si sono sentite più d'una volta.

Che ne dite? vi chiesero quelli che mi avevano mostrato la tesi.

Mostrai un portacenere che era sul tavolo della pizzeria dove ci trovavamo. C'era scritto *White Label*. E osservai: c'è chi non riesce a identificare le lettere dell'alfabeto; e pazienza. C'è chi riesce a leggere: *White Label*; c'è chi sospetta di dover leggere in qualche altro modo (*Waite* o *Wait* o *Weit*? *Label* o *Lebel* o *Lebol*?) Bene, fino qui tutti hanno letto in qualche modo, ma che cosa vogliono dire quelle parole? Se non si sa l'inglese non si possono leggere in senso pieno. Così per il nostro problema.

Poiché si tratta non di giudicare se una cosa, in un film, è detta bene o male, bensì di vedere se questa cosa c'è o non c'è (cioè è detta o non è detta), il problema è semplicemente problema di lettura. Certo se uno - cinematograficamente parlando - sa leggere solo le lettere alfabetiche di *White Label* non riuscirà mai a vedere che ne LA DOLCE VITA si parla (sia pur in modo solo accennato e per intuizione) di una soluzione soprannaturale. (NAT)

CONTESTAZIONE VERA

Le torce umane di Praga hanno profondi significati. Non si può - tra l'altro - non metterle a confronto con quelle di Saigon. Ma un aspetto tragicamente luminoso è quello di caratterizzare in profondità le contestazioni autentiche. Si vedano le manifestazioni che la morte di Palach ha suscitato. La contestazione di Praga è certamente contestazione autentica perché è rivolta contro sicura falsità, contro sicura ingiustizia, contro sicura oppressione. Ebbene: quei contestatori non tirano sassi sugli altri, ma si danno fuoco; non spaccano vetri o incendiano o disselciano strade, ma si siedono sui gradini dei palazzi contestati, esponendo sé stessi ad ogni rappresaglia. E stanno già vincendo, perché hanno disorientato gli oppressori e ne hanno - almeno finora - reso impotente l'apparato. Si può dubitare che quegli autentici coraggiosi sappiano afferrare una soluzione quando questa sia veramente l'unica soluzione utile? Sedendosi sui gradini (o dandosi fuoco, ancor più) non si danneggiano ingiustamente gli altri e si paga invece di persona. Al contrario, tirando sassi o bruciando cose altrui si fa pagare gli altri (e si può essere anche pagati per farlo) e si resta anonimi. Il che ovviamente è assai più comodo, che sia poi anche meno utile è problema che ai contestatori fasulli non interessa. (NAT)

P.S. Da un'intervista di Giorgio Bocca a un dirigente della polizia di Torino ("Il Giorno", 24 gennaio 1969, pag.3): "E' comodo fare gli ultrarivoluzionari nelle Università e sulla piazza e poi, quando si è fermati, arrestati, far intervenire lo zio deputato, il cugino industriale, il nonno commendatore. Dicono 'sono intervenuti a mia insaputa'. E ci credo, ma

*che cosa cambia agli effetti pratici? Niente. Ricordo il caso di un agente: sta in fila con gli altri e davanti a un tipetto isterico, un ragazzino che continua a gridargli assassino e roba del genere. E fosse solo quello, a un certo punto, il tipetto parte con un destro e gli fa saltare due denti. Danno il segnale della carica, il nostro agente non ha che un pensiero, mettergli le mani addosso, schiaffarlo dentro. Così avviene, ma il giorno dopo si sa cosa capita, lo chiama l'ufficiale e gli dice: "Se vuoi denunciarlo, denunciato, è il tuo pieno diritto. Suo zio che sta in Prefettura ha telefonato, ma gli abbiamo detto che è tutto chiaro, ci sono i testimoni. Hanno fatto intervenire anche un loro parente che dice di conoscere il Ministro. Insomma vedi tu'."*

#### CONTESTAZIONE ECCLESIASTICA.

Gli appunti che ho fatto qui sopra mi potrebbero far prendere per un reazionario. E non è vero. Sono indignato contro quelle contestazioni che non servono a nulla (se non a coloro che le strumentalizzano) e che lasciano le cose tali e quali, con qualche po' di danni per strascico.

Nel 1955 a Trento, al I° Congresso Nazionale di Musica Sacra dopo la guerra, nella relazione d'apertura che autorevolmente ero stato incaricato di tenere, invocai con ragioni teologiche, psicologiche e pastorali la Messa vespertina e la lingua italiana, almeno per le parti didattiche della Messa stessa. Uno dei Vescovi presenti si alzò sdegnatissimo per insultare me e chi mi aveva dato l'incarico della relazione e tentò perfino - come seppi poi - di farmi sospendere dall'esercizio sacerdotale per eresia e indegnità morale.

A distanza di 14 anni, quell'episodio può essere giudicato nella sua vera dimensione teologica e umana, anche se nessuno si preoccupò mai di riparare i danni morali che quelle accuse mi avevano arrecato.

Quello che voglio dire è che la contestazione è facile quand'è di moda e tutti ne hanno paura; che la contestazione non può essere contestare per contestare; che il vero contestatore deve cercare la verità e la giustizia, anche pagando di persona, non la propria soddisfazione personale, non lo sfogo di ambizioni represses.

Anche in campo ecclesiastico oggi si contesta. Non è tutta né sempre giusta questa contestazione, né è tutta e sempre giusta l'opposizione che si fa contro di essa. Oggi, p.e., si contesta l'obbedienza. Ed è un errore. Non si può contestare l'obbedienza (che è una virtù radicata nella natura delle cose, e non solo ecclesiastiche); si devono semmai contestare le obbedienze. Contestare cioè coloro che esigono obbedienza senza diritto, o perché non hanno vera autorità o perché comandano in campi dove non hanno autorità vera o perché comandano cose che non possono richiedere per ragioni morali o psicologiche. Invece si preferisce contestare l'obbedienza. In fondo è più facile e più comodo. Contestare l'obbedienza e non le obbedienze, infatti, significa non urtare gli uomini che ti potrebbero danneggiare, lasciar in piedi uomini d'autorità che fanno comodo o che comunque non è comodo avere contro.

Contestare l'obbedienza invece, è contestare una virtù che non ha braccia o portafoglio o possibilità di determinare carriere; mentre gli uomini, che si contesterebbero contestando le obbedienze, ce l'hanno.

Inoltre, seguire l'obbedienza richiede dominio e sacrificio; seguire certe obbedienze può voler dire soldi e carriera. Ma la verità e la giustizia, purtroppo, se ne restano neglette. (NAT)

F I L M   A P P U N T I   F I L M   A P P U N T I   F I L M   A P P U N T I

L'AVANTE DI GRAMIGNA (1969)  
di C. Lizzani

A preferenza di altri film sulla Sicilia, questo di Lizzani ha più di un merito. Un uso funzionale del dialetto siciliano che ambienta e caratterizza la vicenda e, in contrasto col dialetto piemontese, fa risaltare l'opposizione, e incomprendimento, psicologica - attraverso quella linguistica - tra "dominati" e "dominatori".

L'opposizione è anche evidenziata dal contrasto tra il bianco - e la pulizia - delle divise piemontesi e lo scuro degli abiti siciliani e dal fatto che i piemontesi sono quasi sempre a cavallo - come in alto sul livello del volgo: "superiorità" altezzosa marcata spesso dall'angolazione e dalla figurazione.

Funzionale e, in complesso, sobria la musica "siciliana" che concorre a dare una sfumatura dolente alla Sicilia della seconda metà del secolo scorso che il regista vuol mostrarci squassata dall'incomprensione tra gli abitanti - chiusi in un loro mondo rozzo, sensuale, violento, oppresso ma al limite della ribellione - e i piemontesi ("liberatori") - ciechi, oppressori e alleati dei più forti.

Infatti la vicenda di Gramigna - di questo ex garibaldino che si fa bandito per reagire a un sopruso perpetrato contro suo padre dal locale barone che ha dalla sua la legge e i rappresentanti della legge - è inserita in un contesto sociale in fermento. Ma, se la fusione ideologica tra i due motivi tematici - individuale e sociale - è piuttosto chiara, la fusione narrativa risulta stentata. Gramigna più d'una volta aveva esortato i suoi compaesani ad acquistare una coscienza sociale e a ribellarsi contro i soprusi; però la loro ribellione non è provocata dal

le sue parole, anche se avviene per un motivo simile al suo: la sopraffazione da parte del più forte (l'identità dei motivi è espressa emblematicamente dal fucile che una mano ignota lancia a Gramigna quando questi inizia la vendetta: lancio accompagnato da una frase d'incitamento a "vendicar tutti").

E l'uccisione di Gramigna avviene in concomitanza solo esteriore con la rivolta dei contadini. Accanto al cadavere del barone, i carabinieri lo colpiscono con innumerevoli superflue fucilate: l'ironia sferzante, ma facile, di questo "superfluo" viene accentuata, con maggiore facilità, dalle parole del comandante.

La perplessità di fronte alla tematica del film cresce quando si tenta di approfondirne il significato. Perché muore Gramigna: perché è un violento o perché in uno Stato che non capisce i suoi cittadini il debole deve sempre pagare? Sia Gramigna sia i suoi compaesani si limitano a distruggere e finiscono a loro volta distrutti: la censura morale del regista è contro i siciliani - diciamo, il proletariato - o contro lo stato italiano? Si direbbe che è contro tutti e due: il proletariato non ha coscienza sociale e lo Stato non è sollecito verso i cittadini. Però, visto che la vicenda è ambientata al 1865, quindi poco dopo l'impresa dei Mille, si che i piemontesi non avevano avuto il tempo di rendersi conto della situazione, mentre certi aspetti crudeli della vendetta di Gramigna e certi atteggiamenti sensuali, remissivi e selvaggi dei suoi compaesani sono mostrati come ancestrali, la censura di Lizzani è diretta soprattutto ai siciliani, e, se si vuole, ai borbonici e, giù giù, a tutti gli altri precedenti dominatori della Sicilia.

Evidentemente il regista non vo-



leva arrivare a questa conclusione, ma s'è fatto tradire dal desiderio di dire troppe cose. (MOS)

C'ERA UNA VOLTA IL WEST (1968)  
di S. Leone

Questo "super-colosso", lungo tre ore, interpretato da uno stuolo di attori di fama, è di una lentezza e sasperante, quando addirittura non diventa noioso e interminabile. Rin cresce che un regista che dimostra indubbe qualità - forse più di mestiere o di effetto, che artistiche - si sia in definitiva involuto, fino al compiacimento personale per la bella inquadratura o nel creare un particolare clima (ricco, per la verità, di spunti e notazioni). E' vero: non tutti saprebbero creare quelle atmosfere di tensione di cui è intriso il film; ma è altrettanto vero che, essendo finì a sé stesse, finiscono per scaricarsi di tutto il loro interesse e, anziché la *suspence*, creano l'irritazione. La storia praticamente non esiste, tanto è trita e ritrita. Quello che stupisce di più, è il notare, fra i soggettisti, il nome di Bernardo Bertolucci. (MAN)

IL COLTELLO NELL'ACQUA (1969)  
(Noz w Wodzie, 1962)  
di R. Polanski

Due coniugi borghesi partono una domenica mattina per il week-end, e, strada facendo, si rivelano in non perfetto accordo. Lui è ricco e fa il giornalista sportivo, lei è povera quando lui l'ha sposata, ma in cambio è molto bella. Raccolgono nella loro elegante auto un giovane autostoppista, il quale rischia di farsi mettere sotto pur di convincere l'uomo a fermare. Superato un alterco iniziale, la coppia simpatizza col giovane, tanto che, giunti a destinazione, il giornalista prega il ragazzo di rimanere con lo

ro tutto il giorno. Così s'imbarcano tutti e tre su un battello a vela di proprietà dei due coniugi. Il giornalista trova l'occasione buona di fronte al ragazzo di fare sfoggio di tutto il suo *paternalismo borghese*, che in fondo ostenta solo *ipocrisia*, diffidenza e insicurezza, a cui il giovane, un povero studente, in un primo momento oppone la sicurezza del suo atteggiamento e alla fine si ribella addirittura con un gioco ben sostenuto di finzione "gialla" che trascina il giornalista borghese nella più alienante *umiliazione* che lo rende soprattutto ridicolo agli occhi della moglie, la quale gli manifesta chiaramente il suo disprezzo. Il film procede tutto sul filo di piccole *annotazioni psicologiche* che svelano, in un crescendo continuo, le tare più gravi che affliggono la *borghesia socialista polacca*: *perbenismo* e *paternalismo*. Un film duro, cattivo, di un regista "purosangue", il quale non si fa tanti scrupoli di denunciare apertamente la *inautenticità esistenziale* dovunque si trovi, nei vecchi come nei giovani, nei ricchi come nei poveri, ricercandone una radice comune e profonda nell'*imborghesimento del socialismo del suo paese*. *Il coltello nell'acqua*, primo lungometraggio di R. Polanski, è uscito solo recentemente in Italia, in seguito al successo riscosso dalle sue ultime opere. E' un film interessante sotto vari punti di vista. La struttura narrativa, che pure è tipicamente tradizionale, è tuttavia riscattata e resa giovane e fresca, oltre che dalla decisa linea tematico-poetica, che relega la storia in secondo piano o ne fa solo un tramite per l'espressione di valori ideologici e morali che la trascendono, anche dal finale aperto, che non conclude lo *svolgimento psicologico* dei personaggi, ma lo lascia sospeso come se il film dovesse avere una continuazione in una opera futura o nella *integrazione soggettiva del recettore del*



messaggio. Questa caratteristica è peculiare in Polanski e viene sviluppata nei suoi lavori successivi, conferendo loro una nota originale di grottesco-assurdo che affascina senz'altro. È rilevante sul piano stilistico l'importanza che l'autore attribuisce ai dettagli per l'analisi psicologica dei personaggi e al simbolismo di cui sono investiti alcuni oggetti: senza naturalmente voler codificare, è chiaro tuttavia che il coltello rappresenta l'arma spirituale della fierezza che il giovane oppone a quella economica del ricco borghese, simboleggiata a sua volta dall'elegante battello a vela. La fotografia, usando dei toni molto tenui, un delicato grigio-latteo, si adatta perfettamente al grigio re del naturale paesaggio lacustre e esprime egregiamente le false psicologie dei personaggi, nonché la inautenticità del conflitto che li divide. Tra il perbenismo dell'anziano borghese e la rabbia non sempre sincera del giovane studente, in fondo preferiamo ancora il più forte carattere della donna, che ci ricorda quello della Candida dell'omonima commedia di G.B. Shaw; ella si concede al giovane affascinato dalla sua sicura spavalderia, ma torna alla fine dal marito, un essere debole che pure disprezza, ma che non vuole abbandonare. Questa donna viene dalla strada, è fatta della stessa pasta di quel ragazzo testardo e capriccioso e perciò non sa resistergli, ma si sente anche come investita dal dovere morale di rimanere con lui che ha ancora bisogno di lei. Un tipo come questa ragazza, che ha sofferto la fame e che per sopravvivere si è unita a chi poteva darle il benessere riuscendo tuttavia a conservare la sua purezza di razza, riuscirà forse a salvare, con la sua decisione e il suo contatto, il socialismo dal cancro borghese che lo rode, più che la ribellione, aperta ma dettata in gran parte so-

lo da invidia, del giovane studente. Un film sincero. (CIT)

Un film amaro e freddamente spietato che risente tuttavia della freddezza (solo apparentemente) spietatezza di chi osserva acutamente, ma non ha ancora il bagaglio d'esperienza e di meditazione per essere giudice parziale d'una mentalità della quale - in fondo - egli stesso è vittima.

La mano narrativa è vigorosa perché semplice essenziale e sbalzante a tutto tondo. Tutti e tre i personaggi sono scolpiti e colpiti nella loro sostanziale miseria umana, pur nei valori che posseggono. Pur partendo forse da una realtà sociopolitica ambientale, l'indagine dell'autore è (o forse vuol essere) più ampia e più profonda: l'uomo nella sua pervicacia interiore, nella sua sicumera spavalda, che lo fa, in fondo, ridicolo e triste. (NAT)

#### DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA (1969) di N. Risi

Basato sul diario di una nota psichiatra svizzera (M. A. Séchéhaye), il film racconta le varie fasi di una cura grazie alla quale madame Blanche (analista in una moderna clinica svizzera) riesce a portare alla completa guarigione la giovane schizofrenica Anna, applicando il suo metodo - di derivazione freudiana - della "realizzazione simbolica".

Il soggetto non è nuovo (cfr. p.e. *Anna dei miracoli*) ma risultava interessante e ricco di implicazioni umane (nella scoperta, partecipata e sofferta, di una testimonianza umana, della profonda fecondità di un atto d'amore e di donazione anche nella cura delle malattie psichiche). Tuttavia l'impostazione cronachistica e documentaria della struttura impedisce al film di raggiungere un convincente risultato tematico e artistico; mentre nello stesso tempo l'analisi propriamente scientifica rimane lacunosa e sommaria.

Il film si fa apprezzare soprattutto per la recitazione delle interpreti principali (l'assordante G. D'Orsay e Margarita Lozano) e per la vibrante e tesa atmosfera figurativa e coloristica ottenuta da una preziosa fotografia. (BER)

2001: ODISSEA NELLO SPAZIO (1968)  
(2001: A Space Odyssey, 1968)  
di S. Kubrick

Non vuole essere solo uno spettacolo colossale e avveniristico che stupisca con la grandiosità e varietà dei mezzi impiegati e per l'audacia delle anticipazioni. Si pone anche sul piano di una tematica che intende abbracciare addirittura tutta la storia dell'umanità, ricollegando il futuro al passato, un navigare lungo il fiume della vita umana in cui la foce s'incontra e in certo modo s'identifica con la fonte.

Nel film si possono distinguere tre parti: 1) presentazione di un oggetto "misterioso"; 2) ricerca del significato di questo oggetto; 3) scoperta del significato.

La presentazione dell'oggetto - un monolito metallico dalle proprietà magnetiche - avviene in concomitanza con il primo barlume di intelligenza delle scimmie antropoidi.

La ricerca del significato è posta nel prossimo futuro - l'anno 2001 - quando quest'oggetto misterioso viene scoperto sotto la superficie lunare e l'unico indizio che tale oggetto possa avere un senso è un certo suo rapporto col pianeta Giove, per cui viene organizzata una spedizione verso Giove, nel corso della quale un perfezionatissimo e infallibile cervello elettronico commette un errore e si ribella agli uomini dell'equipaggio cercando di eliminarli.

La scoperta del significato è collegata alle origini della vita umana: misteriosa e sempre rinno-

vantesi, sintesi e specchio delle energie dell'universo.

La natura del monolito è quella di essere una forza misteriosa, una energia che fa parte dell'universo, ma che proviene dal di fuori della terra. E' una forza divina? Un che di panteistico c'è nel film, ma non è esplicito. Non si può affermare, tuttavia, che Kubrick abbia voluto fare del monolito un'incarnazione divina, dato che ha ommesso nella sua opera ogni riferimento a elementi di rettamente ed esplicitamente religiosi.

Il monolito è messo in rapporto all'origine dell'uomo in quanto essere *intelligente*: all'inizio è rapportato ai primi barlumi d'intelligenza nei primati (l'uso delle ossa di animali in funzione di utensile e di arma, con le prime scelte tra il bene e il male), alla fine è rapportato al feto umano, cioè a quello che è l'ultimo anello dell'evoluzione dei viventi: l'animale intelligente; con una spinta evolutiva ascensionale: quello che all'inizio, in rapporto al monolito, era un animale, ora è già, fin dall'embrione, uomo.

Quanto alle relazioni dell'*homo technicus* con la macchina, abbiamo nel film di Kubrick un elemento quasi inedito: la macchina che partecipa, oltre che dell'intelligenza, anche del sentimento e dei difetti umani. Al cervello elettronico viene affidata la supremazia sugli uomini della nave spaziale: lui solo sa eseguire tutte le manovre; è lui il vero comandante. In più, soltanto a lui è stato comunicato il vero obiettivo della missione; lui non deve comunicarlo agli altri. Questa forzata finzione produce come delle alterazioni nei suoi meccanismi delicatissimi, lo rende falso, gli fa commettere un errore (eppure mai un cervello della sua serie aveva sbagliato); da ciò tutte le altre conseguenze: ambizione, ipocrisia, furia omicida. Ma ritorna il momento dell'uomo - forse -, che toglie l'iniziati

va alla macchina, la riduce all'obbedienza e compie la missione ricongiungendosi, nel superamento della tecnica, alla misteriosa origine della propria esistenza razionale.

Visione apocalittica, ma anche ottimistica. (MOS)

DUE O TRE COSE CHE SO DI LEI (1968)  
(Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1967)  
di J.-L. Godard

Il film mostra alcuni momenti della vita quotidiana di Juliette - moglie di un operaio e madre di due bambini, abitante nei nuovi quartieri popolari sorti alla periferia di Parigi, intervallati da immagini, divagazioni e interventi della voce fuori campo. La doppia vita di Juliette (buona moglie e madre di famiglia, dedita occasionalmente alla prostituzione per procurarsi certe comodità, offertele dalla società consumistica) dovrebbe emblemizzare i fenomeni di mercificazione e alienazione prodotti nella regione parigina dal sistema capitalistico con la complicità del gollismo; e insieme, dovrebbe offrire l'occasione per una serie di considerazioni sul rapporto tra linguaggio della parola e linguaggio dell'immagine, sulla soggettività della percezione, sulle difficoltà della comunicazione interpersonale, ecc. Ma l'analisi più propriamente sociologica risulta troppo sommaria e inconcludente, appena abbozzata per sommi capi: priva come è di un'adeguata strutturazione cinematografica significativa, essa non vale neppure al livello dell'inchiesta televisiva o del reportage, soverchianti come sono le ambizioni "poetiche" e "filosofiche" dell'autore e l'accumulo di materiali narrativi anti-realistici. Alla fine del film, dopo il bombardamento di parole e di immagini a cui è stato sottoposto, lo

spettatore si trova con la testa vuota, più disorientato che sollecitato ad una riflessione personale, ad una presa di coscienza delle realtà che il film gli ha proposto disordinatamente.

Un'opera di questo genere assolve ad una funzione molto analoga a quella di certi slogans che con tanta frequenza compaiono sui cartelli, nelle sfilate di contestatori improvvisati di destra e di sinistra: e lo slogan per sua natura riduce la complessità del reale a uno schema manicheo, rifiuta ogni distinzione, nega ogni effettiva volontà di ricercare, di rispettare veramente la verità. In più c'è il grosso *handicap* che qui gli slogans sono così numerosi, diversi e contrastanti che nessuno di essi possiede una carica di espressività sufficiente per restare nella memoria dello spettatore. (BER)

Con *Il maschio e la femmina* e *Week-end*, questo film forma la triade saggistica godardiana sulla civiltà dei consumi. Il tentativo di capire sempre più il suo prossimo spinge questa volta Godard ad un dialogo diretto con esso (nell'edizione originale del film è la voce stessa del regista ad intervistare e a monologare). La constatazione dell'assurdo stato di alienazione, in cui versano gli abitanti della Parigi gollista, apparentemente libertaria, in realtà schiava, come tutta l'Europa del resto, della mostruosa enorme macchina-americana-del-benessere-economico, incita lo autore a più ampie considerazioni filosofiche, che mentre tentano di porre l'opera su un piano di universalità tematica, le conferiscono anche un interessante carattere di complessità.

Godard, convinto del rapporto di autonomia-interdipendenza che unisce i vari elementi filmici tra loro, il singolo film alle altre opere cinematografiche, e infine il cinema stesso a tutte le altre mani-

festazioni della cultura antica e moderna, sfrutta ogni elemento del film e ogni possibile riferimento a contesti extra-cinematografici, nel tentativo di superare i limiti del semplice racconto di una storia per fare uno spettacolo dignitoso, ovvero un antispettacolo o spettacolo epico in senso brechtiano, cioè un profondo discorso sulla condizione umana. Per questo egli sacrifica spesso, consciamente, i valori artistici a quelli espressamente conoscitivi, o meglio cerca di raggiungere i primi attraverso i secondi e viceversa, in una continua ansiosa ricerca linguistica e poetica per dare al linguaggio cinematografico una più ampia libertà espressiva e una sempre maggiore dignità di comunicazione.

L'autore, tra l'altro, si mostra attento e sensibile ai risultati dei recenti studi condotti sull'immagine, sulla parola e sui segni in genere dai teorici dello strutturalismo. Il film risulta di notevole interesse. (CIT)

MELGA E MICHAEL (1968)  
(Helga und Michael, 1968)  
di E. F. Bender

Seconda puntata della serie tedesca sull'educazione sessuale inaugurata da *Helga*.

Helga, felicemente sposata con Michael e madre espertissima di due bambini, simboleggia, tra discorsetti informativi, grafici e scenette didascaliche, la donna e la famiglia ideali, ed esemplifica le soluzioni migliori per i problemi dell'educazione sessuale dei figli e dell'armonia coniugale.

Le intenzioni dei realizzatori sono ancora abbastanza oneste e lodevoli (anche se non mancano indulgenze spettacolari assenti dal film precedente). Ma i risultati sono piuttosto squallidi, soprattutto per l'assenza di validi

principi educativi e formativi. Si scade, involontariamente, in vari momenti, dal piano dell'informazione a quello, grottesco della farsa; e il gusto pesantemente teutonico rende il film poco adatto per smaliziati spettatori mediterranei. Giustamente vietato ai minori. (BER)

PARTNER (1968)  
di R. Bertolucci

La ricerca di Bertolucci, sotto l'aspetto linguistico e tematico, si svolge a un livello intellettualistico che sa tanto di narcisismo e di autosufficienza.

In definitiva, il film vorrebbe essere un discorso sulla concezione aristocratica della vita, secondo due componenti: estetica e borghese.

La componente *estetica* risulta da molti dati. Lo sdoppiamento della personalità - espediente letterario in se stesso e per l'esplicito riferimento al *Sosia* di Dostoevskij. La vita come "rappresentazione", come recita di se stesso e rivelazione del proprio io: i tappi alle orecchie, per isolarsi dal volgo e dal mondo esterno. La ricerca di identificazione tra la propria personalità quotidiana e la propria personalità ricostruita. Se l'esperimento fosse riuscito, Giacobbe avrebbe gli gliottinato il sosia-partner, per restar solo a godere del risultato raggiunto per mezzo dell'altro. Ma l'esperimento non è riuscito, e lui esce dalla finestra come un attore che esce dalla scena: il gesto spettacolare. Il contrasto tra il "quotidiano" e il "ricostruito" ha resistito: il sosia è stato "presente" in forma più o meno visibile; ma qual che volta ha avuto paura, anche se sembrava generalmente il più sicuro e il vincitore. Il contrasto ha resistito fino alla fine: il sosia segue Giacobbe alla finestra; e in così si ha anche il "disdegno" aristocratico verso il volgo che non ha capito che grande genio albergava in se

no. La componente *borghese* si rivela soprattutto nei rapporti con le persone. L'atteggiamento verso la donna fatto di disprezzo e di disimpegno per la donna-strumento: Clara è banale e sensuale e viene dal sosia, prima mortificata sessualmente e poi strozzata; la pubblicitaria di determinati strumentalizza il proprio sesso: viene uccisa nell'immaginazione di Giacomo con la schiuma della lavatrice elettrica.

Gli "altri": i ragazzi dell'Accademia, che dovrebbero eseguire la recita, non si dimostrano all'altezza del maestro; il padrone di casa-cameriere è al servizio volontario ed esclusivo del "giovin signore": il suo regno è la cucina e partecipa, anonimo e adorante, ai segreti di lui (legge, tra l'altro, la lettera d'amore di Carla e accompagna il sosia all'appuntamento con costei); quando, alla festa dove vuole incontrare Clara, Giacomo viene cacciato via dal padre di lei, urla, recitando, che tornerà: "spettacolo" e "superiorità" borghese.

Concomitante a questa concezione aristocratica della vita c'è una componente *politica*, anch'essa di estrazione aristocratica e disimpegnata: si direbbe che Bertolucci voglia addirittura irritare quelli che non la pensano come lui. Fa fare la guerra al suo protagonista dalle barricate erette con muri di libri; lo circonda di simbolici vessilli a bande rosso e blu con la scritta "Vietnam libero" e di tali bande riempie il film dai titoli di testa alla parola "Fine"; però non fa scendere il suo Giacomo tra la gente, tra eventuali contestatori o dimostranti: a lui bastano i simboli e le idee. Tutto quel che vale, l'uomo l'ha nella testa; se non si riesce a essere se stessi lavorando di cervello, non si è più degni di portare la testa sul collo, bisognerebbe spiccarla di colpo con la ghigliotta

tina che - vedi caso - è lo strumento col quale la borghesia, in Francia, eliminò il re e riportò ai propri scopi classicistici quello che doveva essere un movimento a favore del popolo. Bertolucci vuol declamare le proprie idee e, per far questo, ha bisogno del grande schermo e del colore. La sua eloquenza, forzando l'immagine, s'innesta sul sonoro, soprattutto sui dialoghi e sui monologhi - sempre letterariamente rifiniti - e, a un certo punto, forza anche lo schermo e il regista apre una "parentesi" per rivolgersi direttamente al pubblico, per bocca di Giacomo, e invitarlo beffardamente ad eliminare il sosia che ognuno si porta appresso.

Con tutto ciò Bertolucci non persuade il pubblico che ama il cinema di idee e finisce per irritare quello che ama il cinema-spettacolo, deludendo nelle giuste attese, ma anche in quelle deteriori, fomentate da una pubblicità banale e sciocca, nonostante le pretese intellettualoidi. (MOS)

ROSEMARY'S BABY (NASTRO ROSSO A NEW YORK) (1968)  
(Rosemary's Baby, 1968)  
di R. Polanski

Una giovane coppia si installa in un appartamento in un vecchio edificio newyorkese dalla fama piuttosto sinistra: la donna (Rosemary) prenderà a poco a poco coscienza di essere vittima di un complotto organizzato, con la complicità del marito, da un gruppo di stregoni che intendono far nascere da lei un essere demoniaco destinato a far trionfare il Male sulla terra. Dopo aver invano cercato di salvare la sua creatura, si rassegnerà ad allevare il piccolo mostro che ha generato.

Il meccanismo a *suspence* è condotto con un equilibrio di effetti e una misura di straordinaria efficacia; ma in esso soprattutto sembra consistere il principale interesse del

film. E' avvertibile in effetti la assenza di una precisa definizione realistica dei personaggi e dell'ambiente che avrebbe forse consentito ad una vicenda di questo genere di far intravedere in trasparenza un discorso sulla vita e sulla società contemporanea. Il puntiglio con cui l'autore vuol rendere credibile e giustificare ogni dettaglio di questo misterioso complotto fa perdere ogni peso strutturale e tematico alla rivelazione finale. Il male, i demoni, non coinvolgono la sfera morale della coscienza, restano un dato esterno privo di articolazioni interiori. Non pare inoltre che il film lasci una precisa interpretazione del finale: anche perchè la carica vitale, l'appassionato sentimento materno che emerge in Rosemary nell'ultima parte del racconto finisce per essere strumentalizzata anch'essa ad una epidermica tensione spettacolare. (BER)

Il finale lasciato volutamente bi valente - come s'era visto ne *Il L'u reato* di M. Nichols, ma qui lo è ancor più decisamente - fa pensare stia per nascere una nuova moda (non stile) di narrare. La prima impressione è che il Bergman da *Persona* in poi, e, molto meno propriamente, l'Antonioni di *Blow-Up* abbiano lasciato un'eredità. Ma mentre in costoro c'è un'idea ben precisa, sia pur espressa in certo modo che a chi non sa leggere bene può sembrare ambivalenza, in questi due nuovi film l'idea precisa è quella dell'ambivalenza, il che significa precisa volontà di non essere precisi. Forse, dietro questo modulo, c'è l'equivoco linguistico oggi di moda (credere che per il linguaggio cinematografico siano validi i criteri del linguaggio verbale), congiunto con l'altro - conseguente - equivoco che in un film la vicenda è tutto e quindi per fare novità di linguaggio, basta fare vicende nuove, inattese, mai sentite.

Rosemary è la felice moglie di

un/attore agli inizi di carriera, la quale aspetta il bambino. L'hanno... fabbricato una notte in cui lei, in coscienza per un passeggero malessere e preda di allucinazioni, si era sentita violentata da uno strano essere squamoso. Con l'andare della gravidanza e per un complesso di circostanze, si fa strada in lei la idea di essere vittima di un complotto di stregoni che vogliono carne e sangue di bambini. A questo punto, in cui anche lo spettatore si chiede se i timori di lei siano fondati o frutto di fantasia, le due possibili interpretazioni sono esplicitamente imposte: nella prima ipotesi, il figlio nasce morto e lei, durante una allucinazione, si vede nell'appartamento dei vicini - gli stregoni, appunto - che d'accordo col marito le hanno nascosto il figlio e ora vogliono che lo allevi, anche non aderendo alla setta; nella seconda ipotesi, le hanno mentito circa il figlio morto e lei si trova di fatto in quell'appartamento, dove tra l'altro arriverà il medico curante chiamato dal marito che si accorge essere lei in stato isterico. Tutti i dettagli narrativi sono creati apposta per non permettere una scelta sicura tra le due ipotesi (e ricorre alla mente il *Lelouch* di *L'amore senza ma...* che aveva creato tutti i dettagli per impedire che lo spettatore s'accorgesse - se non alla fine - dell'equivoco nel quale egli lo stava conducendo).

Il film finisce col Primo Piano di lei che sorride di fronte al bimbo (che mai si vede, ma lo si sente piangere: lei che lo sente o c'è di fatto quel pianto?).

Nella prima ipotesi, sarebbe semplicemente la storia di una gravidanza, vista nella profonda realtà sentimentale di madre e immersa in un contesto psicologico infarcito di inibizioni e suggestioni legate a una religione tradizionalmente intesa; nella seconda ipotesi, invece, sarebbe un'affermazione dell'esistenza, predominante anche oggi, di un

mondo religioso-magico (oscure forze ancestrali) che ripete in pieno secolo XX le assurde ma non irreali aberrazioni d'altri tempi. Ma di fatto il film non è né la prima né la seconda ipotesi: è l'una e l'altra proposte insieme. È un film dunque, la cui realtà è quella di essere ambivalente. Di fatto, dunque, predomina la vicenda; strana e irrealistica. Il suo "modo" cinematografico è strumento per renderla tale in un realismo solo apparente.

E il significato? La complessa realtà dell'uomo contemporaneo, battuto e sbattuto oscuramente da valori autentici e contrastanti, dalle esigenze dell'amore a quelle di una vita quotidiana incombente che vi si oppone; dalle credenze religiose (Dio, Satana) al senso di rivolta contro di esse; dal contatto umano d'amicizia a quello imposto dalla vita che fa l'uomo nemico del proprio simile. Una chiara affermazione tematica non mi pare ci sia: c'è, ripeto, la volontà di fare una storia nuova, ma imposta nel fondo mentale di un postesistenzialismo e di un problematismo soggettivistico che rifugge da dichiarazioni assolute di valori e ritiene tutto relativo meno che l'esperienza vitale del momento. In questa luce vanno visti anche i momenti di chiarissima allusione religiosa, a tratti apparentemente blasfema (le monache durante l'allucinazione; le frasi: "Dio è morto; Viva Satana" della sequenza finale): accettazione e ribellione, considerazione della religione concreta quale componente vitale ed esistenziale dell'uomo contemporaneo. Il Primo Piano di Rosemary che chiude il film può essere un'indicazione bivalente anch'essa - del prevalere della maternità: o come soluzione positiva nell'ipotesi di un mondo maramattico o come constatazione negativa nell'ipotesi del predominio del male (anche il valore della

maternità vi soggiace, come strumento di perpetuità).

Il film sta ottenendo notevole successo nelle prime visioni. La stranezza della vicenda, la violenza di alcuni dettagli sia di immagini sia di testo, il mistero-curiosità della significazione, un'impostazione che risente le mode culturali del momento costituiscono spettacolo per gente d'una certa levatura. In una materia filmica siffatta, ciascuno può tagliarsi il mantello che vuole e quindi è difficile, anche dal punto di vista morale, dire quali possano essere gli effettivi influssi. Il film è certo interessante sul piano dello studio, ma non è adatto per chiunque soprattutto qualora non ci sia un lavoro di introduzione che liberi dall'eventuale suggestione del particolare e dalla sollecitazione all'integrazione psicologica soggettiva dello spettatore. (NAT)

Ci sono vari elementi riguardanti l'esistenza di Dio e la religione che esplodono narrativamente nel grido finale degli "stregoni" "Dio è morto! Viva Satana!", ma che tematicamente restano ambigui, in quanto non si vede bene, dal racconto, che posti occupino nello svolgersi della vicenda e in che modo concorrano ad approfondire il significato dei fatti.

In effetti, tutto l'insieme della storia sembra il delirio di un gruppo di matti, calmi ma non per questo meno pericolosi più che di gente che si ponga il problema di fondare una nuova religione. E, quindi, gli accenni al papa, al cattolicesimo, all'esistenza di Dio, ecc. appaiono gratuiti e artificiosi perché non hanno riferimento diretto coi fatti e con l'evoluzione interiore dei personaggi, in particolare della protagonista, né sono determinanti ai fini delle decisioni che i singoli personaggi prendono e degli atteggiamenti che assumono. (MOS)

La protagonista-personaggio "po-



sitivo" di *Rosemary's baby*, può considerarsi una via di mezzo tra l'assistente ingenuo e vittima di *Per favore non mordermi sul collo* e il povero George senza via d'uscita di *Cul de sac*. Questo film, pur senza colpi di scena, procede su un interessante binario di ricerca. I "perchè" che accompagnano Rosemary nei suoi nove mesi di attesa e d'incertezza, si risolvono in un nulla di fatto. La donna, figura pur nobilissima, finisce per "integrarsi" con i "cattivi".

In pratica lo ha sempre fatto, ma quando se ne rende conto non vi si ribella e accetta passivamente di dondolare quella lugubre culla nera per vera e propria rassegnazione. (DAN)

I SEICENTO DI BALAKLAVA (1969)  
(The Charge of the Light Brigade,  
1968)  
di T. Richardson

Il film sancisce l'integrazione nel cinema industriale di una società di produzione (la Woodfall) e di un regista un tempo tra i più spregiudicati e stimolanti della cinematografia britannica. La denuncia dello spirito colonialista e classista che era alla base del militarismo vittoriano e che lo portò all'infausta avventura guerresca contro Sebastopoli è notevolmente annacquata dalle continue divagazioni di un intreccio che ricalca molti dei luoghi comuni consueti ai polpettoni di marca hollywoodiana; e si trasforma nell'ultima parte in una specie di glorificazione del professionismo militare propugnato ed eroicamente testimoniato dal protagonista. Non mancano pagine di notevole vigore espressivo: ma nel complesso ciò che nobilita il film è soprattutto un discreto mestiere, un'accurata ricostruzione scenografica e ambientale e l'efficace apporto degli attori. (BER)

UN AFFARE DI CUORE (1968)  
(Ljubavni slučaj ili tragedija sluzbenice PTT, 1967)  
di D. Makavejev

Una storia centrale: Isabella e Ahmed si incontrano; si amano; convivono. Ma lei lo ha tradito con un postino. E lui la spinge nel "pozzo romano" di Belgrado (disgrazia accidentale). Ahmed viene arrestato come incallito assassino. I giorni felici non torneranno mai più. Questo filo conduttore è intervallato da dissertazioni scientifiche sul sesso, sul crimine, sulla fecondazione. Alla storia di Isabella e di Ahmed, storia che "vive", si contrappone fin dall'inizio il corpo di Isabella ritrovato nel pozzo, "morto", anonimo e gelido.

Un sapiente gioco strutturale tra questi diversi piani di racconto è alla base del discorso tematico: di fronte al fatto di cronaca (il ritrovamento del corpo nel pozzo), diversi sguardi su questa realtà tragica: quello della scienza, o meglio della teoria, che incasella, analizza e dogmatizza (rimanendo però sempre di staccata); quello dell'autore che fa "rivivere" quel corpo in una storia palpitante, accesa. Non interessano i meccanismi che hanno portato Isabella sul fondo del pozzo. A Makavejev preme solo circondare di poesia una realtà che vive di piccole cose, di fatti banali, di sguardi e gesti insignificanti, trovando in questa "quotidianità" il senso di una vita che trascorre tra gioie e dolori, tra il comico e il tragico, tra l'esistenza così come la vorrebbe la ideologia e l'esistenza così come di fatto è: un "affare di cuore", appunto. (GES)

UNA NUOVA DISPENSA (D19)

Sr Maria Ossi FMA

GLI STRUMENTI DELLA COMUNICAZIONE  
SOCIALE E L'EDUCATORE OGGI

L. 250 + 200 (sp.post.)

I N R E T R O S P E T T I V A I N R E T R O S P E T T I V A

LES CARABINIERS  
 (= i carabinieri, 1963)  
 di J.-L. Godard

I carabinieri vengono a cercare Ulisse e Michelangelo, due contadini, per consegnare loro una lettera del Re, con l'ordine di partire per la guerra. Essi lasciano dunque la madre Cleopatra e la sorella Venere, alle quali invieranno delle cartoline postali a testimonianza delle loro progressive conquiste. Alla fine ritornano vincitori, il mondo appartiene loro completamente e titoli di proprietà ne sono le numerose cartoline postali inviate alle due donne da tutti i paesi in cui sono stati a combattere; ma quando stanno per dividersi il bottino (o, meglio, l'illusione del bottino), apprendono che il Re ha firmato la pace col nemico. Per il loro eccessivo impegno di conquistatori vengono fucilati.

J.L. Godard continua qui il discorso sul cinema iniziato e condotto nei suoi film precedenti e successivi; anzi questa opera è la denuncia del cinema oltre che la denuncia della guerra. Il volere comprendere la realtà da parte del cinema sembra dire l'autore - è pura illusione, come lo sono le cartoline postali conquistate da Ulisse e Michelangelo. Non esiste che una sola realtà, quella esistenziale a cui anche il cinema appartiene. I due protagonisti infatti sono stati ingannati dalla guerra come Michelangelo lo è dal cinema quando si trova ad assistere per la prima volta in vita sua alla proiezione di un film: si copre il volto con le mani quando vede un treno attraversare lo schermo, e, in seguito, all'apparire dell'immagine di una giovane donna, egli va a toccarla, credendo

sia vera, con l'unico risultato di rompere la tela bianca dello schermo, mentre la finzione (la proiezione) continua imperterrita sul muro grigio. Non si può prendere niente che venga dal cinema e niente che venga dalla guerra. La guerra è solo una enorme macchina, che serve a liberare gli istinti più bassi dell'uomo, e di cui l'intelligenza industriale borghese (Re=Potere) si serve per trasformare l'ignoranza e l'istintività degli umili in cattività. L'autore denuncia dunque apertamente la guerra attraverso il cinema; ma nel fare una simile operazione non ricorre al realismo, che, in questo caso avrebbe condotto solo alla menzogna ma al gioco illusorio del cinema. E infatti pur utilizzando una fotografia neorealistica, Godard fa uso di tutti i trucchi più scoperti (vedi tutto il modo di rappresentare le imprese belliche) per porci davanti alla realtà nuda e cruda di una umanità allo stato bruto, tutta presa a soddisfare i suoi istinti più grossolani. E' una denuncia dell'abbruttimento umano e un appello sincero ai valori della coscienza.

Il gioco si manifesta apertamente nell'umor con cui l'autore affronta un argomento tanto serio come la guerra. E ciò si è rimproverato soprattutto a Godard a proposito di *Les Carabiniers*, di fare dell'ironia di fronte a un fatto grave come la guerra. A noi pare che una tale accusa cade a sproposito e pecca di superficialità. Il fatto è che proprio questo humor, il sorriso leggermente ironico e scettico del regista, rendono vera la crudeltà della guerra. Questa, infatti, è già una atrocità orribile nella realtà e mai si potrebbe riuscire a rappre-

sentarla cinematograficamente in tutta la sua gravità ricorrendo ai moduli tradizionali del dramma, per il semplice fatto che il cinema è falso, trasforma per sua natura: ecco perché bisogna ricorrere al trucco, alla menzogna, al gioco e all'umor se si vuole rendere credibile e reale al cinema una cosa veramente brutta come la guerra. E, ci sembra che un modo di fare del genere è anche più onesto delle grandi pretenziose pseudo-ricostruzioni storiche, che cadono inevitabilmente nel romanzesco e nell'irreale, nella incredibilità.

Perché dunque il cinema divenga autentica testimonianza di una realtà, perché mostri - per dirla con Brecht - non "come sono le cose vere, ma come sono veramente le cose", deve essere preso per quello che è: e il cinema è gioco, illusione. La realtà attraverso la illusione, la serietà attraverso l'ironia, la verità attraverso la menzogna, la tragedia attraverso la commedia. Si arriva così a cogliere l'indifferenza degli uomini di fronte alla ferocia della guerra. E non è forse questo che vuole Godard? Non vuole egli mostrare la passività del mondo di fronte alle atrocità? Non vuole egli mostrare la guerra come un assurdo che non meraviglia più? Ecco dunque l'ancora più tremenda realtà: l'indifferenza dell'uomo moderno di fronte agli avvenimenti più innaturali. Questo ha voluto dire in definitiva Godard. Ed è per questo che egli mostra con sguardo freddo e sarcastico la selvatichezza e le ridicolaggini del militarismo e del fascismo; e tale sarcasmo non risparmia proprio nessuno, neppure le vittime della guerra: la studentessa leninista che al momento della sua fucilazione cita Lenin con pedanteria e che prima di morire manifesta il desiderio di raccontare una fiaba, tra l'altro poco comprensibile. I

protagonisti di questo film sembrano degli attori della commedia dell'arte e si muovono come i grandi dell'epoca del muto: basti vedere la scena della fucilazione degli ostaggi, o quella dell'arrivo di Ulisse e Michelangelo nella casa in cui trattano stupidamente una donna con la canna della mitragliatrice.

Il merito più grande di Godard, in rapporto a questo film, sta secondo me nell'aver per primo osato rendersi odioso per la sincerità, l'anarchismo e l'ironia tagliente, con cui ha trattato un fatto così grave come la guerra, attraverso il gioco scoperto, laddove altri, magari partendo da propositi più seri, per la scarsa intelligenza o per mancanza di genialità, sono precipitati inesorabilmente nel falso e nel ridicolo. E ciò equivale a dire che gli altri non sono stati capaci di libertà. Godard sì. In lui ha trovato vita la frase di Hegel: "La libertà è la realtà che la coscienza si dona". (CIT)

CUL DE SAC  
(Cul-de-sac, 1966)  
di R. Polanski

Tra disperato e grottesco, l'umor nero di Polanski diventa sofferenza pietosa per il protagonista del suo film.

Sotteso ad echi culturali eterogenei, ma riconducibili nell'autore alla sua precedente attività teatrale, certo molto sensibile ai drammi turghi dell'assurdo, il film chiude un uomo asessuato e fregoloso, la sua giovane moglie che lo tradisce e un gangster capitato per caso, all'interno di un castello isolato dalla terraferma con l'alternarsi delle maree, e qui li lascia al loro incontro.

Saltando dal reale all'assurdo e viceversa, Polanski intesse un gioco amore-odio, padrone-servo, dominio-sottomissione, di cui sarà il marito - vinto dalla moglie che lo

tradisce, dal gangster che lo rende servo, dalle proprie fregole che lo fanno ridicolo -, a pagare lo scotto quando, in assoluta cecità, spara a caso con un fucile e impalina il malcapitato gangster. Nuovamente deriso dalla sorte, con la donna che gli scappa di nuovo con il primo venuto, non gli resterà che la follia e un lungo pianto di messo sulla impotenza e la solitudine umana.

Film ricco di sfumature e di vive inventiva, assurge nei modi della favola nera, surreale e grottesca, ad una significazione precisa, individuando nella situazione comica la tragicità della condizione umana. Gli nuoce, solo relativamente, la scarsità psicologica dei personaggi ed una persistente vena di decadentismo. (TOG)

UN CHIEN ANDALOU  
(= un cane andaluso, 1928)  
di L. Buñuel e S. Dalí

Film d'avanguardia (esordio del regista, girato in Francia in collaborazione con S. Dalí), intende innanzitutto porsi come alternativa al conformismo del cinema spettacolare: e infatti la scena iniziale della pupilla di un occhio tagliata dal rasoio è già un modo elliptico scelto dall'autore per manifestare le sue intenzioni blasfeme e polemiche verso il pubblico, borghese ai suoi occhi, da scuotere e irritare, da far meditare comunque.

L'opera, definita dallo stesso Buñuel come "un disperato, appassionato appello al crimine", si muove su una linea surrealista. La significazione viene affidata allo irrazionalismo della metafora anziché alla logica della costruzione sintattica, mediante una rigorosa scelta di immagini pregne di significati freudiani.

Stilisticamente, pur sollecitato dalle ricerche surrealistiche

del suo tempo, il film acquista una propria autonomia espressiva; tematicamente, muovendo da un atteggiamento di rivolta contro ogni schematica restrizione sociale e culturale, l'opera rivela la violenta disperazione di un autentico "cane" andaluso e il cosmopolitismo forzato di un autore che, anche se per ragioni vitali durante le sue peregrinazioni (Francia, Stati Uniti, Mexico ecc.) si è lasciato qualche volta irretire dalle lusinghe del più umiliante cinema commerciale, ha tuttavia conservato sempre la sua rabbia antiborghese e antifascista, il suo anarchico anticonformismo.

E' in questa sua qualità di testimonianza dell'atteggiamento rivoluzionario di Buñuel che va ricercato forse il vero valore del film, e non in una precisa direzione semantica, come gran parte della critica ha tentato, con sforzi ammirevoli ma vani, ingegnosamente e spesso senza presunzione di fare. (CIT)

ZERO DE CONDUITE  
(= zero in condotta, 1933)  
di J. Vigo

Secondo dei tre film di Vigo, conserva la satira "cattiva" di *A propos de Nice* e preannuncia la profonda umanità di *L'Atalante*.

In soli 45 minuti di proiezione, l'autore offre un affresco satirico di certi ambienti sociali che è probabilmente uno dei più incisivi e validi nella storia del cinema.

La vita dei convittori, degli istruttori, e i loro rapporti reciproci, in un collegio di provincia, sono descritti con rabbia (quella rabbia maturata nell'autore attraverso una serie di amare esperienze esistenziali, a tutti note), ma anche con pietà. Vigo è arrabbiato non contro gli uomini, per i quali anzi manifesta una chiara quanto ironica simpatia, bensì contro istituzioni sociali e metodi educativi, falsi e superati, e che pure conti-

nuano assurdamente ad esistere. Oggi che si fa un gran parlare di contestazione (e non sempre, purtroppo, si contesta veramente e sinceramente), questo film s'impone come esempio supremo di autentica rivolta.

Il film raggiunge un alto valore anche sul piano prettamente artistico: è sorprendente come il film a 35 anni dalla nascita conservi ancora intatta la sua freschezza stilistica, che si rivela in un'armonica alternanza di toni realistici e surrealistici, di grottesco e di tragico (si guardi tutta la sequenza della rivolta finale). Tale pro

cedimento stilistico permea tutta l'opera, rivelando, tra l'altro, la solida cultura cinematografica dell'autore, che ha evidentemente tenuto presente la lezione dei migliori comici del muto (la figura del giovane istitutore che gioca con i ragazzi appena riesce a sottrarsi agli sguardi del sorvegliante generale è un concentrato di Linder, e Chaplin, e Keaton), e le ricerche del primo Clair. Un film tenero e ribelle dunque, in cui c'è tutta la irrequietezza rivoluzionaria di un regista destinato a una morte prematura, e anche la previsione del morbo nazi-fascista. (CIT)

---

A P P U N T I T V A P P U N T I T V A P P U N T I T V A P P U N T I

---

VELENO IN SARTORIA

(adatt. di B. Randone, dal romanzo di R. Stout; regia di Giuliana Berlinguer)

JEKYLL

(adatt. di Gh. De Chiara, P. Levi e G. Albertazzi, dal romanzo di G. Stevenson; regia: Giorgio Albertazzi)

Nero Wolfe si trascina stancamente in logori schemi narrativi e fa rimpiangere Maigret  
Jekyll si scuote la polvere di dosso e si immerge nel vivo della realtà quotidiana

L'inizio di due nuovi romanzi sceneggiati in televisione suggerisce alcune osservazioni sul rapporto tra letteratura, cinema e televisione. Il "giallo" di Rex Stout VELENO IN SARTORIA (iniziato il 21 febbraio) ci ha lasciati piuttosto freddi e insoddisfatti, nonostante l'evidente tentativo di riproporre con una certa fedeltà le caratteristiche umane e ambientali del celebre investigatore Nero Wolfe, caro ad ogni amatore del genere. Il confronto con la fortunata serie dedicata a Maigret si impone: e ci pare che nel nuovo sceneggiato balzino più evidenti certi difetti di fondo che nella serie sull'investigatore francese erano stati più accuratamente mascherati da una regia intelligente e colta. In effetti, per le caratteristiche stesse del mezzo televisivo, i compromessi servono solo fino a un certo punto: nel senso che una via di mezzo tra la registrazione di uno spettacolo teatrale e l'immediatezza (cinematografica e televisiva) della ripresa della realtà colta dal vivo riesce difficilmente a sostenersi. Assistendo ad uno spettacolo teatrale, basato sulla parola, la finzione scenica è un dato di fatto esplicitamente accettato dal regista e dallo spettatore; così, viceversa, per la ripresa di attualità, il presupposto (reale o fittizio che esso sia, poco importa) è che si assista ad un avvenimento così come si determina spontaneamente nella realtà.

In NERO WOLFE invece lo sforzo realistico di certe ambientazioni in esterni viene distrutto dall'impostazione decisamente teatrale delle scene e della recitazione (soprattutto per la presenza dominante di un attore così marcatamente "teatrale" come Buazzelli): e ne nasce una invincibile impressione di artificiosità, di banalità (data anche la mancanza di un testo letterariamente elaborato e capace di per se stesso di immettere in una dimensione "teatrale"). NERO WOLFE si avvicina pericolosamente al disastroso naufragio toccato recentemente al suo collega SHERLOCK HOLMES.

Analogo pericolo correva il JEKYLL derivato dal celebre romanzo di Stevenson: ma qui l'elaborazione e l'aggiornamento del materiale narrativo e dei temi non si è limitato alla sceneggiatura, ma ha determinato tutta una complessa ricerca linguistica a livello della struttura e dell'immagine. Tale da far scivolare pericolosamente lo sceneggiato verso modalità espressive tipicamente cinematografiche, ma capace però di allontanare ogni sospetto di teatralismo (se qualche residuo è rimasto in Giorgio Albertazzi, esso ci pare del tutto assente da un attore di impostazione nettamente cinematografica come Massimo Girotti). Il primo sceneggiato finisce quindi per risultare una inerte trasposizione di schemi narrativi piuttosto logori, incapace di coinvolgere veramente lo spettatore anche sul piano dell'intrattenimento; mentre il secondo riesce a proporre in termini spregiudicati e moderni uno spettacolo non evasivo, che sollecita e interessa il pubblico a temi di appassionante attualità. Stout finisce nell'accademia; Jekyll scuote la polvere che il tempo gli ha accumulato addosso e ci immerge nel vivo della realtà contemporanea. (BER)

---

A P P U N T I   T E A T R O   A P P U N T I   T E A T R O   A P P U N T I

---

BOUVARD E PECUCHET

di T. Kezich e L. Squarzina  
da Flaubert  
Teatro Stabile di Genova  
al Teatro Sistina di Roma (27-2-69)

Il lavoro ha un suo notevole interesse tematico  
Nonostante l'apparente amaro scetticismo vi emerge una  
profonda sensibilità ai temi dell'uomo contemporaneo

In una sala al completo, piena di bei nomi del cinema e della televisione, un bravissimo Buazzelli e un forse ancor più bravo, almeno stasera, G. Mauri hanno sostenuto il peso principale di questo originale e ponderoso adattamento scenico del pensiero di Flaubert alla nostra epoca. In una rida di episodi - che dura ben due ore nette - sostenuta da due *travet* copisti che per un'eredità si danno alla libertà in una fattoria, finendo pressoché in miseria, attraverso una ripetuta tentazione al suicidio, vengono presentati tutti i problemi dell'uomo contemporaneo e, si potrebbe dire, dell'uomo *tout court*: dalla scienza, alla politica, all'educazione, all'amore, all'ipocrisia, alla religione. Impossibile riassumere meno sommariamente il tutto, senza dilungarsi nella rassegna di tali innumerevoli episodi.

Il lavoro ha un suo notevole interesse tematico per una messa a nudo, bonaria e comica, della realtà nella quale di fatto tutti viviamo, ricchi

e poveri, colti e incolti, onesti e disonesti. La tematica è mordente, a momenti salace e quasi violenta, ma veritiera e valida, anche se manca una sintesi d'approfondimento, che almeno in alcuni punti sembrerebbe affiorare. Tematica sostanzialmente amara (dove si può appoggiare questo povero uomo sbattuto da tanti interessi contrastanti eppure così collegati tra loro quando si tratta di opporsi a chi cerca veramente e solamente il valore umano?); ma non pessimistica. Il famoso dizionario di Flaubert che definisce scenicamente la commedia con una denuncia ("vendere e comperare è la pratica sostanza della vita") che assume preciso valore tematico.

Strutturalmente, il lavoro è quasi a montaggio cinematografico che supera - anche per un'accorta regia - problemi di tempo e di spazio. Tuttavia, avrebbe forse giovato un più deciso incastrarsi di elementi situazionali, anziché lo sciogliersi - quasi da dizionario, appunto - di essi. Il lavoro, abbreviandosi, ne avrebbe guadagnato in ritmo e incisività.

Kezich, coadiuvato - pensiamo - da Squarzina per una precisazione teatrale dei testi, ha dimostrato una notevole sensibilità ai temi dell'uomo di oggi, sapendoli analizzare e cogliere nella loro molteplice e multiforme appariscenza, inquadrati in una considerazione che alla fin fine è spirituale, nonostante le titubanze e l'apparente amaro scetticismo. (NAT)

---

SEGNALAZIONI SEGNALAZIONI SEGNALAZIONI

---

Cosimo Scaglioso (a cura di), PRIMI PIANI, Quaderni del Cineforum di Siena, nn. 1, 2, 3.

Sono imponenti fascicoli con saggi e studi critici sui film e sui problemi dell'attività del Cineforum dal quale sono editi. Dietro un così notevole impegno editoriale non è possibile non vedere (e non ammirare) la strenua e generosa volontà di quei pochi che sono sempre dietro a iniziative culturali di questo genere, e che a Siena devono essere particolarmente attivi. Gli auguri e le felicitazioni più sentite! La metodologia seguita si rifà a quella del nostro Schedario. Se la cosa non può non farci piacere, anche per una evidente serietà d'intenzioni, ci pare tuttavia che l'adesione metodologica si limiti ad aspetti esteriori e terminologici. Più d'uno dei saggi, anche se di firma universitaria, resta all'appariscenza del problema. La varietà delle informazioni e delle citazioni non oltrepassa spesso i limiti dell'erudizione. Ci auguriamo che in futuro (e i sintomi certamente ci sono) ai titoli "lettura", o "analisi tematica" o "valutazione artistica e cinematografica" dei vari capitoletti venga a corrispondere nella sostanza una vera lettura, una vera analisi tematica, una vera valutazione. (NAT)

Franco Ferracuti, Renato Lazzari, LA VIOLENZA NEI MEZZI DI COMUNICAZIONE DI MASSA, Torino, ERI, Quaderni del servizio opinioni n. 12, 1968, pp. 90, L. 1.500.

Sistematizzazione dell'ingente letteratura (circa 500 volumi riportati in bibliografia) sull'argomento, con rassegna delle maggiori tendenze teoriche operanti oggi e più largamente diffuse. Un lavoro attento e preciso, chiaramente impostato nei suoi criteri espositivi e di sintesi. (GES)



Ezio Raimondi, *TECNICHE DELLA CRITICA LETTERARIA*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 130, L. 1.000.

Problemi della critica contemporanea, industrializzazione della critica letteraria, filologia moderna e tecniche dell'età industriale, tecniche e strutture narrative; sono questi i settori di indagine dell'autore che si muove con sicurezza e con angolazioni precise in una materia tanto delicata e complessa. Sarà un sollievo per il lettore scoprire che i problemi sono trattati con estrema chiarezza espositiva, senza accondiscendere ad una terminologia pseudo-scientifica oggi tanto di moda: è un'illustre riprova (Raimondi è infatti ordinario di lingua e letteratura italiana all'Università di Bologna) che quando le idee sono limpide e cristalline, non c'è bisogno di mascherarle e renderle incomprensibili, ma esse stesse si impongono alla struttura verbale per essere "comunicate" per quelle che sono, senza artifici di sorta. (GES)

Edward Morgan Foster, *ASPETTI DEL ROMANZO*, Milano, Il Saggiatore, coll. I Gabbiani, 1968, pp. 184, L. 800.

Raccolta di alcune conferenze tenute dall'autore a Cambridge nel lontano 1927. Insigne studioso, ed egli stesso romanziere, Foster si accosta alle "ragioni narrative" del romanzo con una duplice angolazione: i diversi modi con cui possiamo guardare a un romanzo quanto i diversi modi con cui un romanziere può guardare al proprio lavoro. Il taglio dell'analisi (che mantiene il tono discorsivo e quasi familiare della conferenza) è ancor oggi vivo e stimolante. Gli aspetti del romanzo presi in considerazione sono: il racconto, le persone, la vicenda, fantasia e profezia, disegno e ritmo. (GES)

R I S P O S T E   R I S P O S T E   R I S P O S T E   R I S P O S T E

### CONTESTAZIONE

*Cosa c'entra la contestazione con NOTE SCHEDARIO? (A. B.)*

1. La contestazione ha stretti rapporti con l'epoca dell'immagine e quindi anche con NOTE SCHEDARIO:

a) nella sua realtà, la contestazione risente di alcuni tipici elementi di mentalità operativa prodotti dalle nuove tecniche di diffusione (soprattutto cinema e TV di finzione): tendenza a risolvere i "casi" rapidamente, anche con "deus ex machina", senza andar troppo per il sottile circa la logicità o convenienza od opportunità della soluzione adottata; prevalenza del fatto emotivo sul fatto logico o razionale; sproporzione pratica tra causa ed effetto, tra fine e mezzo in funzione di "spettacolarità" ecc.;

b) nella sua realtà fenomenica, la contestazione è diventata forte perché universale; ma questa forza è frutto della grande diffusione contemporanea (radio, stampa, TV) delle notizie, le quali hanno dato automaticamente forza al fatto contestatorio anziché alle ragioni (molto diverse e talvolta addirittura opposte) delle singole contestazioni; e ciò, mentre

il vero valore della contestazione è quello delle sue ragioni e non del fatto in se stesso.

2. Della contestazione, hanno parlato e parlano abbondantemente tutti gli strumenti della comunicazione sociale. NOTE SCHEDARIO si interessa al fenomeno della comunicazione e non può prescindere dai contenuti, sia perché la comunicazione è fenomeno di contenuti oltre che di strumento, sia perché i contenuti stessi sono spesso determinati, anche notevolmente, dal fatto linguistico. (NAT)

### EDUCAZIONE E IMMAGINE

A) *Come si può costruire in un ragazzo o ragazza un giusto criterio di responsabilità personale quando intenda non rispettare le segnalazioni del CCC?*

B) *Come devono comportarsi i ragazzi/e legati a una direzione spirituale o a un educatore che li/e consiglino ad affrontare spettacoli o letture che non si sentono di affrontare?*

C) *Come e in che misura formare moralmente la coscienza al senso di colpa in campo di purezza, oggi che ci sono tanti compromessi, anzi aperte presentazioni negli spettacoli, pubblici città ecc.?*

D) *Come supplire alla mancata educazione familiare in rapporto all'influenza dei mezzi di C.S.? (D.V.B. a nome di un gruppo di educatori)*

A) 1. Il Decreto Conciliare Inter Mirifica (art.9) dice che le segnalazioni devono essere un aiuto a fare bene "una personale e libera scelta". E aggiunge quindi che i recettori "non tralascino di informarsene tempestivamente". La responsabilità personale, dunque, è in gioco anche quando si seguono le segnalazioni.

2. Dato questo, che significa "non rispettare le segnalazioni"? Semmai il problema si dovrebbe porre se, di fatto, in casi specifici, le segnalazioni non costituissero aiuto. In ogni caso, però, le segnalazioni né sono il toccasana morale delle scelte, né dispensano dalla responsabilità personale.

3. Per poter esercitare tale responsabilità, accanto all'eventuale aiuto delle segnalazioni, occorre: a) una formazione generale (mentale e morale) e b) una formazione specifica, cioè un'educazione alla lettura dell'immagine nelle sue varie manifestazioni di comunicazione. (cfr. Corso EDAV 1968, Dispense n.17)

B) Perché quei ragazzi non si sentono di affrontare lo spettacolo o la lettura consigliati? Se è ignoranza dello spettacolo o della lettura (e se ovviamente l'educatore conosce bene tanto il ragazzo quanto l'oggetto del suo consiglio), mi pare che l'educando debba fidarsi dell'educatore. Se è pigrizia mentale o d'altro tipo o se è eccessivo legame a una mentalità che va superata (sempre supposto che l'educatore sappia il fatto suo), c'è da supporre che questi abbia dosato il consiglio e quindi va a

scoltato. Bisogna vedere caso per caso.

C) La coscienza è la prima norma della moralità (cfr. anche il Concilio). Formarla al senso di colpa, quindi, o non ha senso o vuol dire deformarla affinché veda il male dove non c'è. Formare la coscienza, invece, significa formarla a conoscere il bene e il male, affinché essa stessa possa scegliere rettamente.

2. La purezza non è asessualità, bensì qualità morale circa il sesso. Orbene, il sesso è stato creato da Dio come strumento - e di quale importanza! - per la realizzazione dei suoi piani sull'uomo. E anche il corpo, sede del sesso, l'ha creato Iddio. Il sesso dunque non è peccato. (Il peccato originale non è il peccato di sesso - si veda il Concilio di Trento - bensì è la tendenza a soppiantare Dio dal suo piedestallo e quindi sottrarsi alla Sua legge). Perché allora offendiamo il Signore stimando peccato ciò che Egli ha fatto? Peccato è il cattivo uso del sesso. Se da una parte, cattivo uso è fare cose che sono lecite solo in precise condizioni, dall'altra è cattivo uso anche considerare male o peccato tutto ciò che si riferisce ad esso.

3. Il compromesso è sempre male morale, perché è accettare e ammettere come praticamente buono, ciò che si sa che non lo è. La serenità di coscienza - se è vera serenità di coscienza - anche di fronte alle cose di sesso, non è dunque compromesso: potrebbe essere coscienza erronea, ma non è detto sempre che lo sia: bisogna vedere! E' più facile oggi incontrare il compromesso presso certi cultori di una purezza malintesa che presso gente con la coscienza serena.

4. L'erotismo così diffuso oggi dalle nuove tecniche - e che si riduce di fatto, ad una formula commerciale - è reso possibile in gran parte proprio da un'educazione errata circa il sesso. Esso potrà continuare ad essere sfruttato soprattutto in proporzione del "gusto di frutto proibito" della gente sul quale potrà giocare.

D) Purtroppo, non è solo alla mancanza di educazione familiare che bisogna oggi supplire di fronte alle realtà dell'epoca dell'immagine. Il discorso sarebbe lungo. Comunque, alla radice di tutto e sempre: a) educazione generale e b) educazione specifica (v. sopra ad A).

GRADO D'INTERESSE                      GRADO D'INTERESSE

I nostri "appunti" sulle opere dei moderni mezzi di comunicazione vengono accompagnati da una valutazione sul loro GRADO 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, considerato 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 (= come un film NON dovrebbe essere fatto) 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 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.

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.

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 di interesse.