

Notes 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 Galignano); 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° 4 (28 pagg.: 41-68) - 28 aprile 1969

SOMMARIO	
del N° 4	
VARIE	
+ I Vescovi d'Italia	2
+ Cinema '69	2
+ Stampa e angolazioni	5
+ Un Premio che non si doveva dare	6
+ Incontro con P.P.Pasolini	6
FILM	
= Appunti	7-23
TELEVISIONE	
+ Un imitatore a metà	24
TEATRO	
+ Cantata di un mostro lusitano	25
SEGNALAZIONI	26
"GRADO D'INTERESSE" (note)	27

TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 27)

PAG.	TITOLO AUTORE	CCC	INTERESSE tem. art. educ.		
10	L'ALTRA FACCIA DEL PECCATO (Avallo ne)	IV	n3	3	n3
10	BRUCIA RAGAZZO BRUCIA (Di Leo)	IV	n4	3	n3
11	LA CHAMADE (Cavalier)	IV	4	5	4
11	COLPO DI STATO (Salce)	IV	5	5	5
11	GLI INTOCCABILI (Montaldo)	n.cl.	5	5	4
13	JUSTINE (Franco)	IVpr.	1	0	1
13	METTI UNA SERA A CENA (Patroni-Griffi)	IVpr.	n7	n7	n4
16	LA MONACA DI MONZA (E. Visconti)	IV	4	5	n6
17	NAZARIN (Buñuel)	II	9	7	8
18	ORGASMO (Lenzi)	IV	3	4	2
18	LA PISCINA (Deray)	IVpr.	5	5	4
19	SATYRICON (Polidoro)	IV	0	1	0
20	I SETTE SENZA GLORIA (De Toth)	II	4	3	n3
20	TATUAGGIO (Schaaf)	III	6	5	6
21	TOP SENSATION (Alessi)	IV	2	1	n2
21	UN BELLISSIMO NOVEMBRE (Bolognini)	IV	5	5	5
22	LA VERGOGNA (Bergman)	III	7	7	n7

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

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

=====

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

=====

----- I VESCOVI D' ITALIA -----

I VESCOVI D'ITALIA, RIUNITI A ROMA PER L'ANNUALE ASSEMBLEA GENERALE NEI GIORNI 14-19 APRILE, HANNO FORMULATO UN COMUNICATO DOVE - TRA GLI ALTRI AUTOREVOLI E IMPORTANTI PROBLEMI DELLA VITA RELIGIOSA ITALIANA - SI CONSIDERA ANCHE IL PROBLEMA DEGLI SPETTACOLI E DELLA COMUNICAZIONE SOCIALE.

"[I Vescovi d'Italia] Rilevano le gravi responsabilità connesse con i mezzi di comunicazione sociale, particolarmente con quelli che per la loro diffusione esercitano maggiore influsso, e richiamano tutti alla impegnativa consapevolezza che il loro primario compito è formativo e non soltanto documentario o informativo".

Nello stesso capitolo, più sopra, è scritto: "Molte manifestazioni di stampa e di spettacoli sono espressioni non di libertà, ma di licenza (...). Rinnovano quindi a tutte le autorità e persone responsabili (...) un pressante appello a porre rimedio a tale situazione, anzitutto con l'educazione a un retto senso morale, con la vigile e pronta applicazione della legge, ed ove occorra anche con provvidenze legislative."

Non penso sia peccare di presunzione il dire che queste autorevoli espressioni ci sono di grande conforto, sia perché ci confermano in una linea d'azione che modestissimamente ma puntigliosamente ci siamo proposti fin dal nascere di questo Centro, nonostante incomprensioni e ostacoli; sia perché nel proporre, diffondere e difendere tale linea oggi potremo invocare - accanto agli intramontabili discorsi di Pio XII sul film ideale e sulla TV e soprattutto accanto all'"Inter Mirifica" del Concilio - queste precise affermazioni dei nostri Vescovi.

Essi, in poche linee, richiamano tutti a una autentica sensibilità circa il problema di base che è quello dell'educazione, visto nei suoi vari aspetti. E precisamente: educazione per quanto riguarda le fonti ("primario compito formativo" dei mass-media: si pensi alla deleteria vacuità di tanti spettacoli televisivi e di tanti film che passano per "buoni"); educazione per quanto riguarda i recettori. E - appunto prezioso - viene sottolineata l'"educazione a un retto senso morale" come primo rimedio per una situazione così preoccupante. E' infatti col retto senso morale e non col moralismo che si può affrontare adeguatamente il problema; ed è l'educazione all'immagine - affrontata appunto sulla base d'un retto senso morale - che può efficacemente opporsi al deleterio influsso di fonti inadeguate o inquinate. (NAT)

----- CINEMA 69 -----

LA PRODUZIONE DEGLI ULTIMI TEMPI FA GRIDARE UN "BASTA" GROSSO COME UNA CASA. SIAMO TUTTI STUFI DI TANTA SCIATTERIA, DI COSÌ DESOLANTE MANCANZA DI GUSTO E DI SENSO MORALE IN MOLTI FILM CHE APPAIONO SUI NOSTRI SCHERMI.

Ma gridare "basta" serve a qualcosa?

L'esperienza dice di no, quando non serve al contrario.

Bisogna fare. Ma che cosa?

Da almeno 30 anni tornano gli stessi interrogativi, le stesse risposte, gli stessi fatti.

"Una censura più severa", gridano molti. Mah! Questa schifosa produzione è nata e si diffonde da noi che siamo in regime di censura, con sequestri non sempre teneri od opportuni, processi, petizioni pubbliche e sussurrate. Inoltre, altro dato di fatto, nei Paesi dove non c'è censura la situazione non è peggiore - se non è migliore - che da noi.

"Nuove leggi! - gridano altri - non abbiamo una legge che ci permetta d'essere severi!" Se bastassero le leggi... Niente di più vero che, almeno in questo campo, "fatta la legge, scoperto l'inganno". E che vuol dire "essere severi"? E' la mentalità che non regge. Le leggi sono necessarie e quelle che ci sono oggi in materia non vanno bene. Ma anche per proporre e fare le leggi ci vuole quella giusta mentalità, dalla quale dipende la soluzione dell'intero problema.

"Tuonare dai pulpiti!", insistono altri ancora. Ohimé, quanto s'è tuonato e molto spesso a sproposito! E a che è servito? A incancrenire uno stato di cose, ad allontanare la gente dai pulpiti per non rimanere intontita, a far perdere fiducia nell'intelligenza, nella cultura e nella obiettività dei predicatori.

"Lasciamo correre, dunque? Ammettiamo tutto tutto, dunque?" Ecco la domanda alla quale si arriva in tutte le discussioni del genere. Quante volte anch'io mi sono sentito buttare in faccia queste domande risentite e con accenti da inquisizione.

Eh no, signori miei! Non "lasciamo correre tutto" Sarebbe troppo facile. Lasciamo correre ciò che deve e può correre; fermiamo ciò che va fermato. Certo che con una mentalità paternalistica, giuridistica e trionfalistica, il problema non si risolverà mai. Nemmeno il totalitarismo soccorre. Perché invece non dichiarare la sconfitta dei metodi usati finora? Perché non credere di più allo Spirito Santo che ha parlato solennemente - tra l'altro - attraverso il Concilio?

Le strade ci sono. Sono più difficili e più lente di quelle seguite finora; ma sono più sicure. Del resto a che sono servite le strade facili e veloci? A produrre qualche fuoco di paglia; a far far carriera a qualcuno, forse; a peggiorare la situazione, comunque.

Anzitutto bisogna chiedersi il perché si è arrivati a questo punto.

L'evoluzione naturale dei tempi spiega solo in parte. Che se in ciò consistesse il vero "perché" sarebbe inutile tentare di opporsi; bisognerebbe veramente "lasciar correre, ammettere tutto". I tempi infatti non si arrestano.

Non è possibile tracciare qui un'analisi di quel "perché?" Ma basta ripensare a tutte le campagne moralistiche o pseudo moralistiche di questi ultimi vent'anni per accorgersi che proprio dietro a ciascuna di esse è sempre germinato qualche filone nuovo che sgretolava gli argini. Così, di campagna in campagna (la prima è stata quella contro il neorealismo; un'altra quella contro certi film di pensiero, con la scusa che la gente non capiva; un'altra quella contro certo cinema più o meno sexy), di processo in processo, s'è arrivati a questo bel risultato. Torna alla mente il periodo dei telefoni bianchi, come drammatico esempio d'una realtà che s'è ripetuta con altri protagonisti e con altri oggetti.

S'è accettata come male inevitabile - quando non s'è voluta come strumento di potere - la colonizzazione dei cervelli. E nel conflitto dei poteri (tutti d'accordo però sul fatto della colonizzazione), il potere economico si è ingoiato boccone su boccone il gigante d'argilla posto a sur-

rogato d'una cinematografia che cercava una strada di serietà e d'anticonformismo.

Il moralismo in questi anni ha ostracizzato i veri competenti, per paura che dichiarassero buoni certi film indesiderati e forse cattivi certi altri film desiderati; ha preferito le strade del conformismo e dell'imposizione, per paura di veder rompersi le dighe sulle quali ci si trovava bene; ha tentato di strumentalizzare - sia pure a fin di bene, concediamolo - una materia che non sopporta strumentalizzazioni, perché tocca il pensiero e la libertà dell'uomo.

Le reazioni sono sempre violente anche quando sono fatte col sorriso sornione. E le reazioni si sviluppano a catena. Il moralismo ha provocato reazione: ora si pagano le conseguenze.

In secondo luogo, bisogna convincersi che la soluzione non può venire che dall'interno dell'uomo. Non è soffocando la libertà, non è trattando la gente da tredicenni, non è appoggiandosi alla sola autorità esterna, che si potrà cambiare la situazione. Farebbe ridere, se non facesse pian gere, quel tale che s'illude di poter vincere l'immoralità odierna dicendo alla gente di non andare al cinema. La gente fa quello che vuole e non ascolta te. Che se tu chiudi le sale, la gente si riverserà in altri luoghi, che forse diventeranno peggiori. Vedi appunto l'esempio d'una campagna degli anni '30 ("il cinema è opera del demonio; non andate al cinema") e dell'immediato dopo-guerra nei confronti del ballo.

Vogliamo o non vogliamo credere che l'uomo porta in sé il marchio del suo destino eterno, attenuato certo ma non distrutto dal peccato originale (che non è peccato di sesso, bensì d'orgoglio e d'egoismo)? Vogliamo convincerci che dunque nostro compito non è quello di sostituirci a Dio, imponendo nostre visioni all'uomo, bensì quello d'esserne servitori per la salvezza, aiutando e non opprimendo, sanando e non uccidendo, illuminando e non oscurando?

La verità, la giustizia e la libertà non fanno paura a chi veramente crede in Dio. Il moralismo ha paura di tutto ciò; quindi crede non in Dio ma in se stesso; quindi è immorale, quindi non potrà risolvere il problema della moralità.

La soluzione del problema pare dunque richiedere almeno i seguenti due cardini.

Il primo, quello del rispetto della verità e della giustizia anche nel giudizio del film: morale non è moralistico; immorale è ciò che è contro la legge di Dio e non contro certe più o meno tradizionali visioni dello uomo. Non si può continuare a prendersela con certi film che, pur con difetti anche morali, stanno costruendo una coscienza, un senso dei problemi autentici, un gusto per cose valide; e lasciar magari passare altri film di film che, forse più accorti nell'apparenza, minano le basi del senso di responsabilità e della personalità, addormentano con pseudosentimenti, sanno sfuggire alle maglie dello scandalo, creando però le premesse per scandali peggiori.

Il secondo: quello dell'educazione del pubblico all'immagine. Ma per educare, bisogna anzitutto sapere: circa l'immagine e circa l'uomo; e poi bisogna rispettare: l'uomo che è persona, libera e cosciente.

La più triste previsione di fronte a una situazione tristissima quale è quella della produzione cinematografica contemporanea, è che il moralismo abbia buon gioco per far valere ancora una volta i propri punti di vista: imposizione al posto di convinzione; autorità e legge al posto di educazione. Ciò purtroppo vorrebbe dire allontanare di altri decenni la

soluzione del problema e soffocare i germi di rinnovamento autentico che qua e là, anche in Italia, stanno manifestandosi. (NAT)

----- STAMPA E ANGOLAZIONI -----

IL 23 APRILE U.S. I GIORNALI HANNO RIFORTATO CON RILIEVO LE DIMISSIONI DALLA COMPAGNIA DI GESU' DI P. MARIO SCHOENENBERGER, ASSISTENTE DI GERMANIA. NON UN GESUITA QUALUNQUE, QUINDI, BENSÌ UNO DELLE MASSIME PERSONALITÀ DELL'ORDINE. Ai giornalisti egli ha affermato, tra l'altro, che non contesta l'autorità, bensì forse il modo attuale di esercitarla.

Tre giorni prima, il S. Padre, ricevendo in udienza i Superiori della Compagnia di Gesù aveva detto: "Tra la Chiesa cattolica/il vostro Ordine c'è una specie di sorte comune (...) un vincolo di peculiare concomitanza: le vostre sorti toccano in qualche modo le sorti dell'intera famiglia cattolica, sia che prosperiate - com'è nostro augurio -, sia che le vostre cose vadano male, il che sarebbe compassionevole". E più avanti: "La Chiesa richiede che la carità e l'obbedienza ne conservino e corroborino la compagine che si struttura nell'unità e nelle istituzioni."

Queste esaltanti e severe parole del Papa fanno meditare, soprattutto di fronte al fatto di cronaca così doloroso di quelle dimissioni dall'Ordine. Non si può entrare in un discorso che violi i confini della coscienza, chiunque sia. Prescindendo quindi dallo specifico caso, si può osservare, che contestare le obbedienze (cioè ordini fuori della verità e della giustizia) non può significare contestazione dell'obbedienza; contestare certi modi di esercitare l'autorità non può voler dire contestare l'autorità. E per chi ha preso un impegno solenne e perpetuo d'obbedienza, è difficile pensare che la contestazione lecita ed efficace possa avvenire sottraendosi a quell'impegno, ch'è stato preso di fronte agli uomini oltre che a Dio.

Nel riportare la notizia, i giornali hanno per lo più orientato la cronaca sulla conferenza stampa dello Schoenenberger e quindi sulle idee che giustificano la sua richiesta di dimissioni. Non si può pretendere che la stampa d'informazione disquisisca sulla natura teologica e ascetica di fatti come questo. Tuttavia, con detto orientamento si sono contrapposte, mettendole praticamente sullo stesso piano di valore, delle prese di posizione personali (con le quali uno è certamente libero di assumersi le proprie responsabilità di fronte alla propria coscienza e a Dio e che, d'altra parte, uno è libero di apprezzare) e delle prese di posizione che concernono la natura universale della vita religiosa. E ciò non pare si potesse fare secondo una esatta gerarchia di valori e di valutazioni. Di qui, la necessità di saper "leggere" anche i giornali, se non si vuol essere disorientati nella stessa concezione dei problemi. (NAT)

----- UN PREMIO CHE NON SI DOVEVA DARE -----

L'O.C.I.C. HA RITRATTATO IL PREMIO ASSEGNATO A TEOREMA IN OCCASIONE DEL FESTIVAL DI VENEZIA, SCINDENDO LE RESPONSABILITÀ DEL CONSIGLIO DIRETTIVO DA QUELLE DELLA GIURIA E DISTINGUENDO FRA VALORI DEL FILM E SUA VISIBILITÀ. La cosa ha sconcertato più d'uno, sia per questo scindere le responsabilità post factum, (sbagliare è possibile a chiunque, ma i "mea culpa" sinceri devono essere coerenti); sia per lo sforzo di tenere la motivazione (del premio prima e della ritrattazione poi) distaccata dagli oggettivi valori del film. Un premio cattolico infatti non può essere che un riconoscimento di valori, pur tenendo conto della sua particolarissima natura.

Il fatto è che a TEOREMA il Premio O.C.I.C. non si doveva dare.

TEOREMA, per quanto molto difficile da leggere, è notevolissimo come ricerca di soluzione spirituale del mondo contemporaneo. Tuttavia non lo si poteva insignire del massimo premio ufficialmente cattolico, poiché tale ricerca ha alla radice una ancor troppo dubbia concezione sulla natura del trascendente. Un conto è infatti apprezzare con tutta sincerità e con aperto favore il nobilissimo sforzo di un autore sincero, intelligente e onesto (e questo non è lo scopo del premio, ma semmai di altre iniziative) e un conto ben diverso è sancire tanto autorevolmente (e ciò dovrebbe fare il Premio) un risultato che non solo non è definitivo - nemmeno per l'autore - sotto il profilo teologico, bensì può trarre in inganno per certe sue coincidenze.

E infatti così è avvenuto. Si è creduto p.e. di riscontrare nel giovane passeggero di TEOREMA una incarnazione pur simbolica di Dio; mentre si tratta semplicemente dell'allegoria di un passaggio superno, non teologicamente specificato: il che cambia notevolmente le cose.

Come si vede, c'è stato alla base un errore di lettura. Purtroppo non è la prima volta che ciò avviene in campo cattolico e le conseguenti valutazioni non possono che essere erronee e controproducenti tanto se favorevoli quanto se sfavorevoli all'uno o all'altro film. E' triste, ma è così.

La reazione pubblica di Pasolini è stata piuttosto violenta (cfr. "L'Osservatore Romano", 24/25-3-69). E non c'è da stupirsi; soprattutto se fosse vero (come mi è stato riferito da persona degna di fede) che - al tempo della polemica sul film - uno di quanti ne avevano scritto contro si premurò di telefonargli per dirgli che aveva ricevuto l'ordine di scrivere in quel modo, ma che non era il suo pensiero, ecc. ecc. Con che si dimostra ancora una volta che la mancanza di serietà - non dico di onestà e di amore per la verità e la giustizia - è sommamente deleteria anche nel campo dell'apostolato cinematografico. (NAT)

----- INCONTRO CON P.P. PASOLINI -----

IL 27-2-69 SI È TENUTO A ROMA, PRESSO IL COLLEGIO "MASSIMO" DELLO EUR, UN DIBATTITO SUL FILM "TEOREMA", A CUI HANNO PRESO PARTE PIER PAOLO PASOLINI, ALDO BERNARDINI E UN NUMEROSO GRUPPO DI STUDENTI LICEALI E UNIVERSITARI. Nonostante l'avvio piuttosto burrascoso (dovuto all'inter

vento violento e intimidatorio di un gruppetto di pretesi ex-alunni, guidati da un isterico signore di mezza età, desiderosi di impedire l'incontro e zittiti solo dalla comparsa dei carabinieri subito chiamati), la conversazione con il regista è risultata molto interessante e utile alla comprensione più che del film più recente dell'autore (in realtà del tutto trascurato nel dibattito), della sua problematica e tormentosa ricerca artistica.

Riteniamo quindi utile far conoscere le sue dichiarazioni più interessanti e significative (1).

Rispondendo alle domande di alcuni giovani che notavano delle contraddizioni nella posizione di Pasolini, in quanto entro certi limiti la sua produzione si prestava alle strumentalizzazioni della società consumistica, l'autore rilevava la necessità per lui di arrivare a dei compromessi, a una soluzione intermedia tra l'assoluto silenzio e l'assestamento del gioco commerciale.

"Io purtroppo cerco di vedere una soluzione intermedia, fin che posso, finché credo nella possibilità di fare. E ci credo per due ragioni. Prima di tutto perché sono spinto a fare. Cioè voglio dire che quando un giovane chiede a un autore, a un artista, questa santità, questo rigore, non tiene conto di un fatto fondamentale: cioè che uno scrittore ha voglia di scrivere poesie, di fare un film. Quella che una volta si chiamava l'ispirazione, chiamiamola in un altro modo ma c'è, è un dato di fatto quasi fisiologico. Se io fossi completamente arido, se facessi il poeta soltanto con la pura volontà, tu mi diresti: con la volontà politica del maggior rigore vinci e sopprimi una volontà minore di fare delle poesie. Ma non è per un fatto volontaristico che io faccio delle poesie, o faccio dei film: lo faccio perché fa parte della mia natura, è qualcosa di forte, di invincibile (...). Questa strada intermedia è piena di compromessi; e io lo so. Di compromessi e di contraddizioni. E' una specie di braccio di ferro che io faccio con la società. Prendiamo il caso del "Tempo" (il settimanale dove Pasolini tiene una rubrica: n.d.r.). Lì c'è un direttore, un capitalista che paga (...). Loro strumentalizzano me e mi mercificano. Loro non si rivolgono a me in quanto persona quando mi chiedono di scrivere; loro hanno bisogno della mia firma; e in questo momento io sono diventato una merce, una merce dell'industria culturale. Loro strumentalizzano me, ma io strumentalizzo loro. Io scrivo, ma mi rivolgo singolarmente ai vari individui che sono i lettori."

Più avanti, riprendendo lo stesso problema, Pasolini aggiungeva:

"Mentre una volta c'era una specie di contrasto in un autore tra assoluto rigore morale (cioè stilistico) e una certa accettazione di una mancanza di rigore, cioè di compromessi di tipo commerciale, adesso questo dramma si è radicalizzato, richiede da parte di un autore un aut-aut: quindi pone a un autore delle vere e proprie crisi di coscienza di cui vi fate portavoce voi, che siete la prima generazione che vive quasi totalmente in questo nuovo tipo di civiltà. Io sono impreparato a rispondere a questo aut-aut; io sono abituato a una civiltà di tipo umanistico, pre-industriale; quando ero bambino, la campagna era ancora campagna. Mia madre è vissuta in un piccolo paese del Friuli in cui non c'era la luce elettrica, non c'era il treno. E' vissuta in un clima arcaico, addirittura biblico. C'è

"stato durante la mia vita un tale salto di qualità, storico, che naturalmente io ne sono rimasto traumatizzato. E allora mi dibatto, forse malamente, forse goffamente in qualche momento, perché la mia scelta politica era sempre avvenuta entro i limiti di quel mondo pre-industriale a base ancora contadina. (...) In seguito a questo ho cominciato a fare qualcosa di diverso da quello che avevo fatto fino allora: cioè anziché tentare un'opera epico-popolare (come volevano essere i primi film dell'autore influenzati dall'ideologia gramsciana: n.d.r.), la quale avrebbe rischiato di diventare sincrona con un'opera tipica della cultura di massa (in quanto la nozione di popolo è venuta a coincidere con la nozione di massa) ho cercato dei film che reagissero a questo, che fossero difficili e quindi inconsumabili. Mentre prima ero tentato di semplificare i miei problemi, le mie problematiche, di dare loro un andamento epico in modo che fossero entro certi limiti comprensibili, (...) adesso punto sulla inconsumabilità. E quindi sulla difficoltà, sulla enigmaticità, sulla complessità stilistica, ecc. E questo è il primo goffo tentativo individualistico e in parte anarcoide, di lottare contro le determinazioni della cultura di massa. Un'altra strada che mi si è aperta è quella del teatro: cioè a un certo momento ho pensato che di tutti i mezzi di massa, l'unico che non avrebbe mai potuto essere tale era il teatro, perché il teatro non si può riprodurre in serie (...). Ogni sera il teatro è una iterazione, una ripetizione, non una riproduzione, davanti a un pubblico di carne e ossa, di fronte a degli attori in carne e ossa che rappresentano un testo. E ogni sera questo rito si riproduce nella sua fisicità, cioè nella sua verginità. E per quanto grande sia il numero degli spettatori nel teatro, questo numero non verrà mai a coincidere con quel numero X che è la massa. (...) Questo teatro sarebbe stato naturalmente un teatro difficile, un teatro inteso come rito di cultura, quindi rivolto a una élite."

Rifiutando la concezione che esige che l'arte sia accessibile alle masse e svolga una funzione educativa, Pasolini ha affermato:

"Sono convinto che nessuno può insegnare niente a un altro, perché siamo tutti democraticamente pari; perché io posso avere la scienza metrica, o una conoscenza di certe tecniche che tu non hai; ma tu, nella tua presenza fisica, nella tua esperienza vitale, vissuta, mi insegni esattamente quello che insegno io a te, siamo pari io e te nel dare e nell'avere. Io considero chi si ritiene un maestro, un imbecille. Parto invece dalla considerazione di voler essere utile, perché in fondo è questo che tu mi chiedi: "Tu vuoi essere utile?". Io rispondo: "Sì, voglio essere utile; ma al di fuori dei canoni pratici dell'utilità". Cioè non voglio pormi l'utilità (...) come raggiungimento e fine immediato; voglio che questa utilità sia di tipo mediato. Voglio che il mio lavoro sia inutile oggi, ma sia utile domani; oppure che sia inutile all'individuo che ho direttamente davanti, ma sia utile indirettamente a un altro individuo che io non so dove sia. Quindi non voglio avere con i miei lettori, con i miei spettatori, né un rapporto propagandistico, mai, né un rapporto pedagogico, (...). Uno può solo esprimere la propria esperienza e dire: "ecco qui, questa è la mia esperienza."

A proposito della religiosità della sua opera, dopo aver affermato che

se ne trovano tracce in tutta la sua produzione fin dagli inizi, ha spiegato:

"Il mio sentimento del divino è un sentimento informe, psicologico, che ho trovato depositato in me con la nascita, nell'infanzia, e che forse per questo non è tanto forte (...). Questa tematica religiosa non la potrei definire confessionale o metafisica, perché io non sono credente. Io la chiamo sacralità; e la posso in modo schematico ed elementare sintetizzare così: nella mia incapacità di vedere nella natura la naturalezza. Agli altri le cose, la realtà appaiono non mali, naturali. A me tutto sembra invece investito di una specie di luce importante, particolare, che è appunto meglio definire sacrale. E questo determina il mio stile, la mia tecnica. (...) Quando cinque -sei anni fa io cominciai a parlare di dialogo, in modo così poco popolare sia presso i marxisti che presso i cattolici, basavo la mia possibilità di dialogo con coloro che credono soprattutto su questo punto: sul fatto che il senso del divino, il senso del sacro non può che porre contro la civiltà del benessere. Se c'è una violenta reazione contro il consumismo non può che essere di carattere sacrale, religioso. E questo è dimostrato dall'esplosione di vocazioni religiose negli Stati Uniti d'America. Fino ad oggi la vocazione religiosa era tipica delle campagne. Per me è il mondo contadino che è un mondo religioso. Il mondo borghese, che ha come ideale massimo la ragione, la praticità, il buon senso, l'utilità, il benessere, non è religioso; la società contadina, il Terzo Mondo è ancora religioso. Ma la civiltà borghese, arrivata al massimo di tensione consumistica, ha prodotto una crisi nel proprio interno. (...) La parola "Dio" io la prendo come segnale, come parola-sintesi, convenzionale, per indicare questo sentimento sacrale. Tuttavia questa parola "sacralità" è così ambigua, vaga, ricca di significati, che in essa io intendo enucleare anche l'idea di Dio che avete voi credenti."

NOTA: (1) Le dichiarazioni di Pasolini risultano da una trascrizione letterale (con qualche adattamento di forma) effettuata al magnetofono.

SE NON L'AVETE RICEVUTO,
POTETE RICHIEDERE GRATIS
IL PROGRAMMA - CALENDARIO DEI
NOSTRI

Corsi d'Estate 1969

=====

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'ALTRA FACCIA DEL PECCATO (1969)
di M. Avallone

Il film, girato con materiale girato in varie parti del mondo, è una puntigliosa e ricercata rassegna sullo sfruttamento del sesso e sulle sue aberrazioni, svolta con tono insistentemente moralistico e basata in vari punti sulla ovvia e trita contrapposizione tra le depravazioni che in materia sessuale vigono nel mondo cosiddetto civile e alcune sacre vergini costumanze superstiti nel mondo non ancora civilizzato. Soffermandosi in particolare nella descrizione di tali aberrazioni negli ambienti giovanili, la rassegna si chiude con un finale appiccicato, quanto mai freddo e scontato: fra tanto condannevole e obbrobrioso marciame, un barlume di speranza e di superamento del materialismo imperante nella nostra civiltà offerto da un gruppo di morigerati *hyppies* in forma di vaga contemplazione estatica, lontana dal mondo tecnicizzato e immerso nel silenzio della natura.

Per dire queste cose, però, gli autori si sono serviti (per quasi tre quarti del film) dello stesso tipo di materiale pornografico usato da quella produzione che, o con atteggiamenti didattici (v. i vari HELGA) o con la scusa di offrire aspetti di società esotiche dove il sesso in ogni sua manifestazione non è peccato (v. a esempio BORA BORA), si proponeva di liberare la nostra civiltà dai tabù del sesso dai suoi contorni inibitori. Le immagini, così, in questo film svolgono lo stesso discorso di subdola penetrazione erotica di quei film che (con molta probabilità) i suoi autori si proponevano di condannare; e ciò, nonostante il tono fastidiosamente moralistico della voce fuoricampo, che disturba lo spettatore ma lizioso e conferma quell'altro tipo

di spettatore coscienziosamente moralista che è dell'opinione che, in questo settore della produzione cinematografica, un sano discorso è ancora tutto da intra-prendere. (COR)

BRUCIA RAGAZZO BRUCIA (1969)
di F. Di Leo

Clara, non più giovane ma ancora piacente, turbata da incubi a sfondo sessuale, si trasferisce con la bambina e la cognata, in disfacelo fisico ma ancora sensibile ai richiami erotici, su una spiaggia per godere l'ultimo scorcio di stagione e lasciare tranquillo Silvio, il marito, impegnato in un momento importante della sua carriera.

Qui incontra Giancarlo, giovane bagnino "contestatario", il quale le fa provare per la prima volta la pienezza dell'atto coniugale. Delusa dalla incomprendenza di Silvio, verso il quale vorrebbe rivolgere il frutto della sua esperienza ma che trova chiuso nella sua assurda concezione moralistica, che tuttavia a ma sinceramente, affronta la morte per suicidio.

A questa storia, già povera in se stessa, fanno cornice dei personaggi secondari (p.e. il ragazzino, amico della figlioletta, che si ispira a Charlie Brown, la ragazza del bagnino, l'autostoppista svizzera, i giovani che danzano sulla spiaggia) privi di vita interiore, che contribuiscono solo a dare una nota di colore.

Il film ripropone l'argomento ormai logoro della contestazione sessuale. Silvio, chiuso nella sua men-

talità borghese, non solo non può soddisfare le esigenze di Clara ma addirittura pensa di lasciarla colpevolmente morire, proprio perché è oppresso dai suoi pregiudizi. A questi si contrappone il mondo di Giancarlo, libero sì, ma assolutamente irresponsabile. Assurda, quasi grottesca, la figura di quest'ultimo, poggiata su frasi prefabbricate, impotenti pertanto a condurre un serio discorso. "Ricorda che il sesso è gioia", dice Giancarlo; e il regista non sa far di meglio che esprimere ciò con il continuo susseguirsi di scene d'amore, che non riescono a dir nulla se non l'incapacità dell'autore a trasfigurare la materia filmica. (ZUM)

Brucia (imperativo) che cosa? I tabù del sesso, i pregiudizi "borghesi", i compromessi con la verità.

E perché? Perché sono dannosi (la moglie che non riesce ad "amare" il marito) e falsano la coscienza (il marito che lascia morire la moglie).

Tema serio, attuale, delicato.

Troppo serio e troppo delicato per essere trattato come lo tratta questo film. E ciò, soprattutto per la via prescelta a trattarlo: una sequela di scene inutilmente morbose e accentuatamente sensuali, un'accozzaglia di luoghi comuni e di situazioni "inventate" tanto per mandare avanti lo spettacolo. Di più, un'impostazione tematica condotta sul filo dell'erroneo ed esageratamente "dall'altra parte".

Quel ch'è peggio del film e irrita è proprio l'inutilità della via prescelta: chi va a vederlo per le scene morbose non ha bisogno di quella lezione tematica perché già troppo convinto o insensibile a richiami seri soprattutto di quella natura e fatti in quel modo; gli altri - quelli che avrebbero bisogno di quella lezione, per lo meno per meditare seriamente sul problema - grideranno alla pornografia e non raccoglieranno nemmeno quel po' di suggerimento valido che c'è. Un'altra occasione perduta, un'altra carta offerta al

moralismo su piatti d'argento. (NAT)

LA CHAMADE (1969)
La Chamade (1968)
di A. Cavalier

La *chamade* è il rullo dei tamburi che annuncia la resa. Quale sia qui dentro tale annuncio o anche la resa, non si capisce bene perché sono almeno due per sorta.

Ma non ha importanza. Si tratta, tutto sommato, d'una consueta e anche banaluccia storia di triangolo rientrato. Rientrato, forse (ma direi: certo, soprattutto) perché l'amore con soldi è in fondo più durevolmente allettante d'un amore senza soldi e un po' anche perché il sentirsi termine e non strumento d'amore è certamente più imperioso, particolarmente per una donna non fatta per i sacrifici d'amore. Si solleva un po' dalla banalità la figura di Charles (l'amante abbandonato e poi ripreso) con una sua concezione dell'amore bella e piena: "Lui - dice alla donna, riferendosi all'altro - ti ama per sé; io ti amo per te!". E lo dimostra in pratica.

A parte questo nobilissimo e sottolineato aspetto e a parte la preoccupazione di evitare il cattivo gusto di nudità gratuite, non ci sono scintille di valori morali. Scarsi anche i bagliori artistici e tematici, salva una lussuosa scenografia e una spesso bella fotografia. La Deneuve evidentemente non è stata diretta, qui, dal Buñuel di BELLE DE JOUR. (NAT)

COLPO DI STATO (1969)
di L. Salce

Amesso che i comunisti vincano le elezioni politiche nel 1972, la maggioranza democristiana, con un facile e opportunistico colpo di

stato, rimarrà ancora al governo. Cioè: nessun *exploit*, nemmeno quello comunista, cambierebbe qualcosa nella politica e, di riflesso, nella società italiana. Tutto resterà com'è oggi.

Anche se il film pone il suo discorso ipotetico nel futuro, non deve sfuggire il fatto che in esso gli avvenimenti esposti e i personaggi che li vivono sono proprio quelli che manovrano per proprio scaltro rendiconto di potere personale le redini della politica italiana, camuffando perfino i dati elettorali forniti da una calcolatrice elettronica di fabbricazione americana. La calcolatrice infatti fa bene i suoi calcoli; ma questi alla fine vengono misconosciuti e fagocitati nella rete dell'imbroglio politico e il suo inventore è relegato nel regno della pazzia.

Le invettive di Salce, poste nel mondo delle ipotesi (anche se evidenti e ben riuscite sono le allusioni e le caratterizzazioni dei personaggi, e tipici gli ambienti politici descritti, soprattutto italiani) si smorzano, perdendo in parte la loro carica di ironia e di denuncia. Il ritmo del film, inoltre, è rallentato: gli inserti "lirici" e quelli "teatrali" (buone "trovate", ma inefficaci e superflui spunti di commento corale) privano l'opera di scatto e di incisività; e le sue frecciate si dileguano spesso nella singola battuta ad effetto, nel frammento della scenetta, nel gusto giocoso di chi, pur sentendosi ribollire in corpo tanta acredine, giunto il momento di sfo~~g~~arsi e di colpire, si compiace nel gioco di una vanificante serie di battute amare e sfiduciate. (COR)

partner. E' la storia di uno che esce dopo vent'anni dalla galera e con un mondo vecchio e nuovo - quante combinazioni possono saltar fuori! - finisce ammazzato con la sua nuova "bella" comprensiva. Gli intoccabili sono i "cattivi", che vincono di fatti sempre. Il film scade talvolta nel noioso e nello scontato: il finale si intuisce già da metà, più o meno. Mon

E' un film spiritoso, ma leggero, sul costume politico italiano. Finge un documento rivelato nel 1979 sulle elezioni politiche 1972. I riferimenti al caso SIFAR sono piuttosto evidenti. La struttura è più confusa che moderna; la tematica è più di spunti frammentari che di idea vera. Così resta in superficie con una materia che avrebbe potuto essere di satira profonda.

Ma mordicchia. Morde qua e là piuttosto bene, ma con denti - tematicamente - da latte; graffia con unghie spuntate. Tutta la politica italiana vi appare di scorcio, dai ricchi ai politici, dagli americani e russi ai militari, ai profittatori, ai sinceri militanti, dalla TV e giornali al teatro lirico (che fa sostanzialmente da coro). La somiglianza fra gli attori e i personaggi reali della scena sociale è talvolta inconfondibile.

Diverte, con alcuni momenti assai efficaci, ma non riesce ad andare oltre; e conclude con un qualunque non certo apprezzabile. (NAT)

GLI INTOCCABILI (1969) di G. Montaldo

Una delle tante storie per far spettacolo e chiamar gente, sulla base di sorpresa, violenza e nudità. Ennesimo film sulla mafia americana, complicato, a volte perfino incomprensibile; ma in sostanza discretamente costruito sotto il profilo tecnico e ben recitato (dopo ROSEMARY'S BABY, Cassavetes si riscatta bene con un personaggio dalla psicologia contorta, ma credibile; e la Ekland, un po' bambolleggiante, sostiene - sia pur a volte faticosamente - il suo ruolo di

taldo è alla sua grande prova; ma pare non meritare più di un voto appena appena sufficiente.

Di valori tematici nemmeno parlare. Di valori morali, poi, ancora meno. (DAN)

JUSTINE OVVERO LE DISAVVENTURE DELLA VIRTU' (1969)
di J. Franco

E' difficile trovare un film che meno di questo mantenga ciò che promette. E poiché promette di tutto, a destra e a manca, non può che scontentare sotto ogni profilo, anche opposto. Niente del De Sade - se non i rifiuti del racconto - per chi va a cercare il raffinato marchese; niente di soddisfacente per chi crede - dal titolo - di trovarvi chissà quale piccante (eppure la...buona volontà di darlo c'è!!!); niente di cultura (!?!) per chi pensa a un rapporto letteratura-cinema; niente di cinema per chi s'illude dalle prime immagini d'incontrare un po' di fantasia iconica, se non tipica, sia pure a cattivo servizio. Perfino chi vuol andare a vedersi Romina Power - ben povera attrice, almeno qui! - è meglio che se la cerchi sui generosi servizi di qualche rivista per soli uomini. Si salvano solo i costumi, in parte le scenografie e in parte la musica.

Un film brutto fino all'exasperazione; incredibile squallore in ogni senso; pura banalità disgustante sotto ogni profilo che fa venir la tentazione d'invocare la censura anche al più accanito libertario. (NAT)

NETTI UNA SERA A CENA (1969)
di G. Patroni Griffi

La vicenda è basata sulla caratterizzazione - e il "giuoco delle parti" - dei cinque personaggi principali. E' da questi che bisogna partire

per cogliere la tematica del film.

Lungo il corso del film, così appaiono caratterizzati i personaggi:

Nina, un mammifero di lusso, senza una vera problematica - salvo quel tanto che giustifichi e renda piccanti le evasioni erotiche - che lascia decidere gli altri sugli atteggiamenti che lei stessa deve assumere;

Michele, l'intellettuale il quale crede che tutto gli sia dovuto e che niente possa veramente tradirlo, perché lui è più intelligente degli altri;

Giovanna, l'oca senza grazia che si contenta d'essere sopportata, pur di non scomparire nel nulla;

Max, l'artista nevrotico che cerca impossibili soluzioni, sublimando la propria impotenza sessuale con complicati giochi erotici e intellettualistici;

Ric, lo strumento senz'anima che affiora alla consapevolezza di possedere valori autonomi.

La caratterizzazione dei personaggi ha la sua fissazione definitiva nell'ultima sequenza:

Nina è soddisfatta d'aver legato a sé i tre uomini; Michele è trionfante della preferenza che la moglie dimostra per lui e della sua definitiva consacrazione come *pater familias* di un inedito *ménage* a cinque; Max fa il filosofo, ma si adatta a la situazione;

Ric è puerilmente soddisfatto d'aver detto la sua da pari a pari, come pure d'essere assorbito da quella strana compagnia che gli toglie la preoccupazione di prendere decisioni;

Giovanna sa che nessuno ormai può toglierle il privilegio di sedere a quella tavola.

Cioè: ognuno è chiuso in se stesso, nella propria posizione personale, proteso alla propria egoistica salvezza, abbarbicato a questa "zattera", vera tavola di salvezza, che permette una navigazione, sia

D18

Nazareno Taddei & vari

FEDE E NON CREDENZA NEL CINEMA CONTEMPORANEO

Introduzione, Letture Analitiche, Sintesi di tre film per ciascuno degli autori: Pasolini, Antonioni, Buñuel, Bresson, Dreyer

Pronto per fine maggio - Si può prenotare - Prezzo indicativo: L. 2.500

D19

Sr Maria Ossi FMA

GLI STRUMENTI DELLA COMUNICAZIONE SOCIALE E L'EDUCATORE OGGI

Relazione al Convegno degli Insegnanti delle Scuole Elementari e Medie di Trieste - Presentazione di N. Taddei

pp. 17, L. 250 (+ 200 per spese postali)

D20

Nazareno Taddei & vari

LA CHIESA CONTESTATA

Introduzione, Presentazione, Analisi dei film: *Dies Irae*; *Luci d'inverno*; *Madre Giovanna degli Angeli*; *La Monaca di Monza*; *Nazarin*; *Privilege*; *La Religiosa*; *La Via Lattea*; *Viridiana*; *Conclusione*

pp. 74, L. 1.200 (+ 450 per spese spedizione)

D21

Nazareno Taddei

LETTURE ANALITICHE, N° 2: PASOLINI, "Il Vangelo", "Uccellacci e Uccellini", "Edipo Re", "Teorema"

L. 800 (+ 400 per spese di spedizione)

pur precaria, nel gran mare della vita.

Questa conclusione precisa l'argomento ideologico del film. Ma la posizione del regista apparirà più chiara se si riuscirà a individuare il protagonista, o i protagonisti, della vicenda.

C'è una scena che, per i contenuti e per la precisione del montaggio, ha evidentemente un'importanza speciale; ed è quella in cui Michele batte a macchina i titoli - "gelosia", "il passato", "i soldi", "il gioco della torre" - della scena, che parallelamente si svolgono (nella realtà o nella sua fantasia?) tra sua moglie e Ric. Ci chiediamo: è lui che muove le fila della vicenda?; cioè: nonostante tutto, lui e sua moglie sono profondamente uniti ed è lui a dirigere il giuoco a distanza? Ma allora perché la prevalenza di Nina come calamita sessuale per gli altri due uomini che sono reciprocamente condizionati in funzione sua e la strumentalizzano nel momento stesso in cui si strumentalizzano a vicenda? Di varie scene Nina è protagonista narrativa e tematica in quanto donna e non in quanto moglie di Michele.

Questa imprecisione può essere superata se la tematica va oltre il peso narrativo dei personaggi. Quindi bisognerà scoprire chi è il motore profondo della vicenda e, quindi, chi connota principalmente l'idea dell'autore:

Giovanna e Ric sono funzionalizzati agli altri personaggi e, per ciò stesso, sono fuori causa. Restano gli altri tre:

Michele scrive per il cinema (il cinema è il nuovo amore di Patroni Griffi); Nina sarebbe quindi un "personaggio" funzionalizzato allo spettacolo in quanto veicolo delle idee dell'autore (Michele scrive, Max recita in SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di Pirandello e dice la frase "Realtà o finzione?");

di conseguenza, in Michele e Max ci sarebbero le idee del regista, in Nina la resa drammatica di queste idee.

Ma quali sono queste idee? Michele crede all'amore e alla sua virtù diffusiva o alle prerogative preferenziali del marito? Max propone una nuova teoria sull'amore come superamento dell'egoistico rapporto a due o illustra un alibi (neppure tanto originale nel teatro e nella vita) all'impotenza sessuale?

O, prendendo Michele e Max come due aspetti della stessa personalità - e nel film si possono vedere abbondanti indicazioni per questa interpretazione - l'amore è un gioco dei sensi a tutti i livelli emozionali editi e inediti o è il cemento coesivo delle persone?

O, anche, c'è una nuova maniera, diversa dalla tradizionale, d'intendere il rapporto tra l'uomo e la donna e tra loro e gli altri?

La risposta più precisa e completa potrà venire dalla considerazione globale del film come opera unitaria. L'impostazione cinematografica è psicosessuale: colori densi vellutati sensuali; abbondanza di primi piani (in funzione psicologica); nudi maschili e femminili.

La tematica è intellettualistica: analisi dell'amore, della sua genesi, del suo significato, del suo valore, del suo superamento.

Risultato: quel che si vede ha un senso, quel che si dice un altro; ma quel che si vede, anche per l'estenuazione estetizzante della forma, ha più peso; sì che si resta in definitiva sul piano sessuale sia pure nobilitato di psicologia.

Il piano delle realizzazioni non ha equiparato il piano delle intenzioni, soprattutto per la mancata verifica della validità delle idee che così sono rimaste allo stadio dell'intuizione emozionale. E la mancata verifica dipende dalla mancanza di una definita posizione etica dell'autore il quale - nonostante l'apparato intellettualistico - non ha nessun messaggio da affidare ai suoi personaggi e nessuno

na chiara spiegazione da dare al loro spietato giostrare. (MOS)

Con discreto ritardo sull'Antonio di BLOW-UP e con ritardo ancora maggiore su Pirandello (che cita in uno degli episodi teatrali), Patroni Griffi affronta il tema della "finzione-realtà".

La vicenda di fondo è quella di uno scrittore che vuole mettere in la voro teatrale - per ò capendolo fino in fondo - il triangolo tra lui, sua moglie e il suo migliore amico; e alla fine raccoglierà e disporrà attorno alla sua tavola-"zattera" tutti i personaggi che avrà incontrato nel gioco.

Ma il modo cinematografico (racconto), in cui tale vicenda di base è realizzata, sposta notevolmente i termini.

Ci si incontra in cinque personaggi, ciascuno dei quali si trova variamente al centro di uno o più triangoli; cosicché la storia di Michele, lo scrittore, non è che una delle varie componenti narrative; mentre assumono maggior rilievo Nina (la moglie) e Ric (il terzo uomo).

Questi triangoli, poi, sono come frammentati e i frammenti intersecati in una sorta di cerchi più o meno concentrici, così da far trasparire il racconto (non più "vicenda" ormai) come attraverso una caleidoscopica sovrapposizione di " trasparenze " narrative. In tali " trasparenze " (mi riferisco a quei lucidi che si adoperano nelle lavagne luminose), assumono così notevolissimo rilievo quei frammenti o aspetti che si riferiscono alla qualità dei personaggi: Michele scrittore di teatro e di cinema (i suoi fogli nella macchina da scrivere da cui nascono nel film momenti del rapporto Nina-Ric, i quali poi vi appaiono qui vestiti come attori, con musiche di scena); Max, l'amico e amante, attore (tale sua attività ha rilievo nello sviluppo del racconto); Ric, un misto tra ganimede bivalente e psicopatico e "cialtrone", il

quale però s'impicca sul serio pur avvertendo dell'ora in cui lo farà; Nina, giocoliera di sentimenti; e Giovanna, donna ricca senza impegni che le occupino utilmente la testa.

Questo "modo" cinematografico rivela l'intento tematico: la realtà è finzione e la finzione è realtà e quindi non possiamo toccare il gheriglio delle cose, supposto che ci sia. Ma la formulazione è incerta e generica.

Incerta è infatti la struttura del film: la tematica, che dovrebbe risultare da un gioco impostato o su Michele o sui cinque personaggi nel loro caleidoscopico gioco, non trova né un Michele filmico consistente, né consistenti i cinque personaggi. Il film dovrebbe avere, in altre parole, o uno o cinque protagonisti, mentre ne ha due (Nina e Ric) e forse tre (Max), che non bastano a tradurre cinematograficamente l'assunto, per lo squilibrio tra espressività della vicenda ed espressività del racconto.

Il gioco dei triangoli sovrapposti dovrebbe dimostrare l'incertezza vitale. Invece, nella verisimiglianza di tali triangoli che si gonfiano e si afflosciano, si dilungano e dissolvono, non è la loro inconsistenza oggettiva quella che predomina (e che dimostrerebbe l'assunto), bensì la volontà (o l'errore) dell'autore di farli apparire (o di ritenerli) tali, evitando comunque di scavarne appena un po' più a fondo la realtà psicologica e umana. E quindi il gioco caleidoscopico resta sufficiente verità.

Si ha insomma l'impressione che l'autore per esprimere una tematica d'incertezza, abbia fatto incerta la sua espressione. E' un equivoco di natura sostanzialmente teorica, però con effetti immediatamente pratici sul piano artistico.

Pertanto, la magnifica fotografia di Tonino Belli Colli, l'ottima recitazione di tutti, l'intelligente e sensibile uso del taglio,

del montaggio, delle scenografie e la bontà del ritmo non riescono a dare consistente unità a un'opera incrinata nella base, che presenta tuttavia un più che discreto interesse culturale e cinematografico.

Dal punto di vista morale è veramente il caso di distinguere tra moralità ad intra e ad extra del film.

Per quanto incerto e anche con non eccessiva chiarezza di idee, il film mostra un positivo intento di meditazione sulla caducità d'una vita senza basi. Pregio che non sarebbe piccolo, se non fosse ottenuto al prezzo di errori di prospettiva, di gratuità di situazioni, di eccessiva superficialità di indagine.

Ma data l'incertezza strutturale e dato anche lo stile intellettualistico e scarsamente accessibile, ciò che viene colto del film è uno sciorinarsi di situazioni abnormi, in se stesse fortemente immorali che non farebbero immorale il film se questi non le rivestisse di una patina di credibilità e di suggestione.

Anche per chi sappia cercare e gustare valori più profondi, il fascino del film - cui non corrisponde adeguata consistenza espressiva - diviene culturalmente e ideologicamente negativo, presentando tutta la negatività dei fascino inconsistenti e delle fatte morgane.

Il film, dunque, può essere moralmente pernicioso; mentre la sua sostanziosa pericolosità non pare sufficientemente controbilanciata dal suo reale interesse artistico e culturale.
(NAT)

LA MONACA DI MONZA (1969) di E. Visconti

Un film che dimostra come il cinema possa essere falso anche limitandosi a narrare cose vere.

Vera infatti è la desolante storia della celebre monaca di Monza e vero l'obbrobrioso clima dei conventi e de

gli ecclesiastici del tempo: la religione, divenuta strumento fanatismo e crudeltà, nell'implacabile formalismo delle manifestazioni esterne che coprivano il marcio interiore, è purtroppo tristissimo retaggio d'un'epoca, non interamente ancor scomparsa per quanto riguarda le radici morali, anche se ovviamente non esistono più il guanto di ferro per far confessare e il muramento per punire.

Ma di qui a dire che la Chiesa fosse o sia tutta così, ne corre assai.

Eppure questa ingiusta generalizzazione è proprio quella che fa il Visconti junior, pur con quella sua aria (e forse sincera intenzione) di voler solo documentare. Egli non è evidentemente potuto sfuggire a una sua mentalità di nobile che, nel clima sociale contemporaneo, s'è caricata fino ad esploderne dell'ancestrale ossequioso disprezzo per la Chiesa e per gli ecclesiastici maschi e femmine.

Ne è nato un film orrido, che la gente corre infretta a vedere per quell'odierno gusto sottile di veder umiliata la Chiesa non ancor morta del trionfalismo.

La monaca violentata e incinta e che partorisce sullo schermo e allatta il bambino e che ripete quelle stesse fughe clandestine verso l'amante, così come fanno tanti nella vita quotidiana; i preti che predicano bene e razzolano male; i superiori che sono irraggiungibili e che per far giustizia fanno ingiustizia più o meno crudele, sono tutti elementi che servono quasi di sfogo e di soddisfazione liberante per certa sensibilità contemporanea, creata da tutto un complesso di cose.

Non è tutto o sempre corrispondente al vero; ma certo paternalismo e certo rigidismo creano appun

to quel tipo di reazioni. E lo spettatore di questo film opera un trasfert e ne riceve intima soddisfazione.

Ma il ^{film}di fatto è unilaterale e quindi anche la reazione psicologica passa al di là del dovuto, lasciando accredini inconscie che sono per la Chiesa e per il ceto, anziché per quelli della Chiesa che si comportano a quel modo e meritano quel biasimo.

Cinematograficamente, il film è fatto abbastanza bene, con trasparenze coloristiche della pianura lombarda e della laguna veneziana che s'adeguano al triste clima della realtà trattata; con una scenografia che ripete in suggestioni figurative la sbordatura tematica del documento storico. Questo film non è - come voleva essere - un brano oggettivo di storia: è una lettura di documenti fatta con filtro colorato, è il giudizio universalizzato di una realtà ben circoscritta anche se diffusa.

Quindi di fatto non ha la giustificazione della verità storica.

Eppure, senza una lettura strettamente cinematografica è ben difficile poterlo mettere sotto accusa. Non altera infatti ciò che racconta: è l'insieme - non narrato, ma detto da quel particolarissimo linguaggio che è il linguaggio delle immagini - che risulta deformato.

Così pure, presentandosi quale versione in immagini di documenti che a suo tempo si era onestamente permesso di rendere noti, vietarlo per ragioni di convenienza vorrebbe dire offrire abbastanza fondatamente il fianco a un'accusa di oscurantismo.

Eppure è un film decisamente negativo e nocivo.

Penso che solo una precisa critica scientificamente cinematografica fatta largamente conoscere al pubblico che vede il film sia in grado di ovviare agli inconvenienti morali che esso presenta. (NAT)

NAZARIN (1969)
Nazarin (1959)
di L. Buñuel

Giunto sui nostri schermi con dieci anni di ritardo, NAZARIN costituisce oggi una verifica della tematica espressa da Buñuel, dimostrando nel contempo che le sue ossessioni religiose sono determinate, più che da intenzioni distruttive, da una ferma volontà di scoprire le giuste linee di condotta e di azione.

La religione - e gli uomini che di essa sono i depositari - non serve (dice Buñuel in questo film) se non si ha una chiara visione della realtà delle cose. Padre Nazario agisce in buona fede, si sacrifica per l'umanità, modellando addirittura il suo comportamento su quello del Cristo, ma la sua azione non riesce ad avere una vera utilità di portata universale. "A che serve se tu sei dalla parte dei buoni e io dalla parte dei cattivi?", gli rimprovera il delinquente che lo salva dal linciaggio. Mi sembra che qui sia la chiave per poter leggere nella giusta luce il film e per capire il travaglio di P. Nazario e, in definitiva, dello stesso Buñuel. (MAN)

Nazarin è il Nazareno Gesù. Dopo aver fatto intendere con le prime sequenze chi è questo prete - veramente convinto e a posto - e perché il mondo e la Chiesa ufficiale lo condannino, Buñuel gli fa intraprendere il "grande viaggio", in cui Nazarin ripete tutto il cammino di Gesù: dai suoi incontri con gli scribi e i farisei e i potenti del popolo, ai due ladroni della croce, alle pie donne, ai miracoli, alla incomprendimento dei discepoli.

Nazarin è l'*alter Christus*, per Buñuel. Un "alter Christus" autentico e valido. Ed è questo il punto di partenza per capire la tematica del film.

Come finisce questo "altro Cristo" dell'epoca moderna, questo autentico continuatore sulla terra del Cristo storico? Finisce - come già il primo Cristo - con un fallimento.

Perfino le due donne, che l'hanno seguito con tanto accanimento, ne sottolineano il fallimento: l'una non potendo resistere alla passione che era riuscita a vincere finché lui era libero; l'altra venendo meno - per difenderlo - proprio ai suoi insegnamenti: tratta bene chi tratta bene Nazarin e impreca contro chi l'ha trattato male (si potrebbe dire: giustiziato a senza carità; mentre, per Nazarin, la carità era sopra tutto).

Nazarin fallisce come Cristo ha fallito. Forse che Buñuel vuol dire che il cristianesimo è inutile perché fallimentare?

Il finale del film (la scena del frutto offerto e alla fine accettato) dà la risposta inequivocabile: Nazarin riceve da una sconosciuta, lui sconosciuto, un atto di sostanziosa e generosa bontà. Lui è che riceve, non il soldato. Lui perché è prigioniero, perché è misero. Lui, che per lo spettatore, è chi sappiamo: una reincarnazione di Gesù; una delle tante (contrasto con altri preti nel film).

Quindi il cristianesimo non è inutile. Il suo fallimento è apparente, sta sul piano delle cose terrene; ma nella profonda realtà dell'uomo produce. E' una realtà misteriosa e superiore, che non va misurata con i metri terreni. Fallimentari, dunque, sono i preti trionfalisti, legati a interessi e convenienze terrene (notare come Buñuel non rappresenti costoro quali "cattivi", bensì quali legati a una dimensione che non è la cristiana)

Come sempre, l'analisi spirituale e, vorrei dire, teologico-ascetica di Buñuel è ancora una volta precisa e profonda; quasi spietata. Ma il film, che ha qualche difetto cinematografico (è di 10 anni fa, tuttavia!), è di grande profondità e luminosità tematica. (NAT)

ORGASMO (1969) di U. Lenzi

Regista nuovo per una storia vecchia. Una miliardaria che ha ucciso il marito per averne i soldi, è destinata a morire per lo stesso motivo da parte del suo avvocato che si serve della perfida complicità - prima erotica, poi sadica, poi efferata - di una coppietta. Naturalmente nessuno avrà l'eredità, per rispettare i canoni della ...moralità cinematografica.

Impostata a giallo con toni che non lo vogliono essere, ricalca però gli schemi più triti sia gialli sia rosa sia neri sia grigi del cinema spettacolare contemporaneo, ivi compreso l'accennato finale castigo dei malvagi; giocando di fatto sulla incredibile dabbenaggine dei suoi personaggi e sull'altrettanto incredibile dabbenaggine degli spettatori. I barlumi di situazioni aderenti a una certa realtà psicosociologica contemporanea sono troppo incerti e travisati per giungere a giustificare, anche sotto il profilo morale, un film del genere. (NAT)

LA PISCINA (1969) di J. Deray

Una storia - piuttosto barbosetta - di omicidio, nel contesto di amori a triangolo veri o presunti, con un pizzico di giallo alla rovescia (non si sa se la polizia arresterà l'assassino, ben noto ad essa e al pubblico) e col solito finale incerto, oggi di moda.

Nella squallida produzione attuale, le scene d'erotismo, le basi amorali, l'eccessiva lentezza di ritmo, la bellezza prettamente formale della fotografia, la pulizia tecnica e recitativa e la linearità narrativa di questo film sembra

no quasi valori.

Il che non è un pregio per questo film, bensì dispregio per la situazione produttiva cinematografica nella quale ci troviamo.

E' una storia che vorrebbe essere psicologica (e spettacolare) ed è invece solo vicenda, con gli ingredienti oggi consueti, i quali però qui stanno almeno su un piano di non indecenza di gusto.

Un film che se può essere più o meno moralmente innocuo per persone normali considerato in se stesso, entra però in quel filone di film "innocui" che uno sull'altro formano una mentalità immorale o amorale. (NAT)

SATYRICON (1969)
di GL. Polidoro

Supponiamo che Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, rinculando nel tempo, si ritrovino all'epoca di Nerone.

Il primo, frastornato fra natiche e parti molli, s'innamora di un maschiotto, Gitone, credendolo una femminuccia, e più se ne innamora quando scopre che è un maschio, benché Graziella Granata e Tina Aumont facciano di tutto per distorlo dall'idea. Però che concorrenza! Maschi e femmine pare che provino gusto a innamorarsi, a turno o simultaneamente, del disponibile androgino. Il nostro lo perde sempre, fino al momento in cui se lo ritrova arrosto su una spiaggia deserta a conclusione di una carminegallonesca tempesta.

Meno male che qualche conforto lo ha avuto, assistendo - col quasi inseparabile Ciccio - a una lezione di tonitruante recitazione tenuta, tra rutti e pernacchie, dal prof. Ugo Tognazzi (Trimalcione) o ascoltando canzonette moderne sonate su strumenti antichi. Però si disgusta di tante cose, il poverino, mentre Ciccio sa stare al gioco e allunga volentieri le mani su beni e pelli, non prevedendo il tapino che di lì a poco sarebbe finito su una croce in un

giorno di pioggia.

Si, ogni tanto ci scappa il morto; ma non bisogna formalizzarsi: sono scherzi da caserma degli autori, tra una barzelletta oscena e l'altra.

Per i dimentichi posterì, non si confonda la supposizione con la realtà: sarebbe veramente offensivo per Franco e Ciccio. L'ipotetico Franco è impersonato dallo spassato Don Backy e Ciccio dal redivivo e ingrassato Franco Fabrizi.

Come farà ora Fellini a battere Polidoro? MOS

Se la gente, soprattutto di provincia, non fosse corsa a frotte e se il sequestro non gli avesse dato importanza, potrebbe sembrare veramente di cattivo gusto il solo fatto di parlare di questo film orribile.

Orribile in tutti i sensi: dalla sceneggiatura che dell'opera originaria coglie solo gli spunti volgari e fuori senso, alla recitazione (Tognazzi, che pur in alcuni ultimi film aveva dato prova di attore intelligente e capace, qui non raggiunge nemmeno il livello del guito d'infima categoria), al ritmo narrativo al colore. Tutto.

Moralità? E' talmente inconsistente che non permette nemmeno di aprire un discorso morale.

E volgare, volgare, volgare.

Linguaggio e immagini da trivio classico. Zero assoluto. Niente di più.

Lo stupefacente non è che ci sia gente che fa di tali film; bensì gente che spenda soldi per andarli a vedere. Se un merito (ma che merito?) ce l'ha, il film, è quello di porre con violenza e urgenza il problema del pubblico cinematografico italiano. Perché si è arrivati a questo punto? Non c'è censura o legge che valga a risolverlo: è problema d'educazione. Educazione civile, educazione di gusto, educazione culturale. (NAT)

I SETTE SENZA GLORIA (1969)
di A. De Toth

Sette "sporche carogne" vengono impiegate dagli Alleati, durante l'ultima guerra mondiale, per far saltare un deposito di carburante nazista nel deserto della Cirenaica, presso le linee di Rommel.

L'avventura, condotta avanti con qualche sprazzo di energia, si arena spesso in battute e in episodi svianti che rallentano il ritmo e pregiudicano lo sforzo - sottinteso - del regista, che pare voler dire cose nuove con un materiale narrativo ormai vecchio e consunto. Nulla da dire quanto alla tecnica realizzativa; ma essa è impiegata più per ragioni spettacolari che per fini tematici. Sotto questo aspetto, una esigua novità rispetto alle analoghe produzioni all'americana: invece dell'esaltazione, qui c'è l'inutilità e il pessimismo nei confronti del sacrificio degli "eroi"; dei sette, infatti, solo due si salvano e a loro non rimane altro che il rimpianto di una tragica "scampagnata" senza gloria, senza medaglie e senza onori. (COR)

TATUAGGIO (1969)
(Tatöwierung: 1967)
di J. Schaaf

Benno, uscito dal riformatorio, dove era stato "tatuato" dai compagni per non aver voluto rivelare dove teneva nascosta una pistola, è adottato da un ricco vetraio, Lobman. Qui incontra Sigi, anche lui ex detenuto. Convive con i signori Lobman, Gaby, la nipote, ninfetta senza scrupoli. Ella, con la complice quiescenza degli zii, si concede per una notte al ragazzo, per poi subito stancarsi di lui. Frustrato, Benno torna in riformatorio, ma ne è respinto. In occasione della consueta gita domenicale, uccide Lobman con la stessa pistola che aveva nascosto ai compagni.

E' un lavoro facile nella struttura e di lettura semplice, ma non per questo semplicistico nel tratteggiare la figura di questo ragazzo, inserito prepotentemente in un ambiente sociale che gli è estraneo. Lobman, animato da filantropici propositi, minati però alla base da un esorbitante paternalismo, crede di conquistare le simpatie del ragazzo col prevenire ogni suo desiderio; Sigi, il solo con il quale Benno era riuscito a comunicare, delude l'amico per la sua gretta materialità; Gaby, spera di trovare una ragione di vita, riesce a far sbocciare in Benno un nuovo sentimento, ma non sa cogliere la carica affettiva che è nel giovane: mossa da una sua istintiva diabolicità, attira, abbandona e respinge Benno, coinvolgendolo nell'assurdità di quel gioco che è per lei la vita; i compagni di lavoro infine, con le loro allusioni, contribuiscono a tracciare il solco che respinge il giovane dal contesto in cui si trova inserito.

Benno, invece, che fa scattare l'allarme per mirare affascinato nel cielo il fantastico arabesco pirotecnico, che non sa fare a meno di guardare al di là del muro, reso ormai attrazione turistica in questa Berlino del benessere, ma per il ragazzo artificio di separazione profonda fra realtà e fantasia, porta il "tatuaggio", simbolo di una frattura di due generazioni, fra l'individuo e la società, il marchio che distingue il singolo dagli altri. Egli così rinuncia alla sua "libertà" fondata sulla ipocrisia e sul perbenismo, uccidendo se stesso alla società e soltanto allora trova l'evasione, il suo salto fra le nuvole.

Pertanto la storia di Benno, emblematicizzata, risulta critica a una realtà sociale, vuota di qualsiasi valore interiore; ma il giovane regista non riesce a mostrare un'alternativa valida; Benno con il suo

gesto disperato (non per questo giustificabile sul piano morale e umano) non risolve il problema, ma lo respinge. Si potrebbe rimproverare a Schäfer di essere giunto in ritardo, di aver utilizzato temi non più inediti (basta pensare al GIOVENTU' AMORE E RABBIA di Richardson). Tuttavia il film si impone alla nostra attenzione per la freschezza del racconto, che procede su un ritmo lineare e piacevole, sorretto da un uso abbastanza efficace del colore. (ZUM)

TOP SENSATION (1969)
di O. Alessi

Scopiazzando malissimo il pur non eccelso SESSO DEGLI ANGELI, questo film sciorina i più vieti luoghi comuni della peggiore cinematografia contemporanea. Crudel e immorale, cerca di far spettacolo con la formula delle storie nuove e delle sensazioni mai provate. Ma non riesce, se non a fare la *top sensation* (peraltro non nuova, purtroppo) del disgusto di fronte a una cinematografia squallida di gusto prima che di morale, inventata a tavolino con la bava alla bocca dallo sforzo di impressionare, gratuita e incredibile nelle situazioni, povera perfino nella qualità tecnica che oggi generalmente non manca mai. Però il pubblico lo va a vedere, almeno (finora) nelle grosse città. (NAT)

Agli autori sembra sia mancato, oltre che il tempo per accorgersi di aver messo in circolazione una sciocchezza, anche lo sforzo dell'invenzione della vicenda che hanno trovato già delineata, in IL SESSO DEGLI ANGELI. Hanno aggiunto qualche spregevole ritocco nelle situazioni (un caso clinico da appurare, al posto dell'esperienza della droga); hanno mantenuto identica l'ambientazione (una crociera) e hanno cercato di rifare i personaggi, con qualche aggiun-

ta di cretineria in più. La spregiudicata cattiveria di fondo che caratterizzava alcuni personaggi di quel film, qui è però portata alla esasperazione, alla faciloneria più assurda, all'incredibilità più assoluta sia sul piano psicologico sia su quello puramente narrativo. Il risultato parrebbe concentrarsi in un vano tentativo di esprimere il vuoto assoluto in cui vivono i personaggi (appartenenti alla borghesia che sprizza soldi da ogni parte), dal quale nascono improvvisi e inspiegabili tragedie.

L'impressione più consistente che se ne ha, a proiezione finita, è quella di aver assistito al risultato di uno sperpero e di un passato tempo di cui gli autori si sono serviti per far bella mostra di stupide bellezze femminili e di qualche bella ripresa a colori di paesaggi marini all'evidente scopo di far cassetta. (COR)

UN BELLISSIMO NOVEMBRE (1969)
di M. Bolognini

Un film ambizioso nelle intenzioni, ma oleografico nelle realizzazioni. Un'altra occasione perduta dal cinema per approfondire la conoscenza della Sicilia.

Un po' di Catania, qualche palazzo nobile, l'accento dialettale, corna presenti passate e future, squarci di mare blu, faraglioni: questa sarebbe l'anima siciliana del racconto?

Così com'è presentata, la storia poteva svolgersi in qualsiasi altro posto e in qualsiasi altra era. Questa giustapposizione di amori e amori, di vanità e di avidità, senza che si mostri la matrice dei comportamenti, è localizzabile in qualunque ambiente etnico e sociale.

C'è (o ci sarebbe stato) uno spunto formidabile nel film: l'ac-

costamento delle pratiche sessuali e delle pratiche religiose. Accostamento che purtroppo resta cronologico (prima fanno questo, poi quello) senza mai divenire psicologico (come le due cose si influenzino reciprocamente, se hanno un'origine comune ecc.). Anche il culto dei morti, così caratteristico della Sicilia, non è analizzato né tanto meno valorizzato per dinamica del racconto. Resta anch'essa una cosa detta e appena appena strumentalizzata per una certa ambientazione psicanalitica della vicenda.

Ambientazione tuttavia non riuscita, perché non sentita. Infatti, l'analisi psicologica dell'innamoramento di Nino - con relativa gelosia - per la zia bella e libera, vista come emblema della madre e dei suoi comportamenti negativi verso il padre, nonché del desiderio di possesso esclusivo dell'amore paterno (con una curiosa mistione del complesso di Oreste con quello di Edipo), è soltanto grossolanamente accennata ed è pretesto per discutibili e superati ardimenti linguistici e per l'esibizione delle mature ma ancora fresche grazie delle belle protagoniste.

Quel finale, poi, col matrimonio del giovane complessato con l'adorante cuginetta, non è preparato dal regista che s'era affannato a farci vedere quanto il ragazzo soffrisse delle cose che notava e contro le quali non poteva reagire: come può convincerci che di colpo il ragazzino diventa più cinico e conformista degli adulti? A meno che Bolognini non ci voglia dire che lui furbescamente aveva voluto farci prevedere il finale quando ci ha mostrato alcuni comportamenti conformistici di Nino - dovuti al sotterraneo lavoro corruttivo dell'ambiente - per esempio nell'accettazione, sia pure poco partecipante, delle offerte amorose della cuginetta; però sono pochi elementi rispetto al *mare magnum* delle indicazioni contrarie, ammesso pure che siano premeditati dal regista e che invece non dicano più di quel che egli intendeva che dicessero (forse, nel-

la sua intenzione, dovevano servire solo a renderci più comprensibile perché il ragazzo alla fine sposi la cugina e non un'altra ragazza).

Mah, verrebbe voglia di dire che Bolognini lasci ai Samperi, ai Faenza e ai giovanottelli del loro stampo questi giochetti pseudo-intellettual-psicologici e si limiti, se proprio ci tiene, a fare quello che ancora sa fare discretamente: presentare la vicenda dal di fuori con una serie di belle cartoline illustrate. Non sarà né inedito né impegnato; ma sarà passabilmente gradevole. (MOS)

LA VERGOGNA (1968) di I. Bergman

"Improvvisamente tutta la tematica religiosa mi venne portata via. Scomparve; ed io diventai un uomo lasciato assieme a tutti gli altri sulla terra sotto un cielo vuoto." (da un'intervista a Bergman apparsa su *Cineforum*, n° 77).

L'uomo si è affermato esistente al di qua dell'essere di Dio. Ma questa solitudine, per Bergman, è già condanna: l'uomo, rimasto solo, è votato all'autodistruzione. Non ce la fa a vivere sul filo dell'equilibrio psichico. E' solo per morire, per escludersi, vittima dei propri incubi (L'ORA DEL LUPO) o della violenza repressa, che vive colata, pronta a esplodere, dietro la 'persona' (LA VERGOGNA). Dal silenzio di Dio al mare gelido di morti.

Qui, la situazione iniziale è tipica di Bergman: Eva e Jan si sono ritirati su un'isola. La donna è più attaccata alla realtà, guarda negli occhi il marito e parla di amore: desidera da lui un bambino. Jan è uomo debole, egoista: accarezza il suo violino di orchestrale e la sua donna la ama perché ne ha bisogno, la ama come si amano i fio-

ri a cui si dà dell'acqua ogni mattina, gli oggetti che ti danno la certezza di non essere solo. Al più le offre un bicchiere di vino in una bottega di antiquario, in mezzo a quegli oggetti di un immobile passato, vecchi come le sue speranze, ingialliti e stanchi come i suoi sogni d'amore e di successo. Ma già, sulle vie del paese, sfilano i volti mostruosi degli ordigni di guerra; mentre l'isola stessa diviene teatro di una lotta caotica. È quasi un teorema, desolato: se quella situazione di stanchezza e di immobilità degli affetti è sconvolta dall'irrompere di una realtà qualsiasi, purché violenta e tremenda, poniamo la guerra, che cosa accade? Jan trema e si stringe alla donna. Fallito un tentativo di fuga, vengono accusati di aver collaborato, e rilasciati per l'intervento di un vecchio amico, Jacobi. La situazione precipita: Eva concede stancamente la propria carne alla tristezza di Jacobi. Jan li scorge, ed è in lui lo ultimo filo che si spezza. Scalzo e lacrimante, sale in soffitta, a pigliare per l'ultima volta, come un fanciullo deluso. Quando ne scende, è un altro uomo: ha conosciuto il tradimento e la pochezza altrui; risponde con la vendetta e con l'odio, incomposti. Pur potendolo, non salva l'amico dalla cattura e dalla condanna. Esplode il furere dell'uomo-belva. Egli stesso stringe le dita tremanti attorno al grilletto di una pistola militare, e spara sulla schiena di Jacobi, spara due tre volte sul suo corpo agonizzante a terra. Non può essere solo gelosia: è tutta l'umana malvagità, l'umana vergogna, quel sentimento di vendetta beluina che Dante ha scoperto nel proprio inferno.

L'isola di Bergman è divenuta il luogo della brutalità, della desolazione: Jan offende la donna, trucidando un giovane militare per rubargli le scarpe; quindi, con Eva e pochi altri profughi, si imbarca da una riva desolata e pietosa. Se sulla

terra domina l'odio e la morte, la unica legge è quella della sopravvivenza. Ma nemmeno il mare è più un'alternativa. Le riserve di acqua finiscono, mentre il timoniere, squallido caronte di un viaggio senza approdo, (anche Jan salendo ha pagato il proprio obolo: i soldi della vergogna) consuma nel silenzio la propria gratuità, inabissandosi. Sotto un cielo grigio e definitivamente muto, Jan si fa largo, battendo col remo un mare pullulante di cadaveri: corpi alla deriva, ostacoli di decomposizione, in scene di energia, ancora una volta, dantesca. Mentre Eva, nell'allucinazione, parla di prati e di rose bruciate e di una figlia che non ha avuto, che non avrà.

Film lucido e asciutto, sorprendente per realismo di racconto; privo di commento musicale e disegnato sullo sfondo di un paesaggio livido e muto, incide sulla carne dello spettatore. L'atto di accusa è contro l'isolamento, l'autoesclusione egoistica. L'arte non serve, è schiantata dagli eventi (il violino distrutto); ogni riproduzione della realtà non può che falsarla (l'intervista manipolata): è la confessione disperata dell'artista che coinvolto nel mondo, non sa più scegliere un ideale di solitudine, mentre ha cessato di credere nel valore risolutivo dell'amore. E su l'altra riva, la riva del mondo sconvolto e della guerra di tutti contro tutti, non v'è che l'odio, la vendicatività, la desolazione. La tesi centrale è violentemente negativa: la malvagità, la vergogna dell'uomo rimasto solo un cielo vuoto. Nulla di nuovo, certo; ma che sia Bergman a proporcelo, questo ci fa pensare, questo ci sgomenta. (CLA)

La cattiveria genera cattiveria: pare questo l'incredibile punto di arrivo tematico di Bergman. Incredibile, ma coerente alla rinuncia del trascendente iniziata con A PROPOSITO DI TUTTE QUESTE SIGNORE. (CLA)

=====

TV APPUNTI TV APPUNTI TV APPUNTI

=====

UN IMITATORE A META'

Si è concluso sul Nazionale televisivo il programma di rivista "Doppia Coppia", andato in onda per sette settimane il sabato sera.

La formula adottata questa volta dagli ideatori non aggiunge nulla di nuovo ai consueti schemi della rivista televisiva: "Doppia Coppia" si appoggia (letteralmente) a un tandem comico (Alighiero Noschese e Bice Valori) e uno musicale (Sylvie Vartan e Lelio Luttazzi) con ruoli intercambiabili.

Il fatto nuovo, all'interno della formula, è rappresentato da Noschese-mattatore, per la presenza del quale - senza togliere nulla agli altri - lo spettacolo ha assunto una fisionomia particolare.

"Doppia Coppia" ha detto, attraverso Noschese, qualcosa di nuovo scoprendo nella leggera "satira" politica una direzione da seguire.

Ma a questo punto il gioco si complica: le eccezionali capacità di Noschese gli consentirebbero non solo di ironizzare ma anche di distruggere politicamente chiunque passa sotto il fuoco della sua intelligenza riproduttiva. La meccanica dei gesti

le manie i tics di Leone Nenni Moro Fanfani Rumor De Lorenzo Ruggero Orlando e cento altri investono non solo l'individuo ma anche la sua posizione politica e l'ideologia a cui si rifà. Il gioco cioè può diventare dramma: Noschese è un uomo di una estrema pericolosità. Portato in TV ha dovuto mostrare solo metà del suo mestiere, dopo essersi accordato con i responsabili televisivi, con opportuni ringraziamenti all'uomo politico preso di mira.

I programmatori hanno assunto questa linea di condotta e, al suo interno, non si poteva fare di più: non si può allegramente far ridere sulle idee di un politico solo se egli fa parte di un partito piuttosto che di un altro.

Esiste invece un secondo pericolo che non rientra direttamente nell'ambito della critica allo spettacolo, ma investe una politica di programmazione. Non ci si deve illudere, cioè, che in TV sia stata ammessa la satira politica. Quella di Noschese non è satira: coinvolge solo aspetti limitati ed esterni del fatto politico; non arriva mai a proporre - sotto la risata - l'alternativa a uno stato di cose, né le vuole investire alla radice.

E' probabile, anzi, che questo tipo di satira si risolva in gradita pubblicità per coloro che ne sono oggetto. E' un equivoco in cui i telespettatori possono incorrere e che la TV italiana può alimentare, facendo intendere che ieri non si poteva fare della satira e oggi invece è possibile. Nei termini veri, è che alla mancanza della satira se ne è sostituito l'alibi ricavandone in premio la possibilità di presentarla come autentica. Se non ci si accorge di queste cose, il piccolo schermo diventa un'arma in mano a chi lo possiede ed è più pericolosa di quelle che vanta Noschese. (TOG)

=====

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 T E A T R O

=====

CANTATA DI UN MOSTRO LUSITANO

di P. Weiss

regia di G. Strehler - ROMA, Teatro Quirino; marzo-aprile 1969

Lo sdegno di Weiss si è localizzato: non è più sotto accusa l'umanità tutta, bestiale e folle (L'ISTRUTTORIA), ma l'umanità bianca o ricca, comunque padronale.

Ispirata alle vicende delle colonie portoghesi (vi sono citate con pochi orpelli statistiche degli anni '61- '62), la CANTATA è tradotta da Strehler nei termini di un linguaggio teatrale agile e soprattutto sincero, dove l'insegnamento della forma brechtiana è profondamente assorbito e rivissuto. I tentativi di emancipazione del negro che nasce, in un finale di grande intensità, dalla coscienza della propria negatività, in senso hegeliano: è il coraggio estremo che dà l'assoluta disperazione di sé, i gesti del prigioniero che libera le proprie mani e, in un grido di offesa e pur ribelle umanità, scatena il marasma tra i detriti e gli oggetti di rifiuto della moderna civiltà occidentale. Dai cascami industriali, una volta che anche il mostro lusitano (il potere), fantoccio di gomma incombente sulla scena per tutta la durata del lavoro, è stato ora travolto e abbattuto, la rivoluzionaria speranza di un'alba nuova, certo ancora nera e disperata.

Questi valori, la regia di Strehler esprime bene. Se mai, il suo limite è in una persistente schematicità della vicenda teatrale e di conseguenza del messaggio ideologico.

Si può osservare che la realtà politica dei negri e del continente nero sta oggi mutando: il discorso non è più sulla richiesta di integrazione, ma sulla violenza. Il presentare negri tipo capanna dello zio Tom (il negro al pascolo, a caccia; il negro in città; la serva negra) è, quanto meno, inattuale.

Al di là di questo, l'impressione che può restare - a parte i momenti migliori, come l'apertura e la chiusura - è quella di una non raggiunta trasfigurazione, se intendo con questo termine il passaggio che mi porta dall'affermazione immediatamente politica alla sua traduzione in termini fruibili a livello estetico (restando la difficoltà di chiarire ciò che sta al di qua e ciò che sta al di là di questa ipotetica soglia). Anche Brecht non crea mai personaggi al di fuori delle idee che li fanno esistere; d'altra parte, almeno nelle cose più grandi, non pone mai sulla scena un'idea che non sia vissuta attraverso un reale rapporto umano. Quando questo non avviene, si corre il rischio di avere un teatro didascalico e niente più.

Qui non aiuta il regista una certa debolezza del testo, che mi è parso deludente dopo la profonda problematicità del Marat-Sade. Ferma restando la sua fiducia nel messaggio marxiano, Strehler tenta di sottrarsi a questo carattere schematico e solo affermativo, coinvolgendo in un rapporto "non-aristotelico" (Brecht) attori e pubblico e aprendo e movimentando con grande naturalezza la scena.

Alla fine, tanti applausi borghesi per un lavoro violentemente anti-borghese: a guardare bene, applaudire è il modo più sicuro di integrare. (CLA)

Muovendo dalla denuncia dell'oppressione colonista in Angola e negli altri Paesi del Terzo Mondo soggetti al Portogallo, Weiss allarga il suo discorso bersagliando non solo l'imperialismo lusitano, ma ogni altra forma di sfruttamento, dovunque si manifesti e concludendo in un emozionante appello (di alto valore umano, anche se leggermente ottimistico) a gli oppressi di tutto il mondo a unirsi, a superare le barriere geografiche e razziste per la comune lotta contro il mostro oppressore.

La impostazione di "Cantata" data al dramma dallo stesso autore (Weiss infatti ha composto anche le musiche originali dell'opera) e una certa debolezza riscontrata nel testo hanno dato occasione a Strehler di sperimentare un teatro globale, nel senso che rifiuta alla parola la sua tradizionale qualità di essenza drammatica, puntando su ogni altro idoneo mezzo espressivo, come la pantomima, la musica, i rumori, la scena aperta, la varietà della recitazione, il didascalismo, l'ironia.

Ne risulta un discorso finemente sospeso tra fantasia e realtà, tra attualità e moralità, tra il sospiro e il grido, il pensiero e l'azione. È teatro nel teatro questo di Weiss-Strehler, alla Brecht più che alla Artaud, ma dove non si possono non riconoscere i segni aggressivi e crudeli dello stesso Artaud / ^{quelli} irrazionalistici di Pirandello e Beckett e le tracce evidenti della lontana Commedia dell'Arte o quelle di più recenti esperienze come il Living Theater di Julian Beck e Judith Malina.

Un teatro, insomma, che è assimilazione e reinterpretazione originale di fenomeni culturali passati e presenti, che ci riporta alla mente certo cinema contemporaneo anche, soprattutto, godardiano, ma non esso soltanto. Il tutto è coerentemente fuso in un'opera complessa, interessante, che nonostante alcuni cedimenti stilistici (qualche forzata insistenza retorica, troppa serietà cronachistica con cui sono svolti alcuni brani, o il primeggiare della cantante Milva nel music hall), rimane notevole e per la ricchezza di pensiero e per la serietà dell'impegno artistico.

Un'arte problematica quella di Weiss, un'arte estremamente lucida quella di Strehler, che si armonizzano in uno spettacolo apparentemente schematico, debole o solo elegante, ma che a una lettura più profonda e a una considerazione meno empirica, si rivela forte e crudele. La sua forza e la sua crudeltà si manifestano nella rigidità dello stile che, a sua volta, diventa studio, ricerca, critica di certa opprimente realtà contemporanea e lotta aperta contro ogni materialistico imperialismo per la affermazione dei valori dello spirito e dell'individuo in un contesto sociale in cui il dilagare del benessere a volte non esclude o conserva addirittura la miseria, a volte diventa soprattutto dilagare del potere tirannico. (CIT)

=====

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

=====

Donato Goffredo, PSICOLOGIA DEL DIVISMO TELEVISIVO, Ed. Palombi, Roma

Sulla linea di recenti studi circa le origini sacre dello spettacolo, nel documentato saggio di Donato Goffredo si traccia il passaggio dalla primitiva funzione del sacerdote, dell'eroe, del capo, a quella assunta og-

gi dal divo proposto dagli strumenti del divertimento di massa.

Ma - secondo l'autore - se il culto tributato a quei personaggi sopprimeva a un'istanza sacrale per il tramite che essi costituivano con dei valori ideali, l'odierno delirio di fans per l'idolo della canzonetta non assolve alla stessa funzione per la mancanza di una valida scala di valori. L'aspirazione dello spettatore moderno alla "partecipazione" al sacro non viene soddisfatta né dal divo cinematografico mitico e irraggiungibile né da quello televisivo cordiale e realistico. Da "personaggi-tramite-di-valori" essi diventano così "personaggi-fantoccio", che offrono surrogati evasivi a delle istanze molto profonde. (TOG)

Autori vari, TELEVISIONE E VITA ITALIANA, Ed. ERI, Torino, 1968, pp.733, L. 5000

Il libro presenta undici saggi di vari specialisti intorno all'influenza esercitata dalla televisione sulla vita italiana dal 1954, anno di inizio delle trasmissioni regolari, al 1966. Gli studi, nell'ordine: "Presenza della TV in Italia" (F. Alberoni), "Dimensioni del fenomeno TV in Italia" (P.P. Luzzatto Fegis), "TV e costume in Italia" (F. Ferrarotti), "TV e vita politica" (G. Braga), "Lingua parlata e TV" (T. De Mauro), "La TV e i giovani" (L. Volpicelli), "Teatro e TV" (M. Apollonio), "Cinema e TV" (F. Di Giammatteo), "La musica e lo spettacolo musicale" (R. Lejdi), "Lo sport" (F. Antonelli), "La divulgazione scientifica" (G. Amaldi), "L'editoria e la TV" (L. Bigiaretti).

Gli studi si raccomandano agli studiosi di problemi connessi alla presenza della TV come la più qualificata ed esauriente raccolta di saggi sia apparsa in Italia sul tema. Sulla base degli ultimi dati del Servizio Opinioni della RAI, gli esperti ridimensionano i miti dell'influenza televisiva sugli aspetti più importanti della vita sociale degli italiani ed offrendo un valido strumento di programmazione per gli operatori di opinione pubblica e di informazione per tutti coloro che avvertono l'importanza del fenomeno. (TOG)

=====

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 oga-

...zzata; 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 erronee 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 in 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".

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.