

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. CIT (Ciriaco Tiso); CLA (Claudio Taddei); COR (Corrado Galignano); DAN (Daniela May); MAN (Maurizio Negri); MES (Ugo Mesini); MOS (Alfonso Moscato); NAT (Nazareno Taddei); TOG (Giancarlo Tomassetti); ZUM (Sebastiano Zuccarello).

SOMMARIO	
del N° 6	
VARIE	
+ Il linguaggio religioso	1
+ Cinema in cifre e pastorale	2
ANTEPRIMA	8
FILM	
= Appunti	9-13
TV NOTE	
+ Le metamorfosi di un presentatore	13
SEGNALAZIONI	14
"GRADI D'INTERESSE" (note)	15

N° 6 (pagg. 85-100) - 28 giugno 1969

TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 15)

XX						
	TITOLO	CCC	INTERESSE			
Pag.	AUTORE		tem.	art.	educ.	

8	BRITISH SOUNDS (Godard)	n.cl.	7	7	n7	
9	CUORE DI MAMMA (Samperi)	IV	5	6	n7	
10	NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI (Bene)	IV	n6	n7	n7	
1	SATELLITE (Schifano)	n.cl.	6	7	6	
12	Z - L'ORGIA DEL POTERE (Gravas)	*II	7	7	n7	
XX						

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

Siamo lieti di accondiscendere al desiderio degli interessati, annunciando che il Dr. Aldo Bernardini e il Sig. Giulio Schmidt non fanno più parte del corpo redazionale dello Schedario Cinematografico e di Note Schedario.

Con questo
n u m e r o
scade
l'abbonamento
ai primi
cento fogli
di

NOTE SCHEDARIO

-

Chi desidera
continuare
a riceverlo
è pregato
di inviare
L. 1.500
per l'abbonamento
ad altri cento fogli
a
Centro dello Spettacolo
con ccp. n° 1/8506

=====

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

=====

----- IL LINGUAGGIO RELIGIOSO -----

NELL'UDIENZA GENERALE DEL 28 MAGGIO US., PAOLO VI HA PARLATO DEI VALORI IMMUTABILI DELLA RELIGIONE, NEL CONTESTO DEI CONTINUI E ANCHE SOSTANZIALI MUTAMENTI CHE SI STANNO VERIFICANDO, SOPRATTUTTO IN QUESTA NOSTRA EPOCA. E A UN CERTO PUNTO HA DETTO: "E' QUESTIONE DI LINGUAGGIO. RINNOVIAMO IL LINGUAGGIO RELIGIOSO!"

In tutto il discorso non ci sono altri accenni al problema del linguaggio in rapporto alla religione e alla pastorale contemporanea; ma l'accenno - pur così secco e quasi improvviso - manifesta tutto un ricco retroterra di pensiero d'estremi interesse e attualità.

Mc Luan ha detto, e molti hanno ripetuto, che il "medium è il messaggio". Pur non potendo accettare questa ch'è una *boutade* e non un'affermazione scientifica, è vero tuttavia che il messaggio arriva "de-formato" dal medium e che quindi, portato dal medium, è di fatto un nuovo messaggio, perché condizionato dal medium.

Il discorso si fa estremamente importante e interessante, oggi, poiché l'epoca dell'immagine ha creato un particolare modo di recepire i messaggi verbali quando essi - come quasi sempre avviene - sono legati a fattori di "contorni" (che sono appunto la radice significatoria del segno-immagine).

Per esempio, da sempre noi per dire la morte diciamo "andarsene", oppure "l'anima va" ecc. La parola "andare" implica azione materiale e quindi i contorni relativi a quell'azione (come camminare, correre ecc.). D'altra parte, l'identificazione concettuale di quel verbo ("andare") può avvenire a livelli diversi; cosicché non ripugna l'intendere lo "andare" anche solo in senso traslato o astratto, tale cioè da non implicare necessariamente un movimento materiale (come quando si dice, p.e., "questa cosa va bene", "questa frase corre", ecc.).

Ma nell'epoca dell'immagine - nella quale noi oggi ci troviamo - parole di questo genere vengono prese sempre più nella loro accezione di "contorni", proprio per l'abitudine all'immagine che è linguaggio per contorni; cosicché una frase come quella surriportata ("l'anima va") sollecita istintivamente un contesto di qualcosa che se ne vada materialmente.

Ed ecco che quella dizione (quel modo, cioè di esprimere "morte") diventa un effettivo errore filosofico: l'anima infatti non può "andare" (in senso materiale), perché è spirituale e quindi non soggetta a movimento.

Ne segue che il recettore solleva il dubbio, non già circa l'esattezza o l'adeguatezza espressive della frase, bensì circa il suo contenuto ideologico e - di riflesso - circa chi o coloro che dicono quelle cose: "Ma cosa ci venite a raccontare che l'anima va in paradiso o all'inferno? Come fa l'anima ad andare, se - come dite voi - è spirituale? Tutto...balle! Perché volete farci credere certe cose, oggi?"

E' veramente - come dice il Papa - problema di linguaggio. Problema che comincia ad avere aspetti drammatici, poiché trova impreparati molti catechisti ed educatori. Per rispondere alle obiezioni, essi ricorreranno ad al

tre frasi, concepite allo stesso modo e secondo una mentalità espressiva oggi radicalmente cambiata. La pezza, così, sarà peggiore dello strappo. E non è raro che lo stesso catechista o educatore si trovi disorientato nelle sue stesse idee o nei suoi contesti o contenuti ideologici.

Il linguaggio religioso va dunque veramente rinnovato, per una necessità linguistica e psicologica di fondo, legata all'epoca in cui viviamo.

Ma il rinnovamento non può avvenire a caso. Deve avere basi scientifiche; altrimenti non si fa che differire il problema.

Nel contempo, però, si profila la necessità di "conoscere" la materia religiosa nella sua genuinità sostanziale, poiché ci si potrà trovare di fronte alla necessità di esprimere la verità con parole che fino a oggi dicevano forse il contrario. E c'è il rischio veramente di opporsi, anziché servire, alla verità. La verità non cambia, né può cambiare: cambia e deve cambiare il modo di esprimerla, perché per la natura del linguaggio può avvenire che quello che s'è detto - e giustamente ed esattamente-fino ad oggi significhi il contrario di quello che diceva ieri.

Come farete, p.e., a insegnare che cosa succede dopo la morte (e quindi ad affermare la sopravvivenza dell'anima), una volta eliminato il modo espressivo dell'anima "che va", se non avete maturato bene, ma molto bene, sia la dottrina relativa alla spiritualità, sia il senso odierno delle parole che finora sono state usate per esprimerla?

E' un problema gravissimo oltre che urgente. E' grave anche perché esso interviene (ed è connesso) a quel punto di discriminazione tra moralismo e morale, tra formalismo e giustizia, tra conformismo e verità in cui c'è ancor oggi tanta confusione, tanto in teoria quanto in pratica. Spesso si seguono più le mode di pensiero e i culturalismi anche in campi in cui si può e si deve seguire solo la scienza, poiché si tratta non di giochi più o meno belli di pensiero, bensì di realtà constatabili e misurabili. Ed è questo che spesso ritarda o inquina un vero rinnovamento. (NAT)

----- CINEMA IN CIFRE E PASTORALE -----

Riproduciamo la "classifica generale" ("dozzina d'oro") della "Borsa-film", all'8 giugno 1969, pubblicata dal *GIORNALE DELLO SPETTACOLO* il 14/6 us.

PER INCASSO ASSOLUTO	PER NUMERO DI SPETTATORI	PER MEDIA GIORNALIERA D'INCASSO
1) IL MEDICO DELLA MUTUA (it.Euro), 16 città, gg. 19 93 L. 1.217.067.000	1) IL MEDICO DELLA MUTUA 16 città, gg. 13 93 spettatori 1.475.621	1) 2001 ODISSEA NELLO SPAZIO (am.MGM), 16 c. gg.637; media L.902.775
2) LA RAGAZZA CON LA PISTOLA (it.Euro), 16 città gg. 1266, L. 863.015.000	2) SERAFINO (it.Cineriz) 16 città, gg.1149 spettatori 1.095.465	2) IL MEDICO D. MUTUA (c.s.) media gg. L. 873.702

PER INCASSO ASSOLUTO	PER NUMERO DI SPETTATORI	PER MEDIA GIORNAL.
3) SERAFINO (it.Ciner.) 16 città, gg.1149 L. 7'99.410.000	3) LA RAGAZZA CON LA PI- STOLA (it.Euro) 16 c.,gg 1266, spettat. 1.034.805	3) DOVE OSANO LE ACQUI- LE (am.MGM) 16 c., gg. 879, media L. 845.845
4) C'ERA UNA VOLTA IL WEST (it.Euro),16 c., gg '972 L. 760.203.000	4) STRAZIAMI MA DI FACI SAZIAMI (it.Fida) 16 c., gg: 976, spett. 1.031.671	4) RIUS CIRANNO I NOSTRI EROI? (it.Titanus),16c. gg: 910, media 811.370
5) DOVE OSANO LE ACQUILE (c.s.) L. 743.498.000	5) BORA BORA (it.-fr.- IFC),16 c., gg 1141, spettatori 1.026.757	5) C'ERA UNA VOLTA IL WEST (c.s.) m. 782.101
6) RIUS CIRANNO I NOSTRI EROI? (c.s.) 738.347.000	6) RIUS CIRANNO I NOSTRI EROI? (c.s.) s. 894.650	6) STRAZIAMI ecc.(c.s) media giorn.L. 743.241
7) STRAZIAMI ecc. (cs) L.725.404.000	7) C'ERA UNA VOLTA ecc. (c.s.) spett.886.254	7) MAYERLING (fr-it- ingl) 16 c.,gg 716 media giorn. L.727.335
8) BORA BORA (c.s.) L.697.745.000	8) DOVE OSANO ecc. (cs) spett. 838.815	8) VIA COL VENTO (ried am.MGM) 16 città,706gg media giorn.L. 719.891
9) 2001 ODISSEA ecc. (cs) L. 575.068.000	9) I QUATTRO DELL'AVE MA RIA, 16 c., gg 691 spett. 891.37	9) SERAFINO (c.s.) media giorn. L.695.771
10) MAYERLING (c.s.) L. 520.772.000	10) MAYERLING (c.s.) spett. 648.660	10) LA MONACA DI MONZA (it.Euro) 16 c.,684gg. media giorn. L.690.004
11) VIA COL VENTO (c.s.) L. 508.107.000	11) LA MONACA DI MONZA (c.s.) spett. 575.651	11) LA RAGAZZA CON LA P.(cs) media L.681.686
12) LA MONACA DI MONZA (c.s.) L. 471.963.000	12) 2001 ODISSEA ecc. (c.s.) spett. 558.025	12) BORA BORA (c.s.) media giorn.L. 611.520

Dallo stesso giornale, del 9 giugno 1969, riportiamo ora un'altra statistica, che - a parte l'arbitrarietà della catalogazione (p.e. TEOREMA è stato nella categoria "film a componente erotica" e non in quella "film di qualità"; LA VIA LATTEA e QUARTA PARETE tra i "film drammatici" ecc.) - è assai indicativa:

N°	e GENERE DEI FILM	VIETATI		PER Tutti	INCASSO COMPLESS.	%
		14	18			
15	Guerra	1	-	14	L. 1.024.947.000	4,6
4	Musicali	-	-	4	" 158.274.000	0,7
18	Satirici di costume	1	2	15	" 6.693.525.000	29,8
8	Di qualità	2	2	4	" 369.623.000	1,7
15	Commedie brillanti	3	3	9	" 625.221.000	2,8
47	Drammatici	12	15	20	" 3.810.390.000	16,9
14	Comici e cart.anim.	-	-	14	" 756.635.000	3,4
47	Western	8	5	34	" 3.055.467.000	13,6
26	Avvent.,poliz.,spion.	3	3	20	" 1.801.084.000	7,6
24	Dominante erotica	1	23	-	" 4.133.263.000	18,9
218		31	53	134	L. 22.428.429.000	100

Gli incassi si riferiscono alle "prime visioni" avvenute nei 266 cinema delle 16 città capozona nella stagione agosto '68-25 maggio '69.

Mancano pertanto gli elementi per indicare lo sfruttamento "a fondo" dei film, cioè la loro andata nelle seconde, terze e quarte visioni, che da un punto di vista sociologico e pastorale sono tutt'altro che da trascurarsi.

Salva sempre l'arbitrarietà delle classificazioni di tale statistica, si possono dedurre le seguenti graduatorie (da tener presente anche molte volte l'incertezza o la non eguaglianza di criterio nell'assegnare il "vietato"):

GRADUATORIA DEI GENERI IN BASE ALLA PRESENZA PERCENTUALE DI FILM VIETATI AI		MINORI DI 14 ANNI		MINORI DI 18 ANNI	
1. Film Drammatici	25,5 %	1. Componente erotica	95,9 %		
2. Film Di Qualità	25 %	2. Drammatici	31,9 %		
3. Commedie brillanti	20 %	3. Di Qualità	25 %		
4. Western	17 %	4. Commedie brillanti	20 %		
5. Avvent. polz. spion.	11,5 %	5. Avvent. poliz. spion.	11,5 %		
6. Guerra	6,6 %	6. Satirici di costume	11,1 %		
7. Satirici di costume	5,5 %	7. Western	10,6 %		
8. Componente erotica	4,1 %	8-9-10 Guerra, Musicali,			
9-10 Comici e musicali	0 %	Comici	0 %		

GRADUATORIA DEI GENERI SECONDO L'INCASSO ASSOLUTO (interessa meno perché è relativa al numero dei film per genere; è quella riportata nella statistica succitata):

1. Satirici di costume	29,8 %	dell'incasso totale		
2. Dominante erotica	18,9 %	"	"	"
3. Drammatici	16,9 %	"	"	"
4. Western	13,6 %	"	"	"
5. Avvent., poliz., spion.	7,6 %	"	"	"
6. Guerra	4,6 %	"	"	"
7. Comici e cart. anim.	3,4 %	"	"	"
8. Commedie brillanti	2,8 %	"	"	"
9. Di Qualità	1,7 %	"	"	"
10. Musicali	0,7 %	"	"	"

GRADUATORIA DEI GENERI SECONDO L'INCASSO RELATIVO (cioè dividendo l'incasso per il numero dei film editati ed è quello che particolarmente interessa. Tra parentesi: il posto in graduatoria secondo l'incasso assoluto. La cifra in Lire è la media "statistica" - e non reale - per film, di quel genere):

1. Satirici di costume	L. 360.751.388	(1°)
2. Componente erotica	L. 172.219.291	(2°)
3. Avvent. poliz. spion.	L. 69.272.461	(5°)
4. Guerra	L. 68.329.800	(6°)
5. Comici e cart. anim.	L. 54.045.357	(7°)
6. Commedie brillanti	L. 41.681.400	(8°)
7. Musicali	L. 39.568.500	(10°)
8. Drammatici	L. 8.107.021	(3°)
9. Western	L. 6.500.993	(4°)
10. Di Qualità	L. 4.620.287	(9°)

= Dei film considerati nella "dozzina d'oro", vengono fatte le seguenti classificazioni categoriche:

Satirici di costume: IL MEDICO DELLA MUTUA; LA RAGAZZA CON LA PISTOLA;
SERAFINO; RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI?; STRAZIAMI MA DI BACI SAZIAMI;

Western: C'ERA UNA VOLTA IL WEST; I QUATTRO DELL'AVE MARIA;

Drammatici: MAYERLING (dovrebbero appartenervi anche VIA COL VENTO e 2001
ODISSEA NELLO SPAZIO, ma non sono nell'elenco); LA MONACA DI MONZA;

Erotici: BORA BORA.

= Può essere interessante anche conoscere la percentuale della nazionalità dei film sugli incassi, all'8 giugno 1969 (dallo stesso GIORNALE DELLO SPETTACOLO del 14 giugno us.):

INCASSO DELLE PRIME VISIONI DELLE 16 CITTA' CAPOZONA: Totale L. 39.221.386.000
PERCENTUALI d'INCIDENZA: 1. Film italiani 39,0 %

2. Film in coproduzione 21,0 %

60,0 %

3. Film americani 29,2 %

4. Film inglesi 5,4 %

5. Film tedeschi 1,9 %

6. Film francesi 1,7 %

7. Altre nazionalità 1,8 %

PERCENTUALI D'INCIDENZA DELLE DITTE PRODUTTRICI:

Ditte nazionali, n° 22, 229 film 61,5 %

Ditte estere, n° 7, 155 film 34,7 %

Ditte regionali, n°?, 111 film 3,8 %

(In un numero successivo, porteremo il raffronto di tale percentuale d'incidenza riferita ad anni diversi)

= La classificazione morale del CCC relativamente ai film della "dozzina d'oro" è la seguente:

BORA BORA IV
C'ERA UNA VOLTA IL WEST III
DOVE OSANO LE AQUILE II
I QUATTRO DELL'AVE MARIA Am
MAYERLING Sc
MEDICO DELLA MUTUA Ar
MONACA DI MONZA IV

RAGAZZA CON LA PISTOLA Sc
RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI II
STRAZIAMI MA DI BACI Ar
SERAFINO IV
VIA COL VENTO A
2001 ODISSEA I

Alcune osservazioni, benché le cifre parlino da sole a chi le sa e le vuole leggere.

a) E' notevole che la produzione italiana (da sola o in coproduzione) domina prepotentemente il mercato italiano. In passato era viceversa. Ciò significa che essa un po' alla volta ha saputo incontrare sempre più il gusto del pubblico italiano. Più difficile è stabilire per quali ragioni ciò sia avvenuto. Certamente, il cinema italiano ha saputo "rubare" quella tecnica spettacolare che una volta era dominio incontrastato soprattutto degli ame-

ricani. Non solo, ma ha saputo dare quel tocco tipicamente latino di fantasia che se talvolta può rendere meno "mondiale" il mercato dei nostri film li fa però più "tipici" e più succosi anche come spettacolo.

Ma il nostro cinema, sempre dal punto di vista spettacolare, ha preso lezioni dappertutto e le ha sapute digerire bene e rendere spesso in forme nuove e attraenti. E ciò, nonostante tanta zavorra.

b) I gusti del pubblico risultano abbastanza chiaramente delineati dalle statistiche su riportate. Si tratta di un gusto che non ci può far fieri, ma che insieme mostra alcune precise indicazioni di possibilità positive. Si noti che tutte le statistiche su riportate si riferiscono alle prime visioni, cioè a quelle sale che non sono facilmente accessibili da tutti, dato il prezzo del biglietto. Il "pubblico" che viene mostrato da dette statistiche è dunque il pubblico "che può", un pubblico - si starebbe per dire - d'un certo tono anche culturale, benché non si possa dire che formazione culturale e censo oggi vadano sempre appaiati in Italia.

Il gusto del pubblico non ci può far fieri, soprattutto perché è facile notare - proprio in base alla qualità artistica, prima che morale dei film - che esso è attratto da alcuni precisi ingredienti spettacolari, tra i quali dominano (incredibile a credersi, oggi, con tanta spocchia libertaria) il divismo (v. Sordi per IL MEDICO DELLA MUTUA, la Deneuve e Sharif per MAYERLING, Celentano per SERAFINO ecc.), la voglia di divertirsi alle spalle di qualcuno, i lustrini della bella fotografia, dei bei costumi e degli arredamenti magnifici, ciò insomma che fa sognare e che fa gioire pensando d'avere.

D'altra parte, il pubblico vuole le cose fatte bene (a modo suo, s'intende), una certa patina di cultura e qualcosa che assomigli a una tematica. Ma a ben vedere i film che il pubblico ha portato al successo, ci si accorge che molte volte si tratta proprio di lustrini.

IL MEDICO DELLA MUTUA, p.e., che tiene testa nella classifica generale tanto per incasso assoluto quanto per numero di spettatori ed è al secondo posto per media giornaliera d'incassi, è il film che in questo periodo è "andato" di più. Non è un film "a dominante erotica", nonostante qualche concessione pesantuccia; ha per protagonista Sordi, beniamino delle folle cinematografiche; tratta scherzosamente un tema d'attualità: la corruzione di certi ambienti pubblici. Ma questa sua tematica è di fatto una pseudotematica, perché il grave problema è visto senza alcun approfondimento, anzi è trattato solo per far divertire. Tutto allora resta in superficie e non morde sotto il profilo sociale ed etico, se non dando l'illusione agli spettatori di essersi interessati a un problema serio, mentre di fatto ci si è solo divertiti (e vien fatto di pensare a quanto succedeva al tempo del fascismo, quando si facevano i film rosa per far dimenticare la politica). È dunque un film che diverte - e far divertire è una gran bella cosa - ma che diverte in maniera da velare anziché svelare i veri problemi. E data la importanza del tema, questo non solo è inutile, sotto il profilo educativo, bensì dannoso. Se aiutare a evadere è cosa buona e talvolta santa, l'evasione tuttavia deve essere sana.

Ma chi del pubblico s'accorge di questo equivoco? Sarebbe meglio divertirsi sul niente, evasione pura. Il pubblico, in sostanza, entra al cinema pecora e tale vi rimane. Pecora della propria illusione culturale, dell'ansia di evadere, del sentimentalismo. Il tutto con un grosso pizzico di critica e di reazione alle tradizioni (cfr LA MONACA DI MONZA).

Eppure, il pubblico vuole essere commosso, ma non turbato; vuole conoscere e non tollera d'essere trattato da bambino o da scemo, ma si lascia facilmente prendere dalle apparenze; vuole conservare il proprio anonimo, godendosi le cose - che egli crede individuali e sono più o meno comuni - dentro di sé: in fondo è una forma di timidezza, ma è anche una forma di moralismo o di formalismo che ha il rovescio positivo d'una sostanziale volontà di conoscere e di reagire ai paternalismi, ma anche di equilibrio.

Il problema, dunque, è più problema di pubblico che di film.

c) La graduatoria dei generi è molto istruttiva. Tanto in quella assoluta quanto in quella relativa, al primo posto stanno i film satirici di costume. E' sintomatico. Il pubblico, oggi, non vuole solo ridere, ma vuole ridere criticando, alle spalle di qualcuno; e poiché si tratta di costume contemporaneo, è chiaro su che cosa il pubblico vuol ridere.

Che se si considera che nella "dozzina d'oro" è entrata anche LA MONACA DI MONZA e ben presto entrerà Z, L'ORGIA DEL POTERE - ambedue film che non fanno ridere affatto, bensì criticano (a torto o a ragione) certo costume - dovrebbe essere facile intuire dove il pubblico si piega e che cosa pensa nell'interno del proprio anonimato. E sta in ciò la fonte della speranza e insieme della preoccupazione: la speranza che il pubblico si faccia finalmente adulto e - come vuole l'INTER MIRIFICA - si avvii verso scelte libere e personali; ma c'è anche il rischio (se non viene educato alla lettura, cioè a distinguere l'oro dall'orpello, il vero dal fittizio) che basti un nuovo orpello a trasformare questi pacifici cittadini italiani e cattolici in automi senza coscienza e senza umanità. Ci sono già i sintomi (indicativo ancora una volta il cattivo LA MONACA DI MONZA). E sotto un tal profilo, il pacifico gregge dei benpensanti cova inconsciamente l'esplosivo sotto la seggiola.

d) Con notevole balzo (circa del 50%), dopo i film satirici vengono quelli a dominante erotica. Come s'è detto, la collocazione dei film nelle categorie citate va presa con le pinze, ma l'indicazione regge. Un esame più accurato del successo di film del genere porterebbe maggior luce, permettendo di distinguere film da film e non facendo di ogni erba un fascio. Ci sono in quella categoria autentiche brutture e sozzerie, ma ci sono anche posizioni di problemi quanto mai attuali e sentiti. Che siano posti o risolti male non è sufficiente a negare il problema o a far tacere tutto. I tubboni non guariscono nascondendoli.

Ed ecco il problema che in questi giorni appare qua e là nella stampa, come per un ordine dall'alto. Il problema è delicato e complesso, ma certamente non lo si risolve con le urla e con le invettive, altrimenti tutto finirà ancora una volta nel niente. Chi vuol salvare la morale non può servirsi a ciò del moralismo, ch'è immorale.

Il pubblico vuole certe cose. Non lo si salvaguarda dal di fuori, creando l'ansia dei frutti proibiti o irritandolo o addirittura violandone la libertà, bensì dal di dentro, educandolo, anzitutto al buon gusto e ai valori morali autentici.

I comandamenti del Signore sono 10 e non uno o due. Anziché fare scandalo per certe cose, bisognerebbe scandalizzarsi che ben pochi si scandalizzano del come il gravissimo problema del pubblico viene oggi affrontato. Sono infatti in gioco l'educazione, la libertà e la personalità di ciascuno di noi. A meno che - e chi dice che non sia così? - ciò che fa paura a chi tiene i fili del potere non sia proprio quel germinare di fermenti di personalità che oggi si cominciano ad avvertire qua e là. (NAT)

=====

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

=====

BRITISH SOUNDS (1969)
di J.-L. Godard

British sounds è un manifesto in sei capitoli, o meglio, una indagine in sei sequenze sulla classe operaia e sui gruppi minoritari della sinistra inglese. Vari argomenti esemplificano il discorso politico del film: il manifesto del Partito Comunista, reso attraverso un procedimento contrappuntistico tra parola (teoria) e immagine-rumori (realtà del mondo del lavoro) con un lungo carrello in una fabbrica di automobili inglese; un testo sulla sessualità apparso su un giornale studentesco di sinistra inglese, "commentato" da un corpo nudo di donna che va e viene in una inquadratura fissa; un giovane studente legge o meglio "pronuncia" discorsi di alcuni ministri inglesi, tuttavia riscritti in termini più esasperati, e la sua immagine (audiovisiva) viene a tratti interrotta (ma subito ripresa) da alcune scene di strada in cui si odono gli slogan come "organizzatevi" "unità" organizzatevi nell'unità dello sciopero selvaggio", ecc.; alcuni operai trotskisti, appartenenti a un sindacato molto forte in seno alla Morris-Oxford, discutono della lotta sindacale e delle loro esperienze; un gruppo di studenti dell'Università di Essex, in un laboratorio attrezzato per la stampa di manifesti in serigrafia, cerca di cambiare le parole di una canzone dei Beatles, perché il disco è uno strumento dell'imperialismo (qui, inoltre, vi sono frasi e considerazioni riguardanti il cinema); una mano nell'atto di impugnare una bandiera rossa, canti rivoluzionari e citazioni di Mao, oltre a slogans di solidarietà con le lotte inglesi.

Ogni argomento occupa una intera sequenza e sembra costituire una parte a sé indipendente dal resto del film, tanto che si sarebbe tentati di parlare di racconto a episodi, se non

si avvertisse alla fine che una comune linfa li unisce interiormente, una linfa che si riveste di nomi diversi ma chiari, come ideologia, propaganda, politica, poesia. Ogni sequenza, inoltre, è quasi sempre un piano sequenza, una lunga inquadratura cioè interrotta di tanto in tanto da uno stacco che tuttavia raramente avviene sull'azione e sulla stessa scena, ma generalmente corrisponde a un cambio di scena che con la sua diversità viene a disturbare la continuità dell'inquadratura, solo per sottolinearla con maggiore evidenza. Alcune volte, come nella sequenza iniziale, è un carrello senza fine (che ci ricorda tanto quello sull'autosola da in *Week-end*) a fare da base al racconto, altre volte una panoramica che spia con occhio indiscreto, o anche una inquadratura fissa; in alcuni casi è addirittura la parola che regge la struttura del film, mentre l'immagine la commenta soltanto o la "disturba". Il tutto poi è integrato (o disintegrato) da due voci fuori campo (meglio, fuori film): un insegnante che spiega e un bambino che apprende i vari argomenti trattati di volta in volta dal film. Queste voci percorrono l'intera opera come un *leit motiv*, senza che mai il regista ci mostri i volti dei due la cui presenza, tuttavia, ci viene restituita dalle scritte esemplificative di cui essi si servono durante la lezione, e che rompono (o rafforzano?) l'unità tematica e narrativa del lavoro.

British sounds si rivolge chiaramente a dei militanti, siano essi intellettuali, studenti o operai. Non vuole educare alla rivoluzione e non è perciò un film didattico-rivoluzionario, come ad esempio il brasiliano *L'ora dei forni*, ma un film di informazione: più che a guadagnare proseliti, esso tende a porre problemi a dei militanti. Vuole essere soprattutto un film politico. Riesce ad esserlo?

E' difficile dire: dipende dal punto di vista dal quale lo si guarda. Godard non è un sindacalista, non è un uomo politico. E' un regista. Ora, se noi guardiamo *British sounds* con l'occhio del politico, dobbiamo dire che il film non è riuscito; se invece lo guardiamo (lo "leggiamo") con occhio diverso e stiamo alle sue immagini, alle sue parole, alla sua musica, al suo ritmo, il giudizio sarà ben diverso. E nel film c'è ritmo, c'è vita, c'è poesia. E la poesia mi fa scorgere indirettamente che nel film c'è politica, una linea ideologica ben precisa. Tuttavia il raffinato intellettualismo, salvaguarda il regista da un intervento insensato e romantico negli avvenimenti che ci presenta. Egli sa te

nersi sempre a una discreta distanza dalle persone e dalle cose, e da questa distanza scaturisce un'amara ironia di fondo. Come già in altre opere precedenti, soprattutto *Due o tre cose che so di lei*, *La Cinese*, *Week-end*, Jean Luc Godard, partendo da un intento politico-ideologico, ha fatto dell'arte. E facendo dell'arte, ha fatto anche politica, cultura, rivoluzione. Dalla cupa serietà della ideologia, il regista è giunto al gioco piacevole dell'arte, anche se il gioco è più serio questa volta.

In *British sounds* la politica crea l'estetica, e l'estetica ridà la politica.

Un film poetico, anche se di difficile lettura. (CIT)

=====

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

=====

CUORE DI MAMMA (1969)
di S. Samperi

Verrebbe voglia di dire che rifacendosi a Bellocchio, con *Grazie zia*, Samperi ha voluto far spettacolo prendendosela con una zia e che ora, rifacendosi a Godard, ha voluto far spettacolo prendendosela con una mamma. Ma pare che questa volta, in quanto a spettacolo, gli sia andato meno bene. Cinematograficamente, invece, il film è più interessante del primo. E' un'opera di cinema: disgustante, se volete; pretenziosa (fino a un certo punto); per qualche aspetto falso e inutile; anche sbagliato, qua e là, come stile (p.e. quella specie di balletto dei giovani rivoluzionari); ma è cinema. C'è la trovata - forse non è più di ciò, sul piano cinematografico - della mamma (una bravissima Carla Gravina) alla quale il regista riesce a non far dire una parola in tutto il film. E se talvolta egli mostra la corda dello sforzo di portare avanti questo suo proposito stilistico, riesce tuttavia

a dar sbalzo a questo strano personaggio. Il quale peraltro, sul piano tematico, riesce ad essere emblematico solo di se stesso, nonostante la tensione espressiva che Samperi gli ha dato e quella che credeva di dargli.

Tematicamente, infatti, il film mostra più l'intenzione di essere acre, socialmente graffiante, e quindi spettacolare e urtante, che non la chiarezza di idee sui temi che tocca o anche solo la preoccupazione di fare un discorso valido.

C'è un meccanismo, forse più furbo che intelligente, col quale il giovane Samperi coinvolge civiltà dei consumi e contestazione e - cose gravi come un'epoca - rapporto tra adulti e bambini e generazioni di mezzo, nel contesto delle tematiche che stiamo vivendo oggi. L'intuizione che quelli siano i problemi c'è senz'altro; ma niente più. Anzi, certe annotazioni - come l'accenno saffico, la assurda crudeltà del bambino, il bagno a tre e altri - fanno capire la

voglia accesa di sfruttare tutti gli ingredienti di spettacolarità alla moda, mascherandoli di esasperazione interiore e di problematicismo, non importa se incredibili o gratuiti.

Il film comunque è interessante per chi voglia studiare nel cinema un rapporto con le problematiche contemporanee. Resta interessante anche se Samperi fa temere di vendere un po' troppo fumo e di usar male dello arrosto che invece potrebbe vendere. (NAT)

NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI (1969)
di C. Bene

Il film si apre con una serie di immagini riprodotte, con esasperata deformazione, la roccaforte di Otranto, unico baluardo cristiano contro l'invasione dei Turchi infedeli e dissacranti. Quell'invasione causò l'eccidio di ottocento martiri: dalle ossa di quei martiri, orrificanti, ammassate indiscriminatamente, prende corpo il personaggio protagonista del film. Il quale si chiude con la morte dello stesso protagonista ai piedi di una "vergine". Tra questi due poli, tutta una fumosa vicenda, svolgentesi tra insistenti elucubrazioni ossessive, tra ricordi che hanno l'apparenza di sogno o di flash-backs interiori, ambientati in epoche diverse.

Il "viaggio" del protagonista sembra concentrarsi nello sforzo permanente di una ricerca di amore consolatorio che gli permetta di vincere il suo sgomento e il suo pessimismo esistenziale. Ma non si comprende bene di quale tipo di amore egli è in cerca. Tenta, dapprima, una "scalata" verso un casto amore fisico (la ragazza che appare all'inizio e gli sorride dai parapetti e dai loggioni del castello), che si rivela irraggiungibile (la ragazza, infatti, si allontana sempre più, inspiegabilmente). Interviene quindi, dal cielo, una ambigua "vergine", Margherita, un misto di sacro (ha l'aureola) e di profano, con prevalenza della carne sul

lo spirito. Ma lui la rifiuta. Lei non lo comprende. Nasce allora una altra esperienza che parrebbe condurre il protagonista all'esame dello stato di vita cristiana "perfetta": il frate. Ma questo, che dovrebbe rappresentare l'adesione completa agli ideali religiosi del cristianesimo, si rivela al protagonista nel suo aspetto più ripugnante, materialistico e crapulone. È significativo, a questo proposito, ricordare che la scena del frate che sbanchetta fino alla nausea è, contrappuntata dai fragorosi calligrafismi dei fuochi d'artificio che scoppiano nella notte durante una festa religiosa in paese, mentre nella cella si odono i tuoni e i lampi di un fantasioso temporale. Nel Sud, queste espressioni folcloristiche che rappresentano l'apice di una riconoscenza e di una stima profonda che la gente ha per la Chiesa e per la religione. Ma proprio da questo contrappunto nasce il sarcasmo viscerale del regista (attraverso il personaggio) verso le manifestazioni così exteriorizzate e roboanti della religione. Sicché neppure in ciò il protagonista risolve le sue ansie e demolisce i suoi sconvolgimenti. Egli resta solo, racchiuso in una corazza di ferro inespugnabile (segno del suo rifiuto per la religione o dell'impossibilità di apertura da parte dell'uomo verso di essa?), a lottare disperatamente per penetrare in un amore che gli sfugge (la ragazza del finale), fino a giacere, esausto, ai piedi di quella "vergine" discesa dal cielo, che lo guarda impassibile e indifferente.

Il regista quindi, attraverso il suo personaggio (il protagonista è lo stesso Carmelo Bene), sembra compiere una furiosa, lirica rassegna di alcune forme in cui egli vede esprimersi il cristianesimo e cerca di valorizzare quel personaggio fino a renderlo emblematico dell'Uomo che, dopo una ricerca interiorizzata e fantastica (non certo raziona-

le), approda ad una posizione sconcertante e pessimistica: il rifiuto di tutto, la distruzione (o l'auto-distruzione?) di sé, ai piedi di una ibrida divinità cristiana (potrebbe anche essere il suo fantasma interiore) che assiste impassibile alla morte dell'uomo.

Per la difficoltà di lettura, per l'esasperata (ma efficace) ricerca coloristica e di effetto, per l'atteggiamento indubbiamente e immotivatamente dissacrante, per la esacerbata convulsione in cui Carmelo Bene mostra (ma non dimostra) le varie affermazioni, il film non sembra possa esser visto da un pubblico sprovvisto o impreparato. Esso si rivela comunque interessante dal punto di vista linguistico e stilistico, anche se è da considerarsi probabilmente solo come uno sforzo inconsueto di affascinare a tutti i costi e di rompere, contestando gratuitamente, i vecchi e abusati modi di espressione cinematografica. (COR)

Nostra Signora dei Turchi, ambiguo premio speciale all'ultimo festival veneziano, è un'avventura fotografica carica della viscerale problematica del suo autore.

Sul filo di un ricordo macerato nella memoria - l'eccidio di ottocento persone durante il saccheggio di Otranto da parte dei Turchi, nel 1480 - Carmelo Bene costruisce una stravagante fantasia: fa scendere una santa immaginaria dal cielo a consolazione del suo pessimismo e della cattiveria per la quale si sente infelice e colpevole, parla con lei un forsennato linguaggio, deformando grottescamente tutti gli elementi reali, saltando i nessi logici, cogliendo occasione per altri discorsi ed introducendo sensazioni allucinate di morte di sole, di sesso e di crapula. Ma ad andare sotto questo sfogo protervo ed esacerbato, non è difficile cogliere la gratuità del suo gioco di fantasia. Si tratta veramente di fantasticherie

fini a se stesse, che hanno valore solo in rari momenti di felicità inventiva. Questo gioco lussurioso e barocco (ma vi interviene una teatralità ed un istrionismo di pregevole fattura) è di una volgarità raffinata, che non riesce quasi mai a lievitare una materia espressiva. Si potrebbe cercare tra le pieghe del racconto, ma i frammenti non si comporrebbero mai in un disegno unitario. Se unità esiste, invece, è nella volontà di provocazione (e qualche volta gli riesce) e nella presunzione dell'autore, nel suo eclettismo e nell'impotenza che dimostra con tanta raffinatezza. E' l'apoteosi del negativo, la bellezza della bruttura: ma sono casi che la tradizione della pseudo-arte ci ha già offerti in abbondanza.

Pienamente valido invece è il gioco fotografico, sapientemente voluto, che ricostruisce il casuale per padronanza del mezzo e capacità espressive. (TOG)

SATELLITE (1969) di N. Schifano

Come se io mi sedessi per terra, con le spalle rivolte alla finestra spalancata, e ascoltassi i suoni e osservassi le luci e le immagini che si riflettono sulla parete di fronte a me, meditando su ciò che sto facendo: questo è *Satellite*.

Il film comprende un prologo, in cui si vede una camera ammobiliata, chiusa e opaca, e si sente parlare di Dreyer, del cinema; una prima parte, in cui, sulla parete di una camera buia, un proiettore manda immagini di un mondo sconvolto, di guerra e di violenza, mentre delle voci parlano - letteralmente - del più e del meno, in una completa dissociazione di immagine e colonna sonora; una seconda parte, in cui, dopo immagini di paesaggio che si allargano da una parete, di onde marine che vengono a lambire il guanciale di un letto, si vedono comporsi su

una parete della camera molteplici racconti cinematografici, separati e del tutto dissociati l'uno dall'altro; un epilogo, in cui, per la prima volta fuori dalla camera e dalle sue pareti-schermo, una ragazza passeggia in riva al mare; finalmente, una occasione metalinguistica, in cui un pittore, giovane e snello, femminile, si adagia su una tela bianca e tratteggia con dei lapis case bombardate, cannoni (prima parte del film), quindi di alberi e persone, decentrati sulla tela, e per questo salvi dalla distruzione di quelle bombe e di quei cannoni (seconda parte ed epilogo).

Tra i vari momenti del film fa da cerniera la presenza di una camera (divano, poltrona, tappeto, paralume, nessuna persona vivente) le cui pareti si vengono progressivamente liquefacendo fino a cedere del tutto, nel segno di una dolorosa liberazione. Che quella presenza sia uno strumento narrativo per fare del cinema nel cinema, è evidente nella prima parte, anzi qui il motivo è troppo insistito, monotono; e nella seconda, più convincente per la varietà dei racconti e l'intensità cromatica. Ma forse essa ha anche un valore simbolico: quella camera è un posto esistenziale in cui l'uomo, o per lui l'artista moderno, si pongono a meditare sulla realtà della vita, fino a quando, nell'infinito amore di questa, non trovano in sé la forza di un'apertura in direzione dell'orizzonte. E subito l'artista torna a disperare di un contatto con le cose che vorrebbe immediato: si dispera e giisce, ossessionato dai suoni, partecipe della realtà nella misura in cui la fa sua con il pennello o con la macchina da presa, e allora ripercorre le tappe di un cammino che trasuda ancora sofferenza. Solo così si spiegano i gesti conclusivi del pittore, la presenza epica di quell'io che si racconta, e lo fa nei tratti infantili di poche matite colorate: è il momento più delicato e originale del film: finora Schifano aveva parlato del cinema, adesso parla del

proprio cinema e di se stesso.

Questo primo lungometraggio di Schifano è un racconto per immagini che tende alla purezza dell'esprimersi lirico, forse attingendola solo qua e là, certo rivelando scoperta sensibilità e qualità espressive. Il richiamo culturale è alla pittura informale e ad ogni linguistica del caos: ma qui l'autore domina ancora la propria materia, vi è in lui la pazienza del raccoglitore di *papiers collés* e al tempo stesso la febbre, i gesti rotti e frenetici di chi dispera di poterli comporre, nel suo sforzo di gettare su un mondo frammentato uno sguardo a cui nega l'unità, uno sguardo come quello dei satelliti che girano intorno alla terra. (CLA)

Z (L'ORGIA DEL POTERE) (1969) di Costa Gravas

"Z" significa - avverte una voce fuori campo - "ancora vivo". E forse è il vero messaggio di questo intelligente film senza messaggio. Ispirato alla vicenda di un deputato greco trucidato quando si preparava il regime dei colonnelli, mostra il conflitto della Giustizia con la giustizia: un giovane magistrato riesce a incriminare d'assassinio premeditato quattro alti ufficiali della polizia, sfidando le minacce e disdegnando gli allettamenti. Ma al momento del processo, egli sarà morto "d'infarto" e sette dei testimoni principali variamente incidentati a morte. E il giovane giornalista che aveva aiutato il magistrato e che figura fare il reportage in TV della vicenda, si prende anch'egli tre anni di carcere per banali motivi. Il potere dunque vince sempre, presto o tardi; non c'è barba d'uomo retto che possa spuntarla fino in fondo.

Ma questo ch'è l'apparente significato del film ne nasconde uno più sostanzioso: quel potere vince non per forza, ma per debolezza. Per debolezza di chi s'accuccia e cede. In questo senso, il film assume un forte valore positivo e anche educativo.

Ma la sua efficacia è ristretta, se esso resta un fatto sporadico. Voglio dire che molti di questi film potrebbero contribuire a creare una coscienza di responsabilità umana e civile; ma da solo esso non potrà che essere una buona e valida, ma passeggera, sferzata di indignazione per il sistema di ingiustizie che impera nel mondo. La ragione è data dal fatto che il film comunica la sua tematica per emozioni, sollecitando le reazioni psicologiche di chi avverte il disagio di quella realtà. La giustizia

ideologica di quelle reazioni è dunque un fatto emotivo - quasi di coincidenza - e non razionale: l'idea di radice non penetra nell'uomo con la sua forza intellettuale; scomparsa la reazione psicologica non resta, se non forse come un barlume, la luce violenta e aggressiva dell'idea. Ed è un peccato; ma sul piano pratico non c'è che da augurarsi che di film come questi ne vengano molti sui nostri schermi a dare consistenza alla comune ansia di pulizia e di giustizia nella vita sociale. (NAT)

=====

LE METAMORFOSI DEL PRESENTATORE

La sorte di Paolo Villaggio è tra le più singolari e significative tra quelle a cui vanno incontro molti personaggi televisivi. Il popolare presentatore era uscito dai ranghi del cabaret lo scorso anno, quando la televisione mise in onda un ennesimo spettacolo di rivista. *Quelli della domenica* era appunto il titolo della trasmissione in cui comparivano due tritici comici di scuola italo-americana (Ric e Gian) e una stellina-cantante mulatta (Lara Saint Paul), impegnati nei soliti testi banali dei programmi di rivista. Ma lo spettacolo ebbe un merito inaspettato portando alla ribalta un presentatore tutto nuovo e, a suo modo, rivoluzionario. Rompendo una tradizione ormai decennale, Paolo Villaggio si presentò come una specie di domatore del pubblico, perennemente arrabbiato, che ordinava gli applausi e li metteva a tacere, trattava male i cantanti, gli autori, i tecnici, i programmisti, la televisione e soprattutto il pubblico presente e quello assente. Una girandola di urlacci, di gesticolazioni poco compunte, di corse a rompocollo su e giù per la scaletta tra la scena e la platea. Il contrario esatto, cioè, della formale compostezza di Buongiorno, della scontata cordialità di Corrado, della caramellosa fatica di Pippo Baudo di sentirsi anche lui in gara. Il pubblico capiva il gioco di Villaggio e ne accettava la finzione, divertendosi. Non mancò qualche cinico che ne spiegò l'accondiscendenza come frutto di un represso desiderio di frustrazione. Non siamo d'accordo: crediamo invece che il pubblico si stesse divertendo alle spalle degli altri presentatori "made in TV". Sembra però che arrivassero alla redazione dello spettacolo lettere di abbonati inviperiti nel sentirsi prendere in giro per televisione (senza supporre minimamente che i vari Pippo Baudo fanno molto di più).

Per cui quest'anno, alla ripresa dello spettacolino pomeridiano, sotto nuovo titolo di *E' domenica ma senza impegno*, gli autori sono restati della stessa inefficienza, Ric e Gian sono stati rimpiazzati da Cochi e Renato che hanno più numeri di loro ma si sono fatti pestare dalla routine televisiva, Ombretta Colli ha preso malamente ^{il posto} di Lara Saint Paul, si è aggiunto, con Gianni Agus, un buon caratterista che ha fatto il suo tempo ma che non si riesce a rimpiazzare e si è ripresentato quel terribile Quartetto Cetra beniamino del pubblico a quoziente mentale da tredici anni che piace ai programmisti. Paolo Villaggio resta ancora il "clou" della trasmissione ma sem

bra che abbia subito il lavaggio del cervello: ripresentandosi quest'anno ai telespettatori, l'antico "enfant terrible" ha spiegato compunto perché non poteva più fare il "cattivo". Ha smesso di bistrattare le cantanti, di ridere dei numeri, di rifiutare gli applausi; non grida più verso il pubblico, le sue provocazioni sembrano portare il permesso scritto. Seguendo a rovescio una nota reazione psicologica Paolo Villaggio ha finito col riversare sul suo personaggio, deridendolo ed avvilendolo, quanto prima spiattellava in faccia al pubblico. Ma il gioco funziona male perché, prima, il pubblico preso in giro rideva non solo per il gioco ma anche per la distruzione della figura solenne del presentatore in smoking, ed ora non trova più differenze tra lui e Paolo Villaggio. (TOG)

=====

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

=====

MARSHALL McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Milano,
Il Saggiatore, (II ed.) 1968

Con una premessa sul passaggio dalla civiltà meccanica a quella elettrica McLuhan prende qui in esame i vari media, considerando come tali non solo il comune cinema o libro o telefono ma anche il denaro, il vestiario, l'alloggio, le armi, l'automobile e quanto altro si ponga come intermediario tra noi e gli altri, senza che ciò comporti necessariamente uno scambio di informazioni.

Quando alla meccanizzazione di ieri, basata sulla frammentazione e il conseguente ordinamento seriale delle parti così ottenute (immagina la catena di montaggio), succede l'automazione elettrica di oggi che pone fine alla sequenza e rende i processi del tutto immediati, l'uomo passa da una fase espressiva ad una implosiva. Considerando infatti il medium come una estensione degli organi umani che la meccanizzazione proietta all'esterno (la ruota al posto del piede, il radar al posto dell'occhio, ecc.), coll'avvento della elettricità questo processo di allungamento arriva al suo punto di massima estensione e qui non può che implosione in una nuova forma. Come estensione dei nostri organi, i media relativi alla civiltà elettrica coinvolgono il nostro sistema nervoso centrale. McLuhan ne spiega le conseguenze prendendo in esame il mito greco di Narciso (dal greco *narcosis*, torpore) e interpretando il suo innamoramento della propria immagine come dovuta ad una estensione di sé analoga a quelle prodotte dagli strumenti della moderna tecnologia. Narciso - spiega l'autore - rimase intorpidito diventando il servomeccanismo della sua immagine ripetuta, conformandosi a questa nuova dimensione e diventando un circuito chiuso. I moderni mass-media, analoghe estensioni dei nostri sensi, determinano lo stesso torpore dovuto allo sforzo del sistema nervoso centrale di controllarle. Ne viene un pervicace sonnambulismo, come reazione all'autoamputazione del proprio organo a favore di uno strumento esterno, e la assunzione di un nuovo "ruolo" che con l'automazione ricostituisce l'unità frammentata dalla meccanizzazione precedente. Questa unità ci rende molto simili agli uomini delle società tribali la cui esistenza sociale altro non era che una estensione della vita familiare.

Sulla base di queste ed altre considerazioni, McLuhan affronta lo studio degli strumenti del comunicare nel loro effetto globale e non solo per il "contenuto" del messaggio che essi trasmettono. Anzi, afferma McLuhan, il medium è già il messaggio in quanto questo è un altro medium: il significato

della comunicazione deve ricercarsi nella "forma" che il messaggio assume in quanto veicolato ad uno strumento tecnologico che gli dà una specifica grammatica. Ne viene la necessità (che diventa impostazione metodologica nella seconda parte del libro) di prendere in considerazione non tanto il limitato effetto dei "contenuti" quanto quello interagente del medium stesso e il contesto culturale entro cui esso agisce.

Le analisi dei media che seguono rispecchia questa visione globalistica della nuova civiltà che essi instaurano. McLuhan non si ferma alle consuete valutazioni sociologiche o psicologiche dei mezzi, ma tenta di spiegarci con esempi al limite del paradosso la loro collocazione nell'ambito di una cultura o di più culture. La sua pagina, cioè, è anche infarcita di annotazioni antropologiche.

Sarebbe troppo lungo tracciare le analisi incomplete e disordinate di McLuhan sui vari media: esse valgono per lo spirito e il clima che vi circola più che per un rigore di metodo. Le sue indicazioni hanno il merito di insistere sulla necessità di una dimensione globale dei problemi, ma non valgono - a mio giudizio - come risultati da acquisire, specie in questo campo di studi che ha bisogno oggi più di rigore scientifico che di pur generose intuizioni. (TOG)

=====

GRADI D'INTERESSE GRADI D'INTERESSE GR

=====

I nostri appunti sulle opere dei moderni mezzi di comunicazione vengono accompagnati da una valutazione sul loro GRADO DI INTERESSE

Per INTERESSE TEMATICO, si intende interesse per il valore dimostrativo 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. Questo 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 secondo la 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 cinematicamente" 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 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 "insufficiente".

Queste valutazioni (non dei 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.