

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).

N° 7 (pagg. 101-121) - 28 settembre 1969

| | |
|--|------|
| <u>SOMMARIO</u> | |
| del N° 7 | |
| Ricordo di Renato May | 2 |
| Innovazioni allo "Schedario Cinematografico" | 3 |
| <u>VARIE</u> | |
| + Venezia 1969 | 5 |
| - Leone o non Leone | |
| - Le due mondanità | |
| - Sintesi | |
| <u>FILM</u> | 8-17 |
| <u>IN RETROSPETTIVA</u> | 17 |
| <u>TV NOTE</u> | |
| + Televisione e canzonetta | 18 |
| "GRADI D'INTERESSE" (note) | 21 |

TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 21)

| Pag. | | TITOLO | CCC | INTERESSE | | |
|--------|---|--------|-----|-----------|------|-------|
| AUTORE | | | | tem. | art. | educ. |
| 8 | L'ALIBI (Gassman Celi, Lucignani) | IV | 6 | 4 | 4 | |
| 8 | ITALIANI E' SEVERAMENTE PROIBITO (Sindoni) | IV | 5 | 5 | n6 | |
| 8 | DI PARI PASSO CON L'AMORE E LA MORTE (Huston) | n.cl. | 7 | 6 | 6 | |
| 9 | FELLINI SATYRICON (Fellini) | + IV | 9 | 9 | 8 | |
| 11 | H ₂ S (Faenza) | + IV | 5 | 5 | 4 | |
| 12 | PORCILE (Pasolini) | + IV | 8 | 9 | 7 | |
| 14 | SAI COSA FACEVA STALIN ALLE DONNE? (Liverani) | + IV | 5 | 4 | 4 | |
| 15 | SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE (Taviani) | IV | 8 | 8 | 7 | |
| 16 | STEPHANE, UNA MORGUE INFEDELE (Chabrol) | IV | 6 | 7 | n5 | |
| 16 | TARZANA SESSO SELVAGGIO (Reed) | IV | 1 | 0 | 0 | |

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

Il 18 luglio u.s., è morto a Roma RENATO MAY.

Era stato docente e teorico di cinema tra i più insigni. Cattolico convinto ma senza pietismi, lavorava attivamente, anche se piuttosto modestamente (dal momento che nessuno si preoccupava effettivamente di valorizzarlo adeguatamente in posti di responsabilità), per l'apostolato della comunicazione sociale. Soprattutto dopo il Concilio, il Decreto INTER MIRIFICA era per lui fonte incessante d'ispirazione teorica ed operativa.

La sua vita di lavoro non può essere compendiata in una nota e per questo rimandiamo al nostro Schedario, che gli aveva dedicato una voce, già mentr'era in vita.

Morendo, ha lasciato la moglie e due figlie.

Ai funerali, svolti sotto la canicola d'un primo pomeriggio, erano presenti per il tristissimo doveroso saluto, rappresentanti di tutto il mondo cinematografico.

Era morto quasi all'improvviso, nonostante la gravissima malattia che da tempo l'aveva quasi paralizzato, nel silenzio della notte, salutato da un regista che stava terminando proprio in quelle ore il suo primo film. E per compiere quel saluto, egli aveva in terroto la lavorazione, alla quale si stava dando anima e corpo.

Il giorno prima lo aveva salutato il sacerdote che dal massimo incarico ecclesiastico italiano nel settore dello spettacolo aveva recentemente chiesto e ottenuto di passare all'apostolato concreto di una parrocchia. Con lui, May aveva per anni lavorato e sofferto le battaglie - apparentemente inutili - dell'apostolato dell'immagine.

Sono semplici fatti, ma che possono essere simboli.

Con Renato May è scomparso - oltre che il nostro amico profondo, carissimo e fedele - uno dei rappresentanti più insigni di una cultura cinematografica seria e veramente impegnata, al di là di ogni etichetta. Le sue opere erano conosciute in tutto il mondo, alcune tradotte in molte lingue d'ogni cielo.

E' scomparsa anche una tipica figura di cattolico aperto e forte e schietto e quindi combattuto talvolta perfino da qualche cattolico meno sincero e meno convinto. Cattolico che crede veramente in Dio e nella Chiesa. Ricordo con commozione la preghiera che compose e recitò fino alla morte per la "sua" Madonnina: una piccola statuetta posta all'ingresso della "sua" casa. E ricordo quella "sua" casa (se l'era ideata e quasi costruita), che nelle lotte, nelle delusioni, nelle sofferenze sembrava un rifugio dove si sentiva veramente tranquillo e sereno, perché immerso nell'affetto tenerissimo, offerto e ricevuto, delle sue "tre donne".

E' scomparso il silenzioso inerte sostenitore di forze nuove che mirassero a un risultato effettivo di bene e non a una carriera.

E' scomparso il carattere ruvido e schivo e talvolta testardo - ma sempre signore e umano - che poteva disturbare qualcuno.

Ma più che dire "è scomparso", si può dire che è entrato nel mondo degli Spiriti - libero ormai dalle remore che il mondo dei corporalmente vivi comporta - un nuovo rappresentante di quanti dolorosamente e faticosamente lavorano per il Regno di Dio nel e col campo dell'immagine.

Ora lui è più forte di prima e lavorerà più efficacemente con noi.

Al proposito, ancora un piccolo fatto che può essere simbolo: pur nell'angoscia della scomparsa, la moglie e le figlie hanno continuato a parlare e ad agire - fare scelte d'ogni giorno, prendere decisioni - come se lui fosse nella stanza accanto o in fondo alle scale ad attenderle in macchina.

+++++
+++++
+++++
+++++
+++++

NOTIZIE DELLO "SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO"

Con lo scadere del 14° semestre (che avverrà in settimana), il nostro SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO presenterà alcune innovazioni allo scopo di renderlo sempre più attuale ed efficiente:

1. La pubblicazione avverrà per "Serie", anziché per "semestri".
Ogni Serie sarà di 150 schede (non: voci) e verrà spedita in sei fascicoli nel giro presumibilmente di un anno.
2. Tutte le voci-film - oltre le consuete rubriche - saranno corredate sempre dall'analisi del film stesso, redatta secondo la metodologia della lettura strutturale e della valutazione critica.
3. Le "Note" di presentazione terranno maggior conto dell'inquadramento del film nel momento culturale e sociologico che l'ha prodotto. Questo criterio avrà maggiore influsso anche nella scelta delle voci da pubblicare.
4. I "Giudizi della critica" saranno selezionati con maggiore rigore e comunque non dovranno mai superare la metà dello spazio dato a una voce.
5. Per poter essere maggiormente tempestivi nella presentazione di film o argomenti d'attualità e, nel contempo, per seguire quel criterio di serietà seguito fin qui di disporre del maggior numero di notizie e critiche che ci pervengono da ogni parte del mondo (il che richiede a volte mesi di attesa), si ricorrerà con maggior frequenza al sistema delle schede di aggiornamento o a quello di spedire una "prima parte" della voce con le "Note" e l'"Analisi" e una "seconda parte" con le "critiche".
6. Si riprenderà la pubblicazione di voci-persona (profili di regi-

sti, attori, ecc.) e di voci-argomento.

7. L'abbonamento alla Serie in corso di pubblicazione è di L. 8.500 (estero L. 10.000), comprese le spese di spedizione.

Il costo delle Serie arretrate è di L. 15.000, escluse le spese di spedizione.

8. Le prime sette Serie arretrate (corrispondenti agli ex 14 semestri) sono di 200 schede l'una e si possono acquistare anche dimezzate, cosicché chi manca dell'uno o dell'altro ex-semester (I.a o II.a parte di una Serie) non sia costretto ad acquistare tutta la Serie per riempire la lacuna. Tali mezze serie sono in vendita al prezzo di L. 7.500 (escluse le spese postali).

9. Gli abbonati che acquisteranno Serie arretrate (intere o mezze) entro il 30 ottobre p.v. potranno usufruire del prezzo speciale di L. 12.000 per l'intera Serie (2 ex-semester) e di L. 6.000 per la mezza serie (un ex-semester).

10. Per comodità, diamo la corrispondenza tra Serie ed ex-semester:

| | |
|---------------------------|-------------------------------------|
| I Serie a = ex semestre 1 | V Serie a = ex semestre 9 |
| " b = " 2 | " b = " 10 |
| II Serie a = " 3 | VI Serie a = " 11 |
| " b = " 4 | " b = " 12 |
| III Serie a = " 5 | VII Serie a = " 13 |
| " b = " 6 | " b = " 14 |
| IV Serie a = " 7 | VIII Serie (nuova) = 15° e 16° sem. |
| " b = " 8 | |

=====

VOCI DELL'VIII SERIE (nuova): elenco indicativo

di prossima pubblicazione

| | |
|--|--|
| (LA) CINESE di J.L. Godard | (LA) MONACA DI MONZA di E. Visconti |
| FELLINI SATIRYCON di F. Fellini | PARTNER di B. Bertolucci |
| FESTIVAL VENEZIA 1969 (I parte) | PORCILE di PP. Pasolini (I parte) |
| INDICE DEI FILM CITATI (schede 1-1000) (seguito) | TEOREMA di PP. Pasolini |
| IO...IO...IO... E GLI ALTRI di A. Blasetti | (LA) VERGOGNA di J. Bergman |
| METTI UNA SERA A CENA di A. Patróni-Griffi | (LA) VIA LATTEA di L. Buñuel |
| | WEECK END di J.L. Godard |
| | Z o L'ORGIA DEL POTERE di Costa-Gavras |

in corso di preparazione

L'ANGELO STERMINATORE di Buñuel; LUIS BUÑUEL (regista); CASCO D'ORO di J. Becker; CINEMA DELL'HUNDERGROUND; CUORE DI MAMMA di S. Samperi; JEAN-LUC GODARD (regista); INDICE DEI NOMI CITATI (schede 1001-1500) (IL) LAUREATO di Nichols; (IL) MEDICO DELLA MUTUA di L. Zampa; MOUCHETTE di Bresson; NAZARIN di Buñuel; ROSEMARY'S BABY di Polansky; SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE di Taviani; SERAFINO di P. Germi; ecc. ecc.

=====

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

=====

----- VENEZIA 1969 -----

"LEONE" O NON "LEONE"?

Per la prima volta quest'anno non si sono dati gli ormai classici "Leone di San Marco". E la Mostra ha funzionato lo stesso.

Dunque: se si è fatto, si può fare.

E' chiaro che ci sono i pro e i contro. Il problema però - mi pare - non è quello del "Leone o non Leone," bensì quello di "Mostra d'Arte Cinematografica" o qualcos'altro.

In altre parole, il problema è che se è già premio essere ammessi alla Mostra senza possibilità di giudizio preferenziale, tale giudizio - tale "Leone" - viene dato di fatto al momento della selezione. La commissione preposta a questo diviene una vera e propria perizia che qualifica la stessa Mostra, ben più delle giurie che in passato erano preposte ai premi.

Ciò significa, che la selezione deve essere più severa se non c'è "Leone". Ciò significa anche che i "giudici" della selezione devono essere competenti a giudicare nella specifica materia dell'arte cinematografica.

La formula del "non-Leone", dunque, può funzionare; ma solo a questa condizione. Chi ci rimette, altrimenti, non è una giuria - come gli anni scorsi, e la Mostra era sempre più o meno salva -, ma è la Mostra di Venezia. (NAT)

LE DUE MONDANITA'

Mancavo da Venezia dall'anno in cui Chiarini aveva inferto il primo fiero colpo alla mondanità del Festival per dedicare ogni sforzo alla cultura. Le due cose, all'atto pratico, potevano non essere antitetiche, anche se ovviamente e decisamente la mondanità dovrebbe essere una cosa e la cultura un'altra e anche se chi si dedica all'una dovrebbe non essere in grado di dedicarsi all'altra (il che purtroppo non succede).

Quest'anno ho trovato una nuova mondanità: zazzere e barbe e minigonne, ostentate con la stessa sicumera degli abiti da sera di un tempo. Ma non solo per i vestiti mi è sembrato di tornare agli anni di quell'altra mondanità. Questa nuova mondanità era fatta in buona parte di gente populistica, demagogica, per la quale il dialogo è dar ragione a loro anche quando sputano giudizi di cose che non conoscono, per la quale il cinema deve essere strumentalizzato a quello che pensano loro in quel momento (non "le loro idee" che sarebbero già qualcosa; loro sostengono il divenire, l'inutilità di basi logiche e ontologiche - vecchiumi - teorizzano la contraddizione, ecc.), per la quale il cinema è bello - formidabile - se è contro l'ordine; il capitalismo (vero o presunto) ed è brutto o inutile se fa pensare, se cerca di porre problemi che vadano un po' più a fondo del livello sul quale si sono arroccati.

Gli stessi criteri, gli stessi sistemi, lo stesso dispregio per ciò che è giusto libero onesto, la stessa voluttà di opprimere chi

non la pensasse come loro. Gli stessi - voglio dire - di quell'altra mondanità azzimata e carica di soldi. Mondanità per mondanità, non -cultura per non-cultura: si è tentati di dare ragione a quel tale che, una sera, sull'angolo del bar di fronte al Palazzo del Cinema, diceva: "Si stava meglio quando si stava peggio". Ed è triste che un fenomeno, così necessario oggi, come la contestazione, solleciti la nostalgia dei tempi contestabili, anziché la fiducia in tempi migliori. (NAT).

SINTESI

Troppa carne al fuoco, carne non troppo scelta, eccessiva indulgenza ai timori - diciamo populisti e demagogici.

Dico subito che questi appunti non intendono toccare né il neodirettore G.E.Laura - nominato troppo tardi per poter predisporre con la calma necessaria la selezione - né tanto meno i suoi collaboratori, valenti e ormai classiche colonne della manifestazione veneziana. Le radici stanno forse ben al di là di loro.

Per chi era venuto a Venezia - magari speso da qualche organizzazione non specificamente cinematografica - per vedere film a buon prezzo o gratis o per applaudire o fischiare qualche film particolare, la cosa andava benone; ma per chi veniva, com'è nella natura di una Mostra d'Arte, per lavorare e per studiare, anche e soprattutto in vista d'un contributo effettivo a una effettiva cultura popolare, il programma era impossibile.

Più d'una volta le sezioni si sovrapponevano, cosicché solo il dono dell'ubiquità sarebbe stata l'alternativa al perdere qualcosa del programma. Impossibile poi poter vedere due volte film che un critico serio non si sente di giudicare dopo una sola visione: solo i critici "importanti" (leggi: "dei giornali del grande consumo") potevano - come m'è capitato di constatare personalmente - avere un biglietto per la sera; e la tessera giornalistica non valeva per certe visioni del tardo pomeriggio. Senza dire che, talvolta, arrischiarsi a entrare nella Sala Volpi o al Supercinema significava dover stare in piedi (magari su un piede solo, e vedendo metà schermo). Col voler accontentare tutti, si finisce per non accontentare nessuno.

Veramente ottima cosa aprire la Mostra a tutti; ma ciò non dovrebbe rendere impossibile o assai difficile il lavoro di chi deve e vuole lavorare seriamente.

Per quanto riguarda i film invitati, mi è stato difficile capire i criteri veri della selezione (solo far vedere che si è riusciti a portare una notevole rappresentanza di tutto il mondo? incredibile!). Si sarebbe tentati di dire: è stata la mostra-contentino della contestazione, di quella politica o urlante, in primo luogo.

Al che non ci sarebbe nulla da obiettare se si fossero verificate almeno due condizioni:

a) che ciò costituisse vero panorama - sia pure indicativo - di tutta la produzione cinematografica mondiale, al di là di colorazioni e di preclusioni di qualsiasi genere (ivi compresa dunque anche quella della grande industria: cedere per cedere, tant'è essere almeno completi);

b) che i film fossero di autentica sufficienza (se non qualità) artistica come risultato e non solo come intenzione o come tentativo. I tentativi - che devono essere seguiti con grande interesse e quindi ospitati anche in una Mostra come quella di Venezia - abbiano una loro sezione o mostra a parte; ma non vengano proposti come "invitati", cioè come praticamente esemplari, dalla prima Mostra cinematografica del mondo, ora alla sua trentesima edizione. La formula applicata quest'anno di non dare premi (da quanti anni se ne parlava e allora forse sarebbe stata una rivoluzione!), bensì di considerare praticamente come premio la sola ammissione, doveva rendere più severi i criteri di selezione e non allargarli.

Questo severo appunto non significa che la Mostra di quest'anno sia stata scadente. Ci sono state opere notevoli - e forse bisogna dire che la rappresentanza italiana è stata la migliore -, altre decisamente interessanti. Ma non si è avuto, come altri anni, un vero panorama della situazione cinematografica mondiale, nonostante l'abbondanza dei Paesi (qualcuno anche nuovo) rappresentati.

Tuttavia s'è potuto constatare il rifugiarsi degli autori migliori in linguaggi difficili o addirittura astrusi: da STELLE DI GIORNO (russo) a PORCILE a IL CASO DI UNA DONNA (israel.). Quest'ultimo ha mostrato una mano giovane, alimentata da linfa che pare nuova nonostante certe ascendenze stilistiche. E' un dato sintomatico, degno di una Mostra d'arte. E' una chiara indicazione di una situazione psicosociologicopolitica che si distende al di sopra delle frontiere comuni delle divisioni politiche, per mostrare una situazione profonda di disagio nei confronti della libertà. Gli artisti sembrano quasi dover rifugiarsi in una sorta di "incognito" spirituale o ideologico per poter parlare liberamente e dire quello che pensano senza pericolo d'essere presi a uova marce.

S'è potuto ancora constatare un aprirsi più diffuso negli autori a problematiche serie, in primo luogo a problematiche riferentesi all'uomo e alla sua situazione profonda nell'epoca contemporanea. Aprirsi più diffuso, ma non ancora comune. Infatti le apparenti aperture sociali di certi film, cascando nel demagogico o nel "parolaio" hanno mostrato più d'una volta la corda di un cinema preoccupato di giocare con le corde emotive più che di discutere le cose sul piano del pensiero. Il che è pienamente equiparabile al tanto deprecato film d'evasione.

Altre caratteristiche della situazione cinematografica sono apparse, ma è difficile coglierle come sintomatiche proprio per quella mancata completezza di panoramicità di cui s'è detto.

Si dirà forse che di fatto ci si è limitati a lavorare con le produzioni indipendenti. Va bene; ma il problema resta.

Si cercano nuove formule e nuove idee; ma tutto può essere insufficiente se non ci si attacca coi denti al criterio che Venezia deve essere "Mostra" e deve essere "d'arte". Si potrà discutere sui limiti e sui sensi da dare alla parola arte; ma ci sono dei punti su cui tutti - gli specifici competenti - possono trovarsi d'accordo.

Ma il problema, forse, è di fatto un altro. Cioè: la Mostra di Venezia è veramente libera? La domanda è ingenua, ma non l'ho fatta a caso. (NAT)

=====

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

=====

L' ALIBI (1969)
di A. Celi, V. Gassman, L. Lucignani

Una storia apparentemente usuale (tre amici che si ritrovano insieme dopo tanto tempo per fare un bilancio della propria vita) che poteva avere uno svolgimento insolito per la tematica affrontata con lodevole buona volontà, ma che alla fine si risolve in un nulla di fatto. Quando si è in troppi a fare una cosa, questa non verrà mai fuori organica, lineare e limpida. Così, nonostante la buona volontà dei tre interpreti-registi, l'impegno preso nei titoli di testa che poteva dare lo spunto buono per una tematica interessante, si perde per strada e si riduce ai soliti "gags" di Gassman, alle solite battute più o meno volgari, ai soliti atteggiamenti un pochino boriosi e tronfi di Adolfo Celi. (DAN)

ITALIANI! E' SEVERAMENTE PROIBITO SERVIRSI DELLA TOILETTE DURANTE LE FERMATE (1969)
di V. Sindoni

Il titolo di questo film vorrebbe essere emblematico del tema che l'autore s'è prefisso: constatare cioè come nell'attuale società dei consumi la "libertà" di cui godiamo non è che una fantasia creata dalle parole e che, alla fin fine, non appena deroghiamo un po' dalle ferree regole delle strutture sociali, ci ritroviamo ancora una volta sempre più schiavi dei nostri stessi strumenti. E così è anche per il protagonista del film, uno studente marcusiano

che passa dalla contestazione alla integrazione, trovando più conveniente questa seconda strada: e in nome dei suoi ideali, veri o fittizi che siano, finirà indirettamente per essere la causa delle proprie disgrazie. Il film mette molta carne sul fuoco, è ricco di spunti che avrebbero potuto essere interessanti, dalla sterilità dei movimenti di contestazione fatti in determinate maniere, alla industrializzazione e mercificazione del fenomeno rivoluzionario da parte dei gruppi di potere (qui rappresentati dal clero), alla vuotezza di ideali fatti solo di parole. Una minore ambizione e una maggior sincerità avrebbero forse fatto di questo film un'opera interessante, che rimane invece relegata al livello di racconto: rimane qua e là qualche trovata riuscita che denota buon gusto, ma niente di più. E' significativo che il film sia stato prodotto da Stefano Canzio per la Gamma-TV. In fatti possiede tutti quei tipici meccanismi televisivi atti a dire e non dire, apparentemente coraggiosi e critici, ma in realtà falsi e vittime del conformismo. (MAN)

DI PARI PASSO CON L'AMORE E LA MORTE (A walk with love and death, 1969)
di J. Huston

Ancora una volta John Huston ricerca una formula spettacolare che valorizzi il racconto, lasciando impliciti i risvolti tematici più che affrontare decisamente e direttamente il tema che si prefigge. Sotto questo aspetto, il

film rientra perfettamente nello stimolante mondo poetico del regista americano ed è interessante solo e soprattutto se lo si vede in questa direzione. Al fondo si respira il sapore tipico della ricerca della libertà, fuori dagli schemi sociali, in una prospettiva anarchiceggiante e a volte ricca di freddo piglio dissacrante contro tutto e tutti. Unico superstite in questo marasma e unico valore che possa dare continuità alla vita, è l'amore, nelle sue caratteristiche più pure, anche se ingenua. Ciò che importa è la sincerità del sentimento. Il film, che non manca certo di motivi interessanti, appare appesantito da una sceneggiatura non sempre adeguata, e da rimasticature (anche se abbastanza filtrate dalla sensibilità di Huston) di certo Buñuel e di certo Bergman, soprattutto nella deformazione grottesca di alcuni episodi e di alcuni volti e oggetti. E la presenza della figlia del regista e del figlio di Dayan nei ruoli dei due giovani protagonisti non sembra aver strumentalizzato gli obiettivi di Huston, che anzi, nonostante le limitazioni che abbiamo rilevato confermano le doti di una personalità originale, anche se in fondo esse sono forse rinvenibili soltanto in notazioni eccentriche o in passaggi sorprendentemente ironici o buffoneschi. (MAN)

FELLINI SATYRICON (1969)
di F. Fellini

E' la storia di due giovani, Encolpio e Ascilto, che, attraversando contrade e città, giungono sulle rive del Mare Mediterraneo dove, morto Ascilto, Encolpio si imbarca verso l'Oriente. Con la struttura lineare di un romanzo picaresco, il film procede per

grossi blocchi narrativi, tra i quali fa da filo conduttore la presenza dei due giovani, soprattutto di Encolpio. La presentazione dei due personaggi avviene nel contesto soffocante della Suburra, tra la recita volgare di Vernacchio e il richiamo di prostitute e sodomitiche costruzioni, su cui sta in agguato, nella notte, il crollo. La libertà amorale dei due giovani è un modo di presentarcene l'animale scia innocenza, la primitiva castità. Sono tutti immersi in quel mondo, vibrano di tutte le sue debolezze e corruzioni: così Encolpio è pronto ad ogni cosa per avere Gitone, entra nella casa delle prostitute, partecipa alla festa di Trimalcione, si compromette cioè con l'ambiente. Eppure riesce a sfuggire ad un crollo, riceve le parole di Eumolpo, che gli parlano di poesia e di dignità; soprattutto non interrompe mai il suo viaggio. Vi è in lui, istintivamente, il bisogno di non fermarsi, di andare oltre, mentre qualcosa, dietro di lui, si rovina.

Le tappe di questo suo cammino sono l'amore, che genera sofferenza (Gitone); la corruzione più totale e più cupa (la Suburra); la grassa vitalità decadente e farsesca (Trimalcione); la violenza e la morte portata dalla storia (Lica); la morte, in un sereno impegno di coerenza (i due aristocratici); il richiamo istintivo della vita (la schiavetta negra); la brama sessuale (la ninfomane del deserto); la religione, quel pallido, piccolo dio che egli uccide portandolo alla luce (l'Ermafrodito); la condanna della società e la lotta (il rovinare dell'altura e il Minotauro); l'umiliazione fisica, che precorre in lui il destino di una intera cultura (l'impotenza e il Giardino delle Delizie); la discesa arcana e rinnovatrice al Regno dei Misteri (l'antro di Enotea). Quando Encolpio di nuovo libero e felice è pronto

to a riprendere il viaggio, Ascilto si china su di sé e muore: la sua esperienza è stata meno ricca e ora non ha la forza di aprirsi verso il futuro. Ma Encolpio procede. Sulla spiaggia trova il cadavere di Eumolpo, il poeta che ha tradito se stesso e ha fatto i soldi: per averne l'eredità, bisogna mangiarne le carni. Encolpio rifiuta il rito macabro; e con questo gesto, rifiuta l'assorbimento di qualcosa di imputridito che una vecchia cultura gli offre, rifiuta tutto un mondo. Parte sul mare, alla volta dell'Oriente, con altri giovani. C'è in questo finale un senso vastissimo di apertura, di continuazione di una avventura; e di un'apertura tutta fisica, immanente.

Tematicamente, Fellini continua il discorso accennato nell'episodio di *Tre passi nel delirio*. Sotto tutto il film, corre una tensione di morte, una disperazione esistenziale che si esalta al contatto con le figure di un mondo intero, quello della romanità decadente, da cui emana un senso di decomposizione e di fine imminente. Per questo, la romanità di *Fellini Satyricon* non è quella solare delle pietre imperiali, ma quella degli interni brumosi e cadenti, anche figurativamente soffocanti, quella delle cene e delle passioni amorose in cui un'umanità internamente sconvolta si aggrappa all'ebbrezza dei sensi con l'estrema vitalità di un'animale morente. Vi è poca luce nel film, ed è luce che uccide e che umilia: il sole bianchissimo del giorno che avvizzisce il dio-bambino; il sole che acceca e paralizza Encolpio, nel momento della lotta e dell'impotenza. La stessa partenza finale avviene in una luce serale su un mare appena intravisto - mentre, da terra, oscillano, composte e fumose, le immagini dei mangiatori di carne. Tensione di morte, dunque; e su questa,

non dimentica di questa, un desiderio vitale di accettare l'umana avventura, una volontà di apertura verso un futuro forse anche esso mitico, ma unica alternativa alle rive della fisica desolazione.

La struttura del film appare ben salda: i raccordi tra i vari momenti non sono ricercati, ma sembrano emergere da soli sul fondo di una vicenda rettilinea. E del resto ogni episodio e ogni immagine e ogni particolare, all'interno della singola immagine, brucia al fuoco di un'unica, immensa fantasia creativa, che li sostiene e li stravolge tendendo l'espressione assoluta di se stessa. E' pressoché impossibile dire quel brulicare fantastico di figure inaudite, all'interno di costruzioni infernali che ascendono aprendosi su un breve tratto di cielo notturno (l'ambiente iniziale; la cena; il tempio dell'Ermafrodito, con quell'accenno a un paesaggio di presepe visitato da uomini deformi e folli - stupendo episodio -; il Giardino delle Delizie); figure per le quali l'unico richiamo possibile è ai mostri di Goya o alla febbrile, densissima umanità di Bosch.

Poi, mentre il paesaggio figurativo ci sconvolge, facendoci pulsare il sangue alle tempie, di colpo, a lato dell'immagine, fissa l'obiettivo un volto deformato dal trucco o carico solo di fanciullezza, sempre emergenti come un appello di languore o di malinconia. O improvvisamente il ritmo si distende, si quietava: ed è l'addio di Eumolpo a Encolpio, momento di irraggiungibile intensità poetica; o è l'episodio dei due aristocratici, dove al richiamo sereno della morte risponde lo stupore dei due giovani, e il loro istintivo accettare la vita (la schiavetta): ogni gesto sul fondo di un'immobile, contenuta

tristezza. (CLA)

Anche in *Fellini Satyricon* come in *Sotto il segno dello scorpione* dei fratelli Taviani e per certi aspetti in *Porcile* di Pasolini, troviamo un apologo di vita contemporanea sotto immagini che si riferiscono ad altri tempi e ad altre società. Non è un dire: "l'uomo è sempre lo stesso e la storia si ripete"; bensì è un dire dell'uomo contemporaneo, trattando o interpretando o focalizzando in certo modo storie di altri tempi. Sarà interessante studiare il perché del fatto che tra i migliori registi cinematografici si stia diffondendo questo ricorrere all'apologo o alla presentazione di cose che sembrano non avere rapporto con l'oggi, per esprimersi circa l'attuale. Ma per il momento, mi limito alla constatazione.

I due giovani protagonisti del *Fellini Satyricon* sono chiaramente emblematici - per come sono realizzati filmicamente - dell'uomo d'oggi, visto nella prospettiva (il giovane, appunto), del futuro più o meno immediato.

Passano attraverso quell'inferno dantesco reinventato dal Fellini che è la prima parte del film e che finisce col crollo (imponente, sotto il profilo di intuizione poetica, il dimenarsi di quei cavalli); passano attraverso i tragici giochi dei grandi; ne sono infettati eppure ne sgusciano (p.e. i clan culturali, rappresentati da Eumolpo - di forza enorme quel rapidissimo passaggio di uomini su carrello a due piani nell'esposizione dei quadri -; Trimalcione; gli episodi che si riferiscono alla politica che fa capo all'uccisione di Cesare); rispondono cercando la vita - leggera ma completa - di fronte ai cadaveri dei due dignitosi suicidi; cadono nelle loro debolezze; cercano avventure e soluzioni; e si ritrovano, alla fine, l'uno uc-

ciso e l'altro di fronte al cadavere del vecchio poeta che ha lasciato l'eredità a chi ne mangerà il cadavere. Miti e miti: la ricchezza, il piacere, l'onore (perfino i nobilissimi suicidi lasciano la piccola turba di orfani!), la potenza, la gloria. E, al fondo, la morte.

Il giovane Encolpio vuole sfuggire. Ma la nave che lo ospiterà se ne parte sulle parole di "quel greco...": Encolpio se ne va: incontro a nuovi miti. E il suo volto si cristallizza nell'affresco che chiude il film: quasi mito egli stesso per noi che meditiamo su lui.

Come per Pasolini in *Porcile*, anche la meditazione di Fellini è carica di delusione e di nubi nere. Ma anche qui c'è un senso di disperata apertura: "possibile che tutto sia così?" sembrano urlare le ridondanti immagini. Un'affermazione in negativo, una cupa constatazione che sgorga dallo specchio di un desiderio profondo.

E' molto, anche se è poco per un Fellini che - con *La dolce vita* - aveva intravisto così da vicino le aperture della Grazia. E c'è da chiedersi perché Pasolini da una parte e Fellini dall'altra si presentino quest'anno con due film in cui il Cristianesimo non pare più offrire - nemmeno a loro - soluzioni. La risposta forse c'è e precisa.

Un film che fa meditare e che pertanto in un serio dibattito può dare occasione di profonde e forse sostanziali riflessioni a chi è seriamente pensoso dei problemi morali dell'oggi. (NAT)

H₂S (1969)
di R. Faenza

Sfuggito a una società tecnologizzata al massimo, dove è stato costretto a uccidere inconsapevolmente, un giovane viene ripreso e - dopo il lavaggio del cervello - obbligato a unirsi a una donna eenteneria. La società è emblemattizza-

ta da una specie di collegio in cui si è obbligati a ubbidire cecamente al capo, a ripeterne meccanicamente le lezioni, dove si trama mortalmente per il potere e dove la ribellione per avere libertà viene facilmente soffocata dall'inganno. Prima di essere ripreso, il giovane vivrà con la ragazza che l'ha sollecitato a fuggire (inganno anche questo!), in cima a una montagna, con un cane, in falso idillio e falsa libertà.

E' un ennesimo film contro la società tecnologica, dove - contrariamente all'ironica ma ineluttabile integrazione che finiva *Escalation* - questa volta Faenza pone il ticchettio d'un orologio minato che prelude a un'esplosione finale. Ma anche tematicamente il film ha scarso mordente, si trastulla più nell'invenzione emblematica e scenografica che nei contenuti autentici. La fantasia delle scenografie e delle soluzioni narrative, di per sé interessanti e abbastanza originali si consuma in se stessa e si mostra fatta assai più d'effervescenza che di sostanza. (NAT)

PORCILE (1969)
di P.P. Pasolini

Due storie corrono l'una accanto all'altra. Nella prima, un giovane vive allo stato animale in un deserto, fuggendo ogni contatto con i rari gruppi umani che l'attraversano. Un giorno, incontrato un soldato, lo uccide; quindi lo decapita e si ciba delle sue carni. Si unisce ad altri uomini e donne; ma, caduto in un tranello, viene accerchiato, e vistosi perso, si spoglia, offrendosi nudo, come un San Sebastiano trafitto. Condannato dalla società costituita, prima di essere dato in pasto alle belve, ripete: "Ho ucciso mio padre, mangiato carne umana, e *thema* di

gioia".

Nella seconda storia, Julian, figlio di un ricco industriale tedesco, vive passivamente le proprie tristezze, rifiutando ogni stimolo alla vita, anche quelli della giovane Ida. Mentre il padre è costretto ad una fusione con un concorrente, perché questi conosce il segreto del ragazzo (il suo attaccamento ai porci), Julian, ripreso da uno stadio di estraneazione nella malattia, dice addio a Ida e si avvia per la consueta visita agli animali. E da questi ne viene divorato: così riferiscono al socio del padre che impone loro di tacere, un gruppo di contadini e un giovane, che funge da concretizzato tratto d'unione con l'altro episodio.

Può essere il raffresco simbolico condotto con un pennello sottilissimo che sembra sfuggire di un soffio alle nebbie dell'ineffabile, di una condizione esistenziale dell'uomo votata alla totale negatività, quasi in un cerchio di chiusa immobile condanna in cui si spegne ogni anelito e ogni inquietudine.

Ci sono due cose che legano i protagonisti: il loro rifiuto; la loro ricerca. Rifiuta tutto e tutti il giovane nel deserto, uccide anche "il padre", cioè spegne in sé la coscienza morale; ricerca qualcosa, al livello animalesco che è il suo, se non altro carni di cui cibarsi. Rifiuta il giovane Julian, sia pure con dolcezza e passività: egli rifiuta suo padre, la sua ragazza, la sua società. Ricerca anch'egli qualcosa che lo estranea dalla realtà, volgendolo a una vita contemplativa condotta sulle onde leggere di una inquietudine adolescenziale. Ciò a cui giungono non è soltanto la condanna mortale che la società pronuncia su di loro (porcile= società): ma è, da una parte, l'orrore selvaggio di membra spolpate; dall'altra, un rapporto disperato con ciò che si fugge ma che attrae e che alla fine annienta.

C'è quasi un destino fatale di scon-

fitta che grava sull'uomo, vittima di ogni società in quanto tale in quanto sistema che ne frena ogni impulso vitale, rispondendo con la condanna indiscriminata; ma vittima ancor prima di quegli stessi impulsi, di quel suo interno fondo marino sconvolto da passioni indecifrabili, desideri inconfessabili. E non importa se alla superficie di quel mare, vi siano, anziché la desolazione del deserto, le facciate dolci di una villa palladiana e morbidi prati verdi su cui è bello scherzare e pronunciare facili versi. Le stesse onde percorrono il fondo e il punto d'arrivo è il medesimo. Può darsi che il rifiuto esistenziale dei due giovani fosse il primo passo di un cammino di dolore che aspirasse al raggiungimento di una meta completamente "altra" da quelle offerte alla loro speranza. Certo, sulla via di questa ricerca dell'"altro" si è incontrata la disperazione e lo annientamento. (E qui, sta tutta una vicenda pasoliniana: autentico ricercatore e autore sincerissimo, deciso a creare ciò che sente, non ciò che il pubblico o la critica vorrebbero da lui, e anche per questo da tutti accusato, "divorato dai porci".)

Questa tematica è accolta da uno stile dai toni veramente beliniani. L'episodio del deserto, pur nell'atrocità dei suoi contenuti e benché accolto da un paesaggio asprissimo - più il deserto di *Edipo re* che quello biblico di *Teorema* - non si colora mai di tinte melmose o corrusche: lo stesso gesto cannibalesco scioglie la propria consistenza ferina sia per lo sgorgare del simbolico sia per certo pudore narrativo, lontano dai facili effetti. Nell'episodio moderno, poi, si distende la gamma pittorica dei grigi e dei rosa, mentre i dialoghi sono interamente dominati da una vena poetica soffusa, quasi da a-

dolescente, che li separa dalla realtà trasferendoli (specie quelli tra Julian e Ida) in un limbo ideale fatto di stupore e inconsapevole dolcezza. Come non appartengono alla realtà ma alle regioni della fantasia poetica questi industriali che suonano l'arpa o discutono di crani ebrei, ai piedi di tele tiepolesche. Anche qui la macchina da presa si tiene lontana da quanto di cruento vi è sotto o dentro l'episodio (ad esempio la fine atroce di Julian). Come nei quadri rinascimentali, vi è la presenza di fondi sconvolti, ricomposti in superficie da uno stile che tende alla purezza assoluta. Linguaggio personalissimo, intensamente poetico, dettato da una ispirazione visiva oltre che educato sui testi letterari; ispirazione forse meno costante e compatta, a livello strutturale, di quella di *Teorema*, ma insomma opera di regista e di poeta. (CLA)

La tematica sgorga dal continuo parallelo tra i due racconti: apparentemente molto dissiti. La conclusione delle due storie (quella del primo e quella del secondo giovane) è analoga, ma non uguale. Il primo giovane è condizionato dalla società e posto intenzionalmente ad essere sbranato dagli animali; il secondo, invece, finisce sbranato dai suoi porci, non perché la società ve l'abbia condannato, bensì perché essa, pur offrendogli tutto sul piano materiale, non gli ha saputo di fatto offrire nulla di interiore che gli permettesse di rivolgersi ad essa anziché ai porci.

La società è il porcile; i porci sono quelli che vi sono dentro, ^{una volta} anche se sbranatori.

La società del primo giovane lo condanna perché gli si ribella, perché uccide e depreda. Anche questo giovane, alla fin fi-

ne, è un "porco"; cioè, innocente nei suoi delitti: uccide per difendersi e per mangiare, si uccide ad altri per sopravvivere.

La società è fatta sempre di due blocchi opposti che si incontrano o si scontrano: nella società del deserto, è l'ordine costituito contro i ribelli; nella società del benessere sono i gruppi di potere. Nella prima, c'è lo scontro che sopraffà uccidendo; nella seconda, c'è l'accordo - che aumenta il potere - per reciproco ricatto. Tutti sono "porci": innocenti sbranatori.

E nasce così il senso di un destino inesorabile e imprescindibile: innocenti sbranatori e sbranatori innocenti.

La stessa religione (presente tanto nel deserto - il crocefisso - , quanto nel benessere - il dio che benedice le unioni a base di birre e di sandwiches -) è parte della società; è formalismo per gettare polvere negli occhi e dare contentini, inefficaci, alle angosce (un condannato bacia il crocefisso, ma muore disperato). Ma il discorso di Pasolini non è ateo: è stigmatizzante un certo modo di proporre la religione: il giovane del deserto non bacia il crocefisso, ma recita fieramente il suo "mea culpa" di fronte a quel "padre" che ha dovuto uccidere (nel film egli non uccide né ha alcun padre: segno evidente d'un essere superiore da cui deriva e contro il quale ha "dovuto" agire) e che con la sua morte - purificazione? restituzione all'ordine? - egli sa ora di reincontrare in un piano di riacquisita serenità ("tremas" di gioia).

La meditazione di Pasolini è insieme poetica e violenta, cruda e desolata, ma non disperata.

I due giovani si avviano a morire con negli occhi - nello spirito - un'ansia di spiritualità che la società non ha saputo soddisfare.

Se il crudo destino della vita è quello della società (e non direi: società contemporanea, a causa dell'intrecciarsi dei due racconti) che è "porcile", l'ansia dell'uomo è quella di una liberazione superiore.

La pessimistica visione di Pasolini non è dunque senza fondo. Ed è questo che la riscatta su un piano morale e di studio.

Film di difficilissima lettura, ben poco fruibile per chi desidera film di azione e si limiti agli intrecci delle storie, non offre a questo livello particolari pericoli di immagine. A livello più profondo, sembra troppo anarchico il senso della società, pur nella aderenza di molte annotazioni. Ma lo studio di lettura e di analisi che esso impone, guida anche a un approfondimento della problematica; il che è possibile solo per gente che non si fermi alle apparenze. (NAT)

**SAI COSA FACEVA STALIN ALLE
DONNE? (1969)**
di M. Liverani

È un film grottesco che vuole mettere in rilievo il crollo e l'inutilità delle mitologie (chi ci fa le spese, in questo caso è il comunismo) attraverso la storia di due comunisti italiani, i quali, col pretesto del partito, si imborghescono sempre di più. Ma il film, che non nasconde i suoi intenti commerciali prima che tematici, riesce più a disgustare per le sue troppe gratuità e volgarità che non a far pensare. (NAT)

SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE
(1969)

di P. e V. Taviani

Un gruppo di uomini, scampati alla distruzione di un'isola vulcanica, approda su un'isola, anch'essa vulcanica. Vi trova un popolo di pastori, guidato da Renno. Anche qui il vulcano, vent'anni prima, ha fatto strage; ma Renno e gli altri hanno ricostruito. Invano i nuovi arrivati tentano di convincerli del pericolo tuttora incombente, ossessionandoli coi loro lamenti, falsi o veri, e con rumorose marce notturne che scuotono la resistenza psichica dei pastori. Essi riescono a far presa solo sui giovani, che si uniscono a quelli abbandonando i padri; e su alcune delle donne che si concedono al loro desiderio. Ma Renno, dopo una prima incertezza, non volendo perdere ciò che è suo (la donna, il potere) li fa dapprima rinchiudere in una fossa, quindi dà loro una barca perché se ne vadano. Liberati, gli uomini, sotto la guida di due fratelli, fanno strage dell'altro gruppo (anche Renno, e i ragazzi, muoiono) e rapiscono le donne. Giunti sul continente, una parte di queste si ribella al suicidio collettivo voluto dalla moglie di Renno - costei, salvata contro la sua volontà, spingerà a morte uno dei due fratelli, ma poi chiederà essa stessa di non venire uccisa. Nella nuova terra, rivelatasi abitabile per la presenza di selvaggina, uomini e donne, uniti nella nuova vita, si preparano a costruire le nuove case.

A prima vista, è solo la vicenda - ambientata in uno spazio ed in un tempo remoti quanto indeterminati - dell'incontro e scontro di due comunità. Ma è anche l'apologo cifrato della situazione politica, nel senso più comprensivo della parola, dell'uomo odierno.

I due gruppi partono da un me

desimo contesto: un'isola, un vulcano che uccide. Soltanto che il primo gruppo ha avuto un'esperienza di distruzione all'indomani della quale avverte la necessità di un terreno nuovo per costruire. In questo ha bisogno - per esigenze vitali - dell'altro gruppo, il quale invece, dopo l'eruzione di vent'anni prima (fuori di parabola, la II^a guerra mondiale), ha ricostruito e ora vuole conservare. E' dunque il contrasto tra una forza che, per una situazione storica in cui si viene a trovare, si fa portatrice di una carica rivoluzionaria in quanto vuole un cambiamento totale, e un'altra forza che rifiuta quel mutamento (di questo secondo gruppo, solo i giovani aderiscono alla novità). Lo scontro è qualcosa di necessario: né il coltello degli autori incide con maggior decisione sui timori, le miserie, la malvagità di Renno e del suo gruppo di quanto non faccia sulla falsità, le vuote parole, la malvagità dell'altro gruppo. Soltanto, quasi un'osservazione sociologica, quello scontro esiste; ed è scontro necessariamente violento. Le donne, Sabine rapite, rappresentano in questo mondo primevo il terreno sul quale fermenterà la nuova vita.

Lo stile cinematografico, volutamente frammentato ma fermissimo all'interno dei frammenti, e il sonoro, danno un taglio bronzeo e contorni possenti alla vicenda. Come la psicologia elementare dei personaggi è rispettata dal loro agire, che risponde a bisogni istintivi e quasi selvaggi, così in perfetta coerenza è il racconto; non più quello ricostruito criticamente nel montaggio de *I sovversivi* (là dove protagonisti erano degli intellettuali), ma un racconto oggettivizzato, fatto di lunghe immagini ferme e tagliate con cura, forti e isolate, dal cui mosaico nasce la significazione. Proprio

l'asciuttezza dello stile, e la sua compattezza e assoluta coerenza interna, unite all'indeterminazione temporale della vicenda tolgono al film il peso di una, peraltro apertissima, allegoria. (CLA)

L'idea centrale del film pare essere quella che le forze nuove di oggi, anche se irrazionalmente ma con speranza, sospingono verso nuovi orizzonti e nuova vita. Tale idea centrale non sembra sufficientemente sorretta dalla struttura del racconto, il quale invece snocciola con chiarezza e forza una serie interessante e valida di idee parziali: il bisogno di evadere per vivere meglio; il non fidarsi di quello che c'è, ma l'attaccarsi accanitamente a quello che si ha e che si domina; la divisione di chi è pro e di chi è contro, senza preoccuparsi di conoscere meglio e di approfondire; il prevalere quindi dei sentimenti o degli istinti sul razionale, ecc.

Il film non è di facile lettura e dà l'impressione ingiustificata di serrarsi in un linguaggio astruso e arido come la terra sassosa dell'isola. Ma, a penetrarlo, se ne scopre l'intensa carica espressiva e tematica che rasenta la poesia.

Sotto il profilo morale, si deve apprezzare il vigore dell'analisi circa la società contemporanea, ma dispiacciono la difficoltà e l'oscurità della sintesi. Un film, tuttavia, che può essere interessante e utile per dibattiti seri. (NAT)

STEPHANE, UNA MOGLIE INFEDELE
(Stéphane, 1968)
di C. Chabrol

Come nella musica le passioni e le tragedie possono risultare minimizzate dalla dolcezza delle

note e drammaticamente rivissute nella melodia interiore che ne scaturisce, così nel cinema la dolcezza dell'immagine, la calma di uno sguardo, può nascondere un'intensità drammatica per restituirla con pienezza nel ritmo interiore che sfocia violento nella sensibilità dello spettatore. E questo film di Chabrol è un film di musica. La solita vicenda ormai scontata: la moglie tutta dedita alla famiglia nasconde una relazione; il marito sospetta qualcosa, avutane la certezza si reca a casa dell'amante e, quasi involontariamente, lo uccide e ne fa sparire le tracce; interviene la polizia e forse ne scoprirà il colpevole. Ma non è la vicenda che interessa, bensì ciò che è dietro ogni personaggio. L'immagine non è mai fine a se stessa, ma acquista significazione in quanto proietta un mondo interiore taciuto ma altrettanto eloquente. La colonna sonora saggiamente sottolinea i punti essenziali rafforzando la immagine. Tuttavia il film non sempre riesce ad equilibrare questa dualità espressiva fra il segno materiale e la comunicazione interiore, così che rischia sovente l'intimismo e il crepuscolarismo. (ZUM)

TARZANA SESSO SELVAGGIO (1969)
di J. Reed

Una volta tanto abbiamo voluto occuparci anche di questi sottoprodotti, un po' per curiosità e un po', ci sia concesso, per dovere di informazione. Il risultato è deprimente, e forse, tutto sommato, non ne valeva la pena. Al cinema si può fare di tutto, anche della pornografia: anch'essa può contenere in sé, sia pure in senso negativo, dei valori. Ma in questo film dozzinale, non c'è assolutamente nulla che possa giustificare gli intenti

degli autori, qualunque essi fossero: c'è solo volgarità, un pizzico di avventura che puzza di stantio nel rifarsi a racconti ormai

triti e ritriti, e noia, tanta noia, anche per i più fanatici adepti di questo genere di spettacoli. (MAN)

=====

LA PASSEGGERA (1961)
(Pasazerka, di A. Munk)

Auschwitz. Lisa è una sorvegliante di campo delle SS. Marta, una giovane e fiera ebrea è prigioniera come tante altre. Lisa la prende sotto la sua protezione. Crede di poterle mostrare la sua simpatia con sciocchi incitamenti ad una cosciente e rassegnata accettazione della logica assurda dei campi di concentramento. Il suo tentativo risulta pseudoumano in un momento e in un luogo in cui conta solo il valore del numero di controllo. Il disprezzo che la ragazza le manifesterà subito segnalerà il fallimento del suo approccio. Nelle concessioni particolari che Lisa le fa (le permette di vedere il fidanzato, prigioniero come lei), Marta non scorge che ipocrisia e meschinità e reagisce allo interessamento di Lisa a volte con passività, a volte con ribellione (appropria delle visite del fidanzato per far circolare messaggi rivoluzionari). E' a questo punto che la storia tra le due donne, equivoca, almeno nelle intenzioni di Lisa, si perde nel tempo; e fuori del tempo, vent'anni dopo, ritorna ad accusare la ex-nazista, quando vede o crede di vedere, su una nave diretta in Europa, Marta. In Lisa il desiderio di un contatto umano non soddisfatto ad Auschwitz - e che ora cerca nel ricordo - è sempre vivo, ma ancora non trova il coraggio di

aprirsi liberamente, rimanendo ancora nell'ambito della ipocrisia e dell'ambiguità. Ella non trova la forza di avvicinare quella donna, e guardandola, pensa solo a dialogare con se stessa.

La passeggera è un monito per tutti quanti ancora si illudono di poter continuare a parlare di umanità in un contesto disumano da loro stessi creato, di poter pronunciare ancora un nome là dove non esiste che un numero, che loro stessi hanno dato, o di poter avere uno sguardo sincero da chi loro stessi hanno reso insinceri. Ma è anche un canto rivolto alla più profonda dignità umana. Ciò che soprattutto colpisce in questo film è la rigorosa semplicità del racconto pregnante di intenso significato tematico, storico, umano, che lo rende di notevolissimo interesse anche per un fine socio-educativo.

Anche se questa opera è rimasta incompleta per la tragica e improvvisa morte del suo autore (il montaggio è dovuto ad un amico del regista, il quale ha legato le scene già girate con delle foto-documentazioni dei pezzi mancanti), si afferma egualmente come una delle opere più ispirate di Munk e come un capolavoro nell'ambito del nuovo cinema polacco, di cui questo regista è stato ed è uno dei massimi esponenti. (CIT)

=====

| TV | NOTE | TV | NOTE | TV | NOTE | TV | NOTE |
|----|------|----|------|----|------|----|------|
|----|------|----|------|----|------|----|------|

=====

TELEVISIONE E CANZONETTE

L'Italia che canta è un fenomeno sociologico di prim'ordine, a di-
mensioni macroscopiche. Recenti statistiche - che peraltro sono mol-
to difficili in questo campo per l'evidente riserbo che circonda gli
interessi economici ivi implicati - rivelano che la vendita dei di-
schi in Italia oscilla sulle 30 milioni di copie l'anno, con un nu-
mero di nuove canzoni che va dalle quattro alle seimila dello stes-
so periodo. Si tratta cioè di una cifra che oscilla da trecento a
cinquecento nuovi dischi al mese, almeno dieci al giorno. Questo im-
menso mercato frutta presumibilmente circa trenta miliardi l'anno di
sola vendita dischi ed è in massima parte costituito da merce di se-
cond'ordine. Un disco ha bisogno di una tiratura di quattromila co-
pie per ripagare i costi di edizione e sono pochissimi quelli che su-
perano questo traguardo ed ammortizzano le perdite di quelle centinaia
di nuove edizioni mensili di cui si smercia solo qualche migliaio di
copie. L'impresa economica si presenta così gravida di rischi che so-
lo le grandi aziende riescono ad affrontarle, monopolizzando il mer-
cato e imponendo i nuovi gusti.

Ad analizzare una di queste canzonette, rifacendo il cammino inver-
so a quello che ne determina il confezionamento, è possibile riscop-
rire la logica fredda e il calcolo raffinato con cui vengono costrui-
te. I discografici, essi stessi costituiti in sette quasi inespugnabili,
hanno sotto mano le tendenze del mercato e studiano il fenomeno cer-
cando di individuarne lo sbocco immediato: quindi costruiscono il pro-
dotto tenendo presente tanto di flirt, tanto di spiaggia, tanto di ri-
cordi, tanto di fiori, tanto di mamma, tanto di abbandoni, tanto di
luna, tanto d'occhi, di viso, di mani, di capelli... tutto secondo le
indicazioni del mercato.

Ogni ingrediente deve cercare di toccare un tasto della psicolo-
gia giovanile ed è utilizzato sapendo già a quale categoria di pub-
blico va rivolto, per censo, età, sesso, livello culturale, mode, abi-
tudini.

I discografici sanno anche dove il prodotto otterrà geograficamen-
te più consensi: una certa zona, una regione, una città ha bisogno
di tale ingrediente; una tal'altra dell'esatto contrario. Allora si
mette l'una e l'altra cosa insieme, con risultati tortuosissimi, il
cui significato sfugge al più elementare buon senso. Una canzone si-
gnifica una cosa nelle città balneari perché viene ascoltata in un
certo modo, un'altra cosa in collina, dove si riceve diversamente: in
se stessa è una sfinge, non significa nulla. La carta geografica ad
uso dei discografici non porta altimetrie dal verde al marrone scuro
in relazione a pianure e montagne, ma rispetto a quella serie merci-
ficabile di sensazioni immediate che il consumatore di canzonette
scambia per sentimenti, costituisce a proprio habitus mentale e ri-
propone tali e quali nella sua vita quotidiana.

Consumo volontario e consumo obbligato

Allo sviluppo del fenomeno non sono estranei i mass-media: esso si giustifica storicamente solo considerando il rapporto uomo-musica alla luce degli attuali processi di diffusione e di consumo. Esistono relazioni dirette e concausali tra i trecento nuovi dischi al mese e il giradischi portatile, l'alta tiratura e la radio a transistor, le nuove mentalità e i trentaseimila juke-box esistenti in Italia, i nuovi divi della canzone e la televisione.

Inoltre: se l'acquisto del disco e relativo mangiadischi è un'operazione quasi personale, strettamente privata, la trasmissione televisiva o radiofonica delle canzonette è un atto pubblico, deciso per le esigenze di una collettività. Esiste cioè un consumo volontario ed uno in certo senso "obbligato", in quanto l'unica alternativa allo stesso è costituita in molti casi dal "non ascolto", tout court.

E in televisione tutto ormai viene condito a base di canzonette: un'inchiesta e tre dischi, un premio letterario e un complesso beat, un incontro con un autore e le fasi di una rassegna canora. Il divo cinematografico degli anni cinquanta è già stato sostituito dal cantante primo per punteggio a *Sette voci*; un presentatore nuovo si chiama disc-jockey ed assolve al compito di appesantire il varietà canoro con le presentazioni scritte sul foglietto, richiedendo applausi per chi ha vinto e per chi ha perso, per chi arriva e per chi se ne va.

I risultati spettacolari di tali trasmissioni sono normalmente squallidi e portano il marchio di fabbrica dell'evasione sconfezionata: si presentano cantanti che non cantano, tra scrosci di applausi ottenuti con una tecnica che sa di riflessi condizionati. Comando a pulsante dalla cabina di regia e mille persone in fregola per i battimani. Invito del presentatore nel momento dell'impasse (quando ragionevolmente ci si attenderebbe il silenzio di un forno) e invece il pubblico va in delirio fino al parossismo.

Le riprese televisive delle rassegne canore sono tra le cose peggiori della televisione: normalmente si tratta di rari esempi di insipienza registica in cui la meccanica dello spettacolo viene tutta giocata nell'attesa tra una canzone e l'altra e la telecamera ha semplicemente funzione riproduttiva. Si tratta di registrare alla meno peggio quanto accade sul palcoscenico o in sala. Ma non sempre va bene e non è difficile assistere alla presentazione con voce fuori campo del cantante tra gli applausi comandati e lo spaziare della telecamera, con ardite evoluzioni tra campanili illuminati e sbracciamenti di pubblico deciso a farsi notare. Se poi la trasmissione è realizzata in studio si sopperisce alla abulia dei copioni con la magnificenza delle scenografie, i cambiamenti d'abito del cantante, i giochi di luce, le angolazioni dall'alto e dal basso, dritte e a rovescio, di campi e controcampi da capogiro. Inutile cercarvi intenzioni espressive: si tratta solo di mediocre spettacolo giocato sulla meraviglia (sic!) tecnica, l'originalità a tutti i costi.

Consumo reale e consumo TV

Ciò nonostante, nella programmazione radiotelevisiva, la musica leggera incide pesantemente sui costi e sulle ore di trasmissione. Una recente inchiesta pubblicata su un giornale di sinistra afferma che "Su 13.514 ore di trasmissione di programmi leggeri, 1880 sono coperte dalla voce 'rivista e varietà', 35 da operette e commedie musicali (che già garantiscono cospicue entrate alle case editrici), e ben 11.599 dalla musica leggera." La RAI ha pagato nel 1966, conclude lo

articolo, circa dodici miliardi di diritti fonomeccanici ("d'autore") ad autori ed esecutori, pari a circa il 12% dei costi di tutte le trasmissioni dell'anno.

Restano cifre e possono suscitare riserve, ma basta scorrere il *Radiocorriere* per rendersi conto di quale ruolo il programmatore televisivo assegna alle canzonette. Nella settimana di vacanza dal 10 al 16 agosto, i cantanti sembravano entrare dalle finestre. Domenica: in *"Ho cominciato così"*, "confidenze sugli esordi di alcuni personaggi popolari"; "la star della canzone ... è Gigliola Cinquetti", un "idolo di gioventù" per quarantenni è Alberto Rabagliati. Martedì: *"15 minuti con Armando Romeo"* la cui produzione è caratterizzata da "storie di amori ardenti". Giovedì: in occasione del Gran Premio Regia Televisiva si allestisce *"TV ciak"* e "in questa occasione la bionda annunciatrice televisiva farà anche il suo esordio canoro", "non mancherà un folto stuolo di cantanti". Venerdì: in *"Senza rete"*, spettacolo musicale, "la vedette di questa sera è Miranda Martino" i cui ospiti sono "il trombettista Al Corvin ... Rocky Roberts ... Claudio Villa ... e Massimo Ranieri, recente vincitore del Cantagiro". Sabato: *"Aiuto, è vacanza"*, spettacolo musicale, "il cui ospite sarà il cantautore Sergio Endrigo". E' una settimana media in televisione.

Sono dati di fronte ai quali viene da chiedersi se la TV si limiti a prendere atto del fenomeno canzone, anche se in modo acritico, o sia essa stessa il maggior incentivo delle vendite discografiche. In ogni caso la sua azione è sempre una scelta e non è difficile scorgervi dietro la diretta collusione tra gli interessi dei discografici e le linee direttive della politica radiotelevisiva. Il disco è il tramite dell'evasione di massa; l'evasione è una chiara direttiva politica imposta dai gruppi di potere economici e caldeggiata da quelli ideologici. (TOG)

=====

GRADI D'INTERESSE GRADI D'INTERESSE

=====

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 "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.

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 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 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 del film, bensì dell'interesse che esso ha o può avere) non vanno scambiate per un giudizio morale, né lo implicano.

Tuttavia esse possono (e teoricamente tali tipi di valutazione devono) servire di ottima base per renderlo possibile e per formularlo: cfr. il Decreto Conciliare *Inter Mirifica*, art.9, al quale si ispira direttamente anche la nostra divisione dei tre tipi di interesse.