

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).

Mensile, Anno I, N°9 (pagg.137-154) 28 nov.1969

SOMMARIO del N. 9

VARIE

- + Congresso UISG 2
- + Cinema in cifre 2

FILM-appunti 3

IN RETROSPETTIVA

- + Agente Lemmy Caution Mission Alphaville 13
- + Il Bandito del-
le 11 14

TV - Note 16

RISPOSTE 17

GRADO D'INTERESSE (note) 18

TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 18)

XX						
pag.	TITOLO autore	CCC	INTERESSE			
			tem.	art.	educ.	

3	LA CADUTA DEGLI DEI (Visconti)	*IV	7+	7	6	
5	CERTO CERTISSI MO ANZI PROBA- BILE (Fondato)	IV	2	2	n1	
5	IL PRIMO PREMIO SI CHIAMA IRE- NE (Ragazzi)	*IV	3	4	3	
6	NELL'ANNO DEL SIGNORE (Magni)	IV	6	6	7	
8	LOUIS DE FUNES E IL NONNO SUR GELATO (Molina ro)	I	4	5	5	
8	LA RAGAZZA DI TONY (Peerce)	*IV	5	4	5	
9	SE SARAI ESTRE MAMENTE GENTI- LE CON ME	n.c1.n4		5	n5	
10	UN MAGGIOLINO TUTTO MATTO (Stevenson)	* I	5	6	6	
11	UN UOMO DA MAR CIAPIEDE (Schle singer)	IV	5 8 7	7 8 7	5 9 8	(NAT) (TOG) (ZUM)
12	LA VITA, L'AMO RE, LA MORTE	* IV	4	5	n6	
XX						

ABBONAMENTO A 100 FO-
GLI L. 1.500

Inviare l'abbonamento
o a mezzo assegno ban-
cario, o a mezzo ccp
1/8506 intestato al
nostro Centro dello
Spettacolo e della Co-
municazione Sociale -
Via Aurelia - Roma

CENTRO DELLO SPETTACOLO E DELLA COMUNICAZIONE SOCIALE
Roma - Via Aurelia 521 - telef. 6221041 - 00165 Roma

Sul n. 87 della rivista "Cineforum", pag. 519, è apparsa la seguente nota:

"ALDO BERNARDINI

"nostro collaboratore ha lasciato lo "schedario cinematografico"

"Nel maggio di quest'anno, per incompatibilità e divergenze con la direzione, sul piano redazionale e su quello umano, hanno lasciato il Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale di Roma il dr. Aldo Bernardini, cofondatore e redattore capo dello "Schedario Cinematografico", assieme a Giulio Schmidt, il più anziano e sperimentato dei redattori della nota pubblicazione. Spiace che sia stata così smembrata una équipe che dal 1962 ad oggi aveva saputo farsi apprezzare, offrendo un serio ed impegnativo contributo alla cultura cinematografica italiana e internazionale."

Abbiamo provveduto a far pervenire alla Direzione le seguenti precisazioni.

"Riservandosi ogni opportuna azione legale contro il fatto e il contenuto della tendenziosa dichiarazione pubblicata a pag. 519 del n.87 di "Cineforum", il sottoscritto, in qualità di direttore dello SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO e del Centro dello Spettacolo e d.C.S. che lo pubblica, smentisce nella maniera più categorica quanto affermato in detta dichiarazione:

a) il dr. Aldo Bernardini e Giulio Schmidt non "hanno lasciato il Centro" bensì sono stati dimessi perché, costando il loro lavoro assai più di quanto rendeva, non hanno accettato a priori di studiare e di adeguarsi ai provvedimenti che la direzione intendeva prendere per coprire il troppo notevole divario economico. Ciò è avvenuto in aprile e non in maggio;

b) il dr. Bernardini non è "cofondatore" dello SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO, bensì ha collaborato fin dall'inizio in qualità di alunno sotto la personale guida del sottoscritto che gli correggeva - com'è ovvio - i primi tentativi di collaborazione e che per mesi gli ha lasciato firmare cose che il sottoscritto stesso aveva redatto in tutto o in parte;

c) Giulio Schmidt non è "il più anziano e sperimentato dei redattori", essendo entrato al Centro in qualità di allievo solo alla fine del 1965;

d) nell'accettare le dimissioni, Giulio Schmidt mi ha dichiarato per iscritto: "Le sono grato di avermi accolto nel Centro, di avermi seguito e dato una formazione professionale che mi sarà di grande aiuto in futuro" (lettera del 31/5/69): e ancora "il mio (...) non è mai stato e inteso essere un rapporto di lavoro, bensì un rapporto di collaborazione che servisse alla mia formazione personale (...). Dichiaro che il P.Taddei, quanto io, ci siamo sempre comportati conformemente a tali accordi (...). Dichiaro inoltre di essere grato al P.Taddei per quanto ha voluto fare per me in questi anni"; (lettera del 27/6/'69).

e) assieme ai due suddetti, è stato dimesso un terzo collaboratore (del quale ingiustamente non si fa cenno nella dichiarazione suddetta), che non ha accettato di unirsi a loro nella campagna che il dr. Bernardi

ni aveva deciso di intraprendere in reazione al licenziamento e di cui la tendenziosità della citata dichiarazione è prova evidente;

f) l' "équipe" che dal 1962 ad oggi aveva saputo farsi apprezzare, offrendo un serio ed impegnativo contributo alla cultura cinematografica italiana e internazionale non è stata affatto 'smembrata' da tali licenziamenti, bensì è stata solo, anche se penosamente, alleggerita. Prova ne sia il fatto che lo SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO continua, migliorato nella qualità e nelle scadenze, la sua pubblicazione. E - almeno finora - senza l'immissione di nuovi elementi.

"Pertanto - a norma della legge specifica - il sottoscritto chiede che venga opportunamente ritrattata la suddetta dichiarazione. Firmato Nazareno Taddei S.J."

A loro volta, i collaboratori dello "Schedario Cinematografico" hanno scritto:

"Fidando sulla serietà della Vostra Rivista vi inviamo per una doverosa pubblicazione le seguenti precisazioni circa la nota apparsa a pag. 519 del n. 87 di CINEFORUM.

"Non è affatto vero che con l'uscita del dr. Bernardini e del sig. Giulio Schmidt l' "équipe" dello SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO sia stata 'smembrata'. Infatti, a parte che l' "équipe" del 1962 non era costituita dal dr. Bernardini e dal sig. Schmidt, l' "équipe" stessa - facendo perno sul suo direttore Nazareno Taddei, integrandosi e rinnovandosi di continuo con nuovi elementi - presenta una sua consistenza organica capace di superare il venir meno di singoli componenti. E' vero invece dunque che lo stesso dr. Bernardini ha usufruito per il suo lavoro dell'apporto degli altri collaboratori; ed è vero anche che egli, quale redattore-capo, ha tenuto talvolta al margine qualcuno di essi.

"Pertanto, l' "équipe" continua egualmente a essere in grado di offrire un contributo serio e impegnativo alla cultura cinematografica italiana ed internazionale', come del resto dimostra la pubblicazione dello SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO che prosegue migliorata e intensificata.

"Riteniamo quindi falsa, ingiusta e offensiva nei nostri confronti la nota in questione. E richiamiamo l'attenzione sul come lo spirito di chi l'ha dettata contravvenga ad un elementare criterio di correttezza verso colleghi. Seguono le firme dei collaboratori".

NOTA

Il primo fascicolo dell'VIII Serie (rinnovata) dello SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO è uscito il 29 novembre 1969.

Ciò è avvenuto a soli 40 giorni dalla stampa dell'ultimo fascicolo del 14.mo semestre che, secondo gli accordi con i collaboratori dimessi, sarebbe dovuto uscire entro i primi di giugno. Da notare che si trovava in tale fascicolo la voce su Venezia 68 (cioè a tredici mesi di distanza da l'avvenimento) mentre la voce su Venezia 69 (I Parte) esce col I fascicolo della nuova Serie a soli 2 mesi di distanza dalla manifestazione.

E' già alle prime bozze il secondo fascicolo, che uscirà quindi a dicembre e sono già quasi pronti i manoscritti del terzo e quarto fascicolo. Si prevede così di tener un ritmo quasi mensile di pubblicazione, cosa che non si era mai riusciti a ottenere finora.

Inoltre le nuove voci-film recano tutte l'accurata analisi del film e le migliori redazionali annunciate.

Tutto questo è la miglior smentita alla dichiarazione di "Cineforum".

=====

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

=====

----- CONGRESSO U.I.S.G. -----

Al Convegno dell'Unione Internazionale delle Superiori Generali, tenutosi in Roma dal 21 al 24 nov. ultimo scorso, sul tema "Il cambiamento socioculturale del mondo e la vita religiosa" (presenti 550 Madri Generali), N.Taddei ha tenuto una conferenza e ha presentato e commentato due film.

La conferenza aveva per titolo *la nuova predicazione*, vale a dire i mass-media come fonti contemporanee di informazione e di formazione. Seguendo le linee del Decreto Conciliare INTER MIRIFICA, N.Taddei ha esposto l'incidenza imprescindibile dei mass-media sui problemi odierni dell'apostolato e la necessità di una formazione specifica in questo settore per poter essere all'altezza dei compiti apostolici dell'epoca.

I due film ("Privilege" di Watkins e "Viridiana" di Buñuel) sono seguiti, il primo a illustrare "spettacolarmente" il tema della conferenza e il secondo a vedere come un autore che si professa ateo proponga una autentica meditazione sulla vita religiosa.

Le tre sedute sono state seguite con grande interesse da quel pubblico così qualificato.

Un gruppo, poi, di Madri Generali e loro Assistenti è venuto a visitare il Centro, mostrando vivissima simpatia e non dubbia adesione a una opera che, per le basi di serietà con cui lavora (anche se nel nascondimento e spesso nell'incomprensione), dà un vero contributo all'apostolato moderno. Alcune di quelle Madri, infatti, conoscevano il Centro attraverso le loro religiose, le quali avevano avuto dai nostri Corsi un notevole aiuto per la loro opera di educatrici.

----- CINEMA IN CIFRE -----

Al 9 novembre 1969, la "dozzina d'oro" dei film proiettati in Italia era:

= per incasso assoluto: Fellini-Satyricon (652,5 milioni); Amore mio aiutami (437 mil.); Nell'anno del Signore (419,5 mil.); La Caduta degli Dei (413,7 mil.); Indianapolis (404,9 mil.); Il Cervello (310,8 mil.); Il Commissario Pepe (307,6 mil.); Ben Hur (riediz.: 291,5 mil.); Vedo nudo (267 mil.; oltre i 543,8 della stagione precedente); Butch Cassidy (260,5 mil.); Una sull'altra (225 mil.); Dove vai tutta nuda (211 mil.);

= per media giornaliera: La Caduta; Nell'anno del Signore; Amore mio; Fellini-Satyricon; Butch Cassidy; Indianapolis; Commissario Pepe; Cervello; Ben Hur; Dove vai tutta nuda; Vedo nudo; Una sull'altra;

= per numero di spettatori: Fellini Satyricon; Indianapolis; Vedo nudo; Amore mio; Nell'anno del Signore; Commissario Pepe; Caduta; Ben Hur; Cervello; Dove vai; Una su; La Battaglia d'Inghilterra.

Di questi film, (classificaz. CCC) dieci sono classificati IV° (cioè offensivi alla morale); uno solo II° (per adulti: "Il Cervello"); uno solo "per tutti" (Ben Hur, che è una riedizione).

Il fatto deve far pensare.

E la principale cosa che balza agli occhi è il rapporto tra "classificazione morale" e successo di pubblico. Da anni si sta constatando che tale rapporto non esiste in senso positivo. E riaffiora così il problema dell'educazione all'immagine o, più generalmente, quello della formazione morale. Problema che non è a senso unico; bensì complesso e delicato (oltre che fondamentale).

Comunque, posto e non concesso che queste classificazioni morali abbiano applicato adeguatamente i criteri di valutazione del Concilio, o anche solo quelli, applicativi, dell'Ufficio italiano, una cosa è certa: che qualcosa non funziona (e non sono certo i criteri del Concilio). Infatti, posto ancora, e non concesso, che ciò dipenda da un abbassamento della moralità del nostro popolo, resta sempre il problema del vero per ché ciò sia successo. Non ci si può accontentare di dare la colpa ai tempi o comunque agli "altri". (NAT)

=====

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

=====

LA CADUTA DEGLI DEI (1969)
di L. Visconti

Von Essenbeck: baroni dell'acciaio. Germania. Hitler al potere. E poi le cose che succedono quando il gesto di ferro della storia cade su dèi già corruttibili.

In casa Essenbeck, l'autorità patriarcale di Joachim è invecchiata. Crolla un'intera classe, come modo di concepire la realtà, non come strutture di potere, che cambieranno soltanto di padrone. Premono forze disponibili a tutto: è il momento di Hitler e, all'interno della storia degli Essenbeck, è il momento di Friedrich; dopo di lui sarà la volta di Martin, e poi forse di Gunther, e poi di un altro ancora. E' il momento di chi

fa dell'odio e della violenza il proprio Vangelo: Aschenbach, autorità SS. Per chi porta di già la morte dentro di sé - Sophie - la storia, questa storia, verrà a immobilizzarne il destino nei colori di un arazzo fastoso e corrusco. Questi i personaggi centrali. Tra di loro si muove la vicenda. Istigato da Aschenbach, Friedrich uccide Joachim e prende con Kostantin il potere della fabbrica. La sua donna Sophie, erede Essenbeck, madre morbosa di un giovane debole e corrotto: Martin. "Homo novus" di estrazione borghese, Friedrich sa fare il male ma sa anche avere paura della propria ombra; così partecipa ancora, uccidendo per volere di Aschenbach l'incomodo Ko-

stantin, alla strage delle S.A. di Monaco; poi barcolla. Ma Essenbeck vuol dire acciaio; ciò che al nazismo importa sono i cannoni, non gli uomini. Ecco allora Aschenbach agire su Martin, levarlo dalla vergogna delle sue maniche e esperienze e farne uno strumento tanto più docile e rigido. Ciò di cui il ragazzo fantasticava si attua: il potere della fabbrica, e soprattutto la "distruzione" della madre, attraverso l'incesto con lei. E' in lui l'ultimo rantolo di una febbrile, malata umanità; poi, all'uomo succede il fantoccio nazista. Per Sophie, è la regressione distruttiva: maschera cinerea di angoscia, si unirà con Friedrich, altro vinto, in un matrimonio che ha le movenze tragiche di un funerale wagneriano. Il loro gesto di forzato suicidio si fermerà nella tela di gesso intessuta da una storia che fa orrore e da un'umanità che si uccide.

Da "Osessione" a "Il Gattopardo", il cinema viscontiano è una proposta di grandi tematiche storico-umanistiche, dove ciò che importa è la "storia" che si vuole raccontare, storia della caduta di grandi famiglie, della tragedia sempre co-esistenziale di uomini in cui la passione è tutto.

La struttura dei suoi film è quella del grande romanzo russo-francese ottocentesco o tedesco (Mann), struttura dove le vicende, le linee di racconto si intrecciano per ricomporsi solo alla fine in una superiore unità narrativa e dove i volti dei personaggi si delineano lentamente, per risultare alla fine scolpiti a tutto tondo, denudati nelle pieghe di nascosta, atroce o vergognosa, umanità; struttura, soprattutto, dove ogni cosa è filmata al passato remoto. Tutto questo è presente anche qui. Visconti ritrova se stesso, ma con un'incisività pre-

potente, con una capacità, rispetto alle ultime prove, di sfuggire ad ogni rilassamento ed oleografia. Un Visconti rabbioso e inclemente, che procede intrecciando le vicende (secondo vecchi moduli: ma chi se ne accorge?) e distendendo il discorso solo in pause di felpata sospensione; nelle scene della notte di Monaco, ad esempio, che formano nel film quasi un'isola, con quel loro carattere di documento (non a caso, senza doppiaggio) girato in una luce fosca e sanguigna, quelle pause del sonoro in cui sulla stanchezza di uomini accomunati dall'ebbrezza si distende un'attesa angosciosa, e poi, nel silenzio che si allarga sul lago, sulle strade, nella notte che sta per finire, il rombo lontano dei motori portatori di strage: momento di grande bellezza, e brano, tutt'insieme, di eccezionale bravura (solo di sfuggita si può notare come il colore scarlatto della strage sia poi anzitutto goduto da un occhio estetico).

Ogni soluzione stilistica è finalizzata al discorso, si direbbe posteriore alla concezione di quello. Il mezzo cinematografico rimane tale: uno strumento la cui linguisticità è presente solo nella costante tensione verso una meta di narratività che di continuo prende consistenza e si dilata. Una vena sottile di raffinato estetismo si lascia avvertire non nella scrittura formale, ma, ancora, in brevi accenni di situazionalità tematica e scenografica, di possente origine teatrale. Avvertibili solo in un ripensamento: perché inseriti in un ritmo prepotente e cattivante, che inchioda alla poltrona, per la enorme forza tematica e la tensione del raccontare. (CLA)

Di fronte a questa storia, nar
rata da Visconti con ripreso vigo
re dopo gli ultimi suoi film, si
sente il nobile che avverte l'ine
serabile crepuscolo della propria
classe, con tutta la crudezza pos
sibile, pur essendone ancora im-
pregnato. Il fatto nazista è nel
film l'occasione cronologica più
che la causa storica. E questo ha
un aspetto di pregio e uno di li-
mite. Di pregio, perché c'è un ri-
vedere oggi, all'indietro, certe
origini di quel crepuscolo; di li-
mite, perché viene ad attenuarsi
la forza della concezione storica.

Certamente i fatti sono possen
ti nelle singole parti, ma la pos
senza forse si ferma in quelle,
senza invadere tutto l'arco del
racconto.

Ciò a mio avviso, attenua anche
la portata tematicamente sociolo-
gica e morale del film. Il film
tuttavia scopre e fustiga, con quel
vigore desiderato da Pio XII nel
Discorso sul film ideale, il mar-
cio profondo dell'uomo, quando l'e-
goismo e non la coscienza viene po
sto a criterio pratico di vita.
Certo che il quadro è desolante e
per certi aspetti opprimente. Per
questo, non è film da affrontarsi
alla leggera per chi voglia conse-
guire (o per lo meno non distrug-
gere) quei valori morali che, sem
pre secondo il citato Discorso,
anche nel cinema sono imprescindi
bili. (NAT)

CERTO CERTISSIMO...ANZI PROEABILE
(1959) di M. Fondato

Proprio un povero filmetto, per
fino senza velleità, in cui i bei
nomi che ci sono (la Cardinale, la
Catherine Spaak, il Castelnuovo,
Lionello ecc.) sono veramente spre
cati. Eppure c'è gente che ci va
- con i prezzi che ci sono alle
prime visioni! - se la sola Tori-

no in 6 giorni ha fatto incassare
8 milioni e mezzo.

Una storiellina da niente (non
è nemmeno un'idea, bensì una trova-
tina narrativa di scarso costruito
che qui si ripete 4 o 5 volte, ma
che poteva ripetersi 2 o 10 volte
senza perdere o guadagnare nulla):
due amiche che cercano un uomo e
ne trovano cento senza trovarne
nessuno. Uno pseudo allargamento...
sociale al mondo delle telefoniste
non aggiunge proprio nulla. Manca
il nerbo alla sceneggiatura e alla
regia. Gli attori si sostengono per
quello che sono e ci si accorge be
ne che sono lasciati a loro stessi.

Moralmente, una amoralità verni-
ciata e rispettosa; pur sempre amo
rale.

C'è da pensare.

I film seri incontrano noie va-
rie (censura compresa); quelli che
si distruggerebbero da soli trovano
spesso nella censura il vento che
gonfia le vele, fino a quando non
arriva la ventata - molto rapida per-
ché troppo forte - che spazza via.
Che possono fare i produttori?
Buttarsi in queste scemenzine amora
li e senza costruito, che non arri-
vano ad allarmare o ad offendere
nessuno. E che il pubblico va a ve-
dere.

Poi ci si lamenta della continua
perdita di valori nella nostra gen-
te. Ciascuno raccoglie ciò che ha
seminato. Parlare di uno studio se-
rio e di una vera lettura prima di
dare giudizi, parlare di educazione
all'immagine e non di censura, sono
discorsi che a farli oggi ti fai da-
re del vecchio e del superato tal-
volta anche tra i cattolici. Ma i
risultati parlano chiaro. (NAT)

IL PRIMO PREMIO SI CHIAMA IRENE
(1969) di R. Ragazzi

Irene è una bella ragazza (una
infermiera per la precisione) ch'è

Il film sullo schermo, invece, mostra la sua debolezza. La preoccupazione di fare spettacolo prevale sull'approfondimento del tema. Ma il tono ridanciano che accompagna anche i momenti più drammatici non è quello che particolarmente nuoce. E', penso, la sommarietà del taglio narrativo, la ricerca più formale che espressiva della fotografia e, in buona parte, la recitazione. Del notevole cast di attori, Tognazzi è quello che più convince nelle vesti del cardinale, eppure anche in lui c'è come una patina che ti impedisce di toccare la sostanza. Dall'altro lato, Sordi non riesce a far emergere l'ingenua purezza del fraticello di sotto la crosta di un cerone comico troppo smaccato (si confronti, p.e., col fraticello di "Le notti di Cabiria": un abisso). La stessa figura della Cardinale, sempre bravina, rimane come indefinita nella sua validità umana e morale. Per fare vitali opere così impegnative ci vuole una mano che sprizzi forza e che qui forse s'è accontentata di scalfire anziché scolpire.

Non ho mai visto a Roma tanta gente a un film: grappoli addirittura, sciami di spettatori a ogni spettacolo. E, dopo il film, moltissimi passavano a vedere e leggere la lapide nella vicina Piazza del Popolo, quasi ad assicurarsi che ci fosse veramente, per poter credere a quello che avevano visto in sala.

Quella lapide chiude il film in una Piazza del Popolo, con le automobili posteggiate, immediatamente dopo il dettaglio degli occhi della ragazza ebrea, che ha visto cadere le teste dei suoi uomini: indice evidente d'un riferimento alla realtà attuale.

Quella massa che accorre così straordinariamente numerosa al film è segno che un riferimento viene

colto. Le stesse risate a precisi punti e battute sono quanto mai eloquenti. Non è solo il cast che attira; tanto meno la sola storia - un po' pesantina, per la verità, nonostante i momenti e il clima - spiega il successo.

Troppo presto per fare uno studio di carattere psico-sociologico su tale successo: bisognerà avere le statistiche di varie regioni e su un certo arco di tempo di esercizio del film. Tuttavia, penso non si sia molto lontani dal vero, se si pensa alle constatazioni di mercato (sotto quel profilo) che siamo venuti facendo in questi mesi (cfr. p.e. "Note Schedario" n. 6 pagg. 2-7; n. 8 al film "Il Commissario Pepe"): certamente questo successo è sintomo d'una ancor larvata - e purtroppo ancor impacciata - presa di coscienza della gente di fronte ai sistemi oppressivi e insofferenza per le cortine fumogene, che i vari poteri cercano di gettare tra i propri misteriosi affari e il popolo.

Per questa ragione condannare questo film significherebbe non aver capito che la Chiesa da difendere non è quella delle prigioni o delle condanne, bensì quella della Ultima Cena; è un mettersi dalla parte del cardinale del film e quindi contro la vera Chiesa; è un non arrivare nemmeno alla patetica ingenuità del fraticello. Significherebbe ancora paurosa insensibilità pastorale per un mondo che sta cercando - anche se in forme talvolta inaccettabili - la pulizia e la verità, come il pesce cerca l'acqua e il fiore il sole.

Peccato che il film sia artisticamente troppo poco vigoroso, per sollecitare un discorso più preciso: ma il pubblico che lo va a vedere è una realtà concreta e significativa assai. Non è moralmente lecito ignorarla. (NAT)

Gli eccezionali incassi ufficiosi del film al 25/11/69, in alcune città italiane:

Roma	= 34 gg.	149.198.000
Milano	= 29 "	89.302.000
Torino	= 29 "	63.937.000
Padova	= 24 "	19.487.000
Brescia	= 35 "	18.203.000
Verona	= 23 "	17.080.000
Venezia	= 20 "	15.242.000
Como	= 15 "	11.445.000
Treviso	= 19 "	11.235.000
Pavia	= 15 "	10.885.000
Mantova	= 14 "	8.000.000
Lecco	= 10 "	7.608.000
Cremona	= 15 "	6.084.000
Vicenza	= 19 "	6.081.000

LOUIS DE FUNES E IL NONNO SURGELATO (1969)
di E. Molinaro

In una spedizione al Polo Sud, viene scoperto il membro d'una precedente spedizione in stato di ibernazione. E' nientemeno che il nonno della moglie del... De Funes, conservato giovane e aitante come era allora. Dalle situazioni che nascono per il fatto, salta fuori il film: non certo tra i migliori di quelli del noto e bravo comico francese. Nonostante qualche trovata interessante (p.e. la ricostruzione dell'ambiente dell'epoca per evitare all'ibernato lo shock del risveglio) e qualche graffiatura a certi comportamenti familiari e sociali, il film sembra stanco. Divertente senza spassini, scorrevole senza eccessiva brillantezza, perde l'occasione di approfondire, con la satira il costume.

Nessuna riserva d'ordine morale, se non l'insufficiente impegno tematico pur nell'impostazione chiaramente spettacolare e comica. Discreto passatempo comunque che, come dice la pubblicità,

possono vedere tutti, senza pericolo d'averne danno di alcun genere, ma nemmeno molto vantaggio, salvo una serata in sala di cinema fuori dalle atmosfere pesanti che oggi vi si incontrano. (NAT)

LA RAGAZZA DI TONY (1969)
di L. Pearce

All'insegna della borghesia e di quel pizzico di contestazione che rende più saporita la minestra borghese. Un giovane bibliotecario dalle spalle cadenti ma non senza brio si innamora di una ragazza appartenente ad una famiglia-bene. Lei gioca a tennis e nuota disinvolta. Lui sfoglia libri e insegna a leggerli al nipote dello zio Tom che viene in biblioteca a coltivare l'evasione. Lei beve latte ma anche coca-cola; la coca-cola piace anche a lui. Lei lo invita a casa e lui constata che la famiglia di lei è composta da esseri sub-umani, rappresentanti di una classe sociale che non fa più paura tanto è stupida. Lui, tuttavia, sente amore dentro di dè; la ragazza gli si concede e trema per l'abito bianco. Il posto di integrazione nella famiglia-bene è pronto, ma nate sulle spalle e week-end all'aperto, un'automobile nuova e dei bambini. Fino a quando lui matura la propria crisi di giovane serio e compie il grande gesto: dice di no alla ragazza e se ne va per la sua strada.

Gli espliciti intenti satirici e di critica sociale si banalizzano in un prodotto di consumo che lascia al pubblico delle prime visioni troppe possibilità di identificazione con gli eroi dello schermo. La tematica - conosciuta - del rifiuto di integrazione di un giovane nei confronti della

società che lo circonda è realizzata con personaggi eccessivamente verosimili, usciti da una storia d'amore per universitari alla antica, incapaci di divenire proposta o alterazione di un'umanità meno rosa. Anche il giovane bibliotecario è un borghese, nella sua mentalità e nei suoi modi di vivere: rispetto alla ragazza, ha solo il privilegio di essere più intelligente (un borghese pensante) e meno ricco (un borghese bibliotecario che non pratica gli sport). Anche il suo rifiuto è debole e convenzionale: si accorge che la ragazza non è stata sincera verso di lui e la lascia sola ai suoi soldi. Belle fotografie e bei personaggi: ma la realtà del cinema pulsa altrove. (CLA)

**SE SARAI ESTREMAMENTE GENTILE
CON ME (1969)**
di D. Sanders

Il titolo è certamente di comodo; e forse solo per la distribuzione italiana.

È un film che vuole essere sano e morale; e lo sarebbe, se vallesero i criteri di moralità del moralismo.

È la storia d'una giovane madre, abbandonata dal marito, che continuando a essere madre e amica per la figlioletta, che prepone a ogni altro interesse e senza rinunciare a una sua linea di condotta morale, riesce a "sfondare" nel viscido mondo della pubblicità. Non solo, ma alla fine ritrova l'amore del marito.

Tematica, come si vede, sana e addirittura encomiabile, se fosse valida e validamente espressa. Invece il film non la rende credibile. Sulla linea molto diffusa del fare film per la quale la storia è tutto e, con qualche accorgimento di fotografia di situazione di mon-

taggio, può rendere anche bello il lavoro, questo film non si preoccupa di dare le ragioni interiori della storia stessa, anche solo sul piano narrativo ("un pizzico di amcoluto e d'inespresso fa moderno e ci sta bene"!!!...). Così diviene noioso e anche inutile. Per non dire dannoso, perché - a chi non sa leggere e si abbandona più o meno in romanzi d'appendice (dei quali il film non ha nemmeno il piglio la crimogeno o emotivo) - la caramellosità delle situazioni può impedire di coglierne la gratuità pratica illudendo che quelle cose possono veramente avvenire al mondo d'oggi: i sogni delle lolite che si credono nate per la gloria (canzone o pubblicità o cinema o TV) potranno sembrare leciti anche in quelle persone che li ritenevano proibiti, per i pericoli morali di certe carriere.

Se - come pare - questo film è stato fatto per accontentare i soliti scandalizzati che dicono "possibile che il cinema debba sempre far vedere brutture?" (m'è sembrato di vederci dietro certe persone di mia conoscenza, "apostoli" - pur troppo e drammaticamente a rovescio - dell'epoca dell'immagine), esso dimostra che la strada è sbagliata. Come minimo, la gente non va a vedere. E allora a chi serve?

Sul piano artistico, il film è appena non indecoroso. Debole di sceneggiatura, ha solo qualche spruzzo di scuola e di gusto francesi (p.e. lo sketch della televisione); ma abusa inutilmente dell'"occhio di buco" e dei lungofocali, dei tagli alla Godard e all'Antonioni, della musica alla "Un uomo e una donna". E finisce addirittura sul sole che nasce (o che tramonta) in centro allo schermo, il quale - colmo d'ironia - diventa il puntino sulla i della parola fine.

Verrebbe voglia di dire che è stato fatto con malizia: per dimostrare che una cinematografia sana

non è possibile. Ma non penso ci sia nessuno che butti via i soldi per sostenere in quel modo quella tesi. (Assai più facile che un produttore che s'è visto dichiarare immorale un film che non lo è, si prenda il gusto di fare, un'altra volta, un film veramente immorale, per non essere almeno - vittima d'un giudizio ingiusto. Tanto più che i soldi gli torneranno a casa, se non è uno stupido!). Più probabile invece l'illusione che il pubblico "buono" accetti per "buoni" film pressoché insulsi. Illusione evidente, che dovrebbe far aprire gli occhi a chi si sente chiamato a fare in un certo modo (cioè moralisticamente) l'apostolo del cinema. (NAT)

UN MAGGIOLINO TUTTO MATTO (1969) di R. Stevenson

UN MAGGIOLINO TUTTO MATTO potrebbe anche essere definito come un lungometraggio pubblicitario, commissionato dalla Volkswagen alla Walt Disney, per il modello più famoso della marca tedesca di auto. Il film, comunque, mostra chiaramente che oltre a essere "nato" in America è "nato" nel clima disneiano.

Le avventure del "maggiolino" (una volkswagen dalle prestazioni incredibili), che coinvolgono via via tutti i personaggi e che naturalmente terminano con il successo dei buoni, guidati dall'impareggiabile "maggiolino", sui cattivi, servono al regista per condurre in porto un film che si avvale unicamente di trovate sorprendenti e che, però, tenta di sottolineare i motivi della bontà o dell'egoismo o della fiducia per cercare anche un sostegno... tematico. Bisogna aggiungere, inoltre, che questo film, senza impennate di sor-

ta, ci riserva la sorpresa di una fotografia modesta e un'interpretazione troppo scontata.

E' la "favola bella" della vita: le speranze e le delusioni, l'egoismo e la generosità, l'ingenuità e la scaltrezza, che nei film disneiani servono sempre come propulsori a divisioni opposte; queste stesse, alla fine, ci regalano la parte ottima che diviene, perciò esemplare.

A questa "favola bella", il regista vorrebbe dare la "bellezza" totale, attraverso il paradosso, che si protrae lungo tutto il film, del "maggiolino" sensibile alla fiducia che gli altri ripongono o meno in lui: tentativo non riuscito perché l'inno alla bontà e alle azioni buone, che scaturisce dall'insieme del film, è troppo ingenuo nel suo moralismo, e quindi anche poco educativo. Per dimostrare, infatti, che l'uomo è tale solo se è generoso, pacifico e buono non è sufficiente far vedere che i cattivi finiscono sempre male mentre i buoni ottengono frutti abbondanti per la loro bontà.

Il film poteva essere più incisivo e il regista usare in maniera più vigorosa il motivo della fiducia: al contrario, è il pretesto continuo per giustificare certe ineguagliabili imprese del "maggiolino" che, pur essendo dalla parte "buona", suscita la contesa fra buoni e cattivi.

Il "maggiolino", essendo con i buoni, vincerà la battaglia anzi la farà vincere ai "suoi".

Dal punto di vista morale-educativo si può dire, come già rilevato, che non basta (e forse non è giusto) dividere il mondo fra buoni e cattivi, e mostrare l'eterna vittoria dei buoni; tuttavia non si può negare l'appartenenza, anche di questo film, a quell'innegabile piano di merito di tutta

la produzione disneiana, che consiste nel dare la possibilità a tutti, piccoli e grandi, di passare qualche ora serena e divertente, immersi in un clima di sentimenti buoni e sinceri. (MET)

UN UOMO DA MARCIAPIEDE (1969)
di J. Schlesinger

E' la storia di un giovane texano che, allettato da fantastiche di facili guadagni, lascia il posto e la sua ragazza al paese per andare a New York con la precisa intenzione di far soldi prostituendosi. Benché aitante, non è che faccia molta fortuna. Anzi, nella sua ingenuità paga anziché ricevere. Conosce così un emigrato italiano (tisico, sognante la Florida per poter guarire), che vive di espedienti e che, dopo averlo imbrogliato, lo ospita nel suo stambugio. Quando il filone d'oro della prostituzione pare veramente aprirsi per lui, il nostro giovane non solo non l'afferra, ma addirittura l'abbandona, ricorrendo perfino al delitto, per aiutare l'italiano ammalato, che ora sente amico, a raggiungere la Florida. Nel viaggio, mentre egli pensa di occuparsi più seriamente una volta giunti a Miami, l'italiano muore.

Il film sta tutto nella storia: non c'è quindi una vera tematica, se non spunti che nascono dalla storia stessa come "cosa rappresentata" (l'illusione del giovane e l'illusorietà di certi sogni, la pateticità della situazione, ecc.). Si tratta dunque di una pseudo-tematica, la quale - perché tale - non riesce a dare un vero messaggio né a rendere convincenti i messaggi parziali che propone.

Artisticamente, il film è ben fatto. Senza proporre grandi novi-

tà linguistiche, è, tuttavia, accurato nella fotografia e nel montaggio, con soluzioni abbastanza convincenti e talvolta felici, tali da raggiungere per qualche aspetto (p.e. la resa - mediante colore - della sporcizia maleolente) le soglie dell'arte. Buona la recitazione, particolarmente quella del giovane emigrato (ch'è lo stesso protagonista de "Il laureato"). (NAT)

Gettando lo sguardo oltre-atlantico, bisogna dare atto all'inglese Schlesinger di non essersi fatto pestare dall'industria hollywoodiana, anzi, di averne ben assimilato organizzazione e stereotipi culturali, al punto di capovolgere questi con una tecnica che nulla ha da invidiare al "prodotto" meglio confezionato. Per questo, che potremmo parafrasare come "viaggio e ritorno del cow-boy", Schlesinger riprende la classica struttura western, calandovi una tematica solida e ben strutturata, tanto più ammirevole quanto poco si lascia influenzare da polemiche spicciole. Il regista arriva al centro di una condizione dell'uomo, in una società alienata sul modello del "way of living", masificata dai suoi miti produttivi al punto che c'è spazio per l'umano solo nel viaggio dell'inconscio. Più che ad una satira pungente, Schlesinger sembra mirare alla scoperta del cadavere, che questa società si porta dietro: e lo trova bene, facendo incontrare Joe - sguattero texano imbevuto di John Wayne fiducioso (come tanti emuli della "nuova frontiera" dai cercatori d'oro alla gioventù Kennediana) di potersi prostituire per denaro in una New York che immagina piena di donnine vogliose - con uno stupido ladruncolo italo-americano, che

ei arrabatta a vivere d'astuzia. Turlupinato da queste, ma ridotto alla fame, ne fa il press-agent della sua prestanza fisica, entrambi sognando nel mestiere la vita agiata che insistentemente promette un'intera società con gli slogan propagandistici. Il merito di Schlesinger, sul piano più strettamente tematico, è appunto quello di non fermarsi alla mera considerazione del sistema, che irride la disperazione, bensì di portare questa al limite della disfatta fisica, salvandola sul piano dei valori umani. Per amicizia Joe quasi ammazza un omosessuale per derubarlo: parte con Rico verso il sole della Florida, lasciandosi dietro il mestiere infamante e la mitologia della "nuova frontiera" negli stivali, camicia e calzoni alla texana, ma l'amico gli muore di tisi tra le braccia, prima di arrivare, tra la curiosità indifferente del "prossimo".

Mettendo a frutto le ricerche cinematografiche d'avanguardia (dal "Free cinema" all'"underground"), Schlesinger posa l'occhio sui dettagli e costruisce con i frammenti una realtà di fondo, passa dalla critica sociale alla "critica della civiltà", con le implicanze morali ed etiche che il fatto comporta. (TOG)

Gli stilemi Hollywoodiani sono tutti tragicamente presenti. Essi rivivono in ogni fase del lavoro di John Schlesinger: nelle grossolane e puerili camicie di John Batty; nel sogno di un giovane stallone texano il cui comportamento è modellato sul mito John Wayne. Rivivono nella magnificenza rettorica, nella opulenza scenica. Vengono proiettati nello schermo bianco che apre il film. Uno schermo dove tutto può diventare cinema,

ma dove tutto è essenzialmente cinema. Gli stilemi hollywoodiani sono rivissuti, criticati annullati in una costante dialettica sogno-realtà, mito e superamento del mito. Il western si scontra con la commedia, la commedia tocca il verismo, la tragedia evapora nel sogno, il sogno scopre la realtà. UN UOMO DA MARCIAPIEDE si coniuga in questo continuo autosuperamento e in questa sua continua crisi si arricchisce. La storia finisce per essere soltanto denotativa. Il film crea la metafora. Alla struttura narrativa si sovrappone il valore ritmico e iconico, che scandisce il racconto e gli dà una connotazione precisa. Il film crea il spiro; diventa globale; coinvolge l'uomo, ma supera l'umanismo crepuscolare. La storia è inserita in un contesto significatorio e determinante: mai affrontato apertamente o analiticamente; ma costantemente richiamato dalla profonda realtà umana. Tutto allora diventa emblematico. Tutto allusivo; ancora una volta la metafora si sostituisce alla narrazione. L'enunciato si allarga. Il mito definitivamente rovina, ma il "sogno" rimane: la realtà del sogno, ultima forza di urto nei confronti di un perbenismo e di un efficientismo... civile. Il sogno che Sozzo porta con sé, le palme che scivolano sul vetro. Le palme. Ma oltre le palme, la realtà dei grattacieli. (ZUM)

LA VITA, L'AMORE, LA MORTE (1966)
di C. Lelouch

Il "fotografo" Lelouch imbocca ancora una volta tutti i temi e sottotemi cari alla fantasia popolare, bisognosa di tinte forti ed argomenti-kitch: amollosa come il titolo, la tematica civile ed ancora attualissima del "no" alla

pena di morte diventa nelle mani di Lelouch una tirata avvo-catizia, condita precedentemente di tutti gli ingredienti che hanno fatto il successo dei primi film del regista francese. Succede così che, per spiegare ad un pubblico che Leclouch ritiene ancor innamorato di polpettoni (ed ha torto: il suo film non ha molto successo), il regista reinventa il caso vero dell'operaio alla Simca, sposato e padre di una bambina, nonché amante di una operaia dello stesso stabilimento. Arruffando le carte della situazione che gli è cara, scopre dietro questa "normalità" i traumi dell'impotenza sessuale del protagonista che, incapace di rapporti con le donne che incontra, le uccide. Per cui, controllato dai poliziotti messi in so-

spetto dalla suocera con cui è in disaccordo (evidentemente per via della figlia), cade nelle loro mani, viene processato e giustiziato mediante la ghigliottina, proprio quando nella persona dell'amante aveva risolto i suoi traumi sessuali ed era diventato un uomo buono. E' stato facile, per l'esperto Lelouch, tenere in piedi questa serie di trovate spettacolari dietro cui è facile immaginare il moralismo e l'insipienza del messaggio giocando sulla simpatia del personaggio che fa l'amore ed è condannato rivestendo il tutto di immagini rifinite e per molti versi anche azzeccate ma non più essenziali a un discorso cinematografico che continua a scadere di film in film. (TOG)

=====

IN RETROSPETTIVA IN RETROSPETTIVA IN RETROSPETTIVA IN RETROSPETTIVA

=====

AGENTE LEMMY CAUTION MISSIONE
ALPHAVILLE (1965)
(Alphaville, Une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965)
di J.L. Godard

Lemmy Caution, agente-giornalista inviato della Terra, giunge in Alphaville, una città del futuro per riferire sulla sua realtà. Quando Lemmy si trova di fronte a degli uomini-automi non esita a ribellarsi e ad uccidere il loro capo (Scienza e Luce) che tutti li vivifica, distruggendo così tramite lui tutti gli abitanti. Infine ritorna sulla Terra recando con sé solo una ragazza, la figlia de-

lo scienziato che ha ucciso, alla quale è riuscito ad insegnare l'amore che l'ha resa umana e innamorata.

Questa è la vicenda che per il regista è chiaramente un pretesto per fare della poesia e della filosofia. Chi è veramente Lemmy Caution? E' il sentimento, è l'uomo nel vero senso della parola, è lo istinto, è Godard.

E Alphaville? La città del futuro, la società del duemila o forse già di oggi, dove tutto è diventato automatico e artificiale, dove domina il razionalismo e gli schemi scientifici che si traducono in termini linguistici raccolti in un vo-

cabolario (la Bibbia, che ogni abitante deve tenere accanto in ogni momento), da cui sono escluse parole come amore, sentimento, libertà. L'apologo filmico si trasforma progressivamente in lotta tra sentimento e ragione, tra istinto e scienza, tra amore e indifferenza, tra vita e morte.

In Alphaville chiunque è sospetto di amore e di ansia libertaria viene ucciso.

Il nuovo Dio, la Luce-guida della città è personificato da Von Braun che, scacciato dalla Terra, si è rifugiato in Alphaville e a cui altro non importa che creare e conservare una specie di razza superiore, di uomini-automi, di uomini-mostri. Il riferimento al nazismo viene qui recuperato e proiettato criticamente come pericolo ancora presente e futuro.

E a un altro livello di significazione, il film diventa l'espressione sincera di un uomo (Godard), che ha paura di svegliarsi una mattina e trovarsi in un mondo freddo come quello di Alphaville, dove esistono dogmi scientifici che hanno spento per sempre il calore del sentimento umano, della filosofia e dell'arte.

Gli abitanti di Alphaville sono larve, ricordi di uomini, uomini-oggetto, che la scienza ha ridotto a livello minerale. La loro vita è legata al calcolo, alla luce emanata dalla centrale elettrica che poi è la mente della Scienza. E in fatti quando la luce viene meno, in seguito alla morte di Von Braun ucciso da Lemmy, tutti moriranno travolti dalla tempesta umana portata dall'agente terrestre. Tutti si spengono come lampade cui sia venuta a mancare improvvisamente il legame alla sorgente elettrica; tranne la ragazza, Natascia, alla quale Lemmy ha meravigliosamente insegnato l'amore, come fondamentale valore umano, che la Scienza aveva distrutto e che si traduce in

un appassionante gioco lirico di luci ed ombre, di piccoli delicati gesti che fanno di questo film senz'altro una delle opere più poetiche di J.L. Godard.

E la fuga da Alphaville di Natascia e Lemmy (uno splendido Eddi Constantine e una incantevole Anna Karina) testimonia della grande fiducia di Godard nell'uomo e nella possibilità che esso ha di guardarsi dall'assoggettamento del freddo schematico che il progresso scientifico reca con sé; e riassume anche la sfera di notevole moralità che struttura l'intero arco filmico. (CIT)

IL BANDITO DELLE II (1966)
(Pierrot le fou, 1966)
di L.J. Godard

E' un po' la continuazione di ALPHAVILLE. Questo finiva con la fuga in auto di Constantine e Anna Karina, PIERROT inizia (dopo una breve introduzione, giusto il tempo di cambiare Constantine con Belmondo) con la fuga di Belmondo e la Karina dal mondo borghese civile (vale Alphaville). PIERROT è il proseguimento della fuga verso la libertà appena iniziata in ALPHAVILLE. Pierrot-Ferdinand e Marianne si portano fuori dalla società borghese con le sue leggi, le sue sovrastrutture, per tornare allo stadio della pura primitività, alla natura, all'estremo opposto di Alphaville.

L'intero arco filmico metaforizza il cammino dall'uomo-mostro-automa moderno e futuro-all'uomo istintivo, primitivo ma libero. Pierrot e Marianne fanno di tutto per distruggere la loro maschera di perbenismo borghese e vivere liberi: rubano, uccidono, si amano. Ma scrivono anche, parlano di filosofia, di politica. Recitano. E come gli abitanti di Alphaville

muoiono per ciò che essi stessi si sono costruiti, Pierrot e Marianne muoiono sepolti dalle macerie di ciò che vogliono distruggere.

Né Pierrot, che prega tanto la ragazza di chiamarlo col suo vero nome che è Ferdinand, né Marianne, che insiste nel chiamarlo Pierrot, riescono a liberarsi completamente dei segni della civiltà; e, anzi saranno proprio questi segni-residui a portarli alla rovina e al fallimento.

Pierrot intanto legge e scrive continuamente; egli non sa privarsi dei libri, ne sente il bisogno ancor più che della musica, tanto da rimproverare Marianne quando gli porta dei dischi: "Prima i libri - le dice -, poi la musica". E poi egli s'imbatte continuamente nel passato (cfr. la scena in cui, mentre aspetta in un bar Marianne, gli si avvicina un uomo, il quale gli ricorda che gli deve dei soldi e che è stato anche a letto con sua moglie una volta; e la scena prima del suicidio, in cui egli telefona a casa, per chiedere alla moglie dei suoi bambini).

Lo stesso avviene per la ragazza. Anche per lei, mentre il processo di decivilizzazione sembra procedere per il meglio, ritorna il passato. Viene catturata da alcuni strani agenti che l'accusano di aver partecipato ad un furto con alcuni suoi vecchi amici. E ritorna anche i suoi amici che ora fanno del contrabbando; e Marianne non esita a seguirli, abbandonando Pierrot. E' il passato che ritorna, l'affascina, la riprende e la uccide. E infatti muore in una sparatoria colpita da Ferdinand che tuttavia ella ama ancora: prima di morire si pente di averlo lasciato. "E' troppo tardi": esclama Pierrot, al quale ora non resta altro che proseguire da solo il cammino verso il denudamento civile che diventa autodistruzione fi-

sica. Egli arriva al rifiuto della vita all'eliminazione del suo corpo, della sua testa per tentare un'ultima carta: rompere i rapporti col passato, con la civiltà tramite la disintegrazione del mezzo fisico e mentale (il corpo, la testa) che lo tiene legato al mondo borghese.

Perciò si fa saltare la testa con una dinamite dopo essersi dipinto il volto a mo' di clown con della pittura azzurra. E' ancora la ricerca della verità nella recitazione, l'affermazione della realtà nel teatro. Ed ecco che il film si trasforma, ad un livello più profondo, in un tentativo lucido di ricerca dell'eternità prima nella vita vissuta nella sua interezza e poi nella morte.

Per provare l'eternità - sembra dire Godard - bisogna spogliarsi di ogni valore acquisito, bisogna autonegarsi; solo così forse l'anima vagherà nella ricerca dell'Eterno. Ma l'illusorietà di una tale assurdità di ricerca si manifesterà ben presto alle anime vagabonde di Pierrot e Marianne: oltre i limiti della vita non scoprono niente e rimane loro solo il ricordo della natura ricercata e non ritrovata, dunque il ricordo del passato, del mare, del cielo.

La loro ricerca dell'eternità appare fallita, come esprime stupendamente la sequenza finale del film. Pierrot dà fuoco alla dinamite che si è avvolta intorno alla testa, cerca di spegnerla, non ci riesce, si pente, si pente di essersi pentito, gioca, recita ancora come Michel Poiccard di 'A BOUT DE SOUFFLE. Finalmente la dinamite scoppia. La cinepresa va panoramicando lentamente dalla terra verso il mare e dal mare sale verso il cielo mentre si sentono le voci di Pierrot, Ferdinand e Marianne.

Marianne: "Hai trovato l'eternità?"
E Pierrot: "Ma va... è il mare, il

cielo.

PIERROT LE FOU è il canto schietto del bisogno di evasione dell'individuo dalla civiltà sociale e dello spirito dalla materia. E, insieme, la constatazione amara ma cosciente dell'impossibilità di un simile bisogno in un contesto sociale che, per poter essere vinto, richiede lotta e non evasione, coscienza ideologica e non assurda evasione naturalistica o metafisica.

E il canto di Godard, di un lirismo tragico immenso, si manifesta nella verità presente del gioco cinematografico, oltre il quale si prospetta il vuoto assurdo.

Un rilievo sconcentrante, ma non per questo insincero. Anzi è la sincerità propria dell'indagine godardiana che ne riscatta la moralità.
(CIT)

=====

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

=====

"CAPOLAVORI NASCOSTI" è il titolo di una rubrica televisiva relegata in un angolo del secondo canale, il venerdì sera dopo le 22, che ha innanzitutto il civile merito di parlare di quel patrimonio culturale che gli italiani non conoscono e tengono ai margini della nuova civiltà dei consumi. Solo per questo sarebbe già una trasmissione confortante e ingiustamente collocata nell'arco della programmazione televisiva. Ma la rubrica, curata da Anna Zanoli e Gigliola Rosmino, è spesso valida anche sul piano del linguaggio televisivo e merita di essere segnalata all'attenzione dei lettori.

La trasmissione, che porremo tra quelle di maggior prestigio tra le "culturali", costituisce una duplice proposta: sul piano dei contenuti, per la promozione della cultura e di una nuova sensibilità, per quanto ci appartiene spiritualmente da secoli, e sul piano dell'espressione, per il modo nuovo con cui i realizzatori dei vari numeri che fanno ogni puntata affrontano il "capolavoro" da presentare. Situandosi tra l'informazione e il racconto televisivo, molto spesso questa rubrica trova lo spazio che gli è più congeniale, evitando sia il didascalismo, sia l'estetismo di maniera. È importante, per "Capolavori nascosti", esaminare più da vicino il modo di accostarsi all'opera da presentare: si tratti di un dipinto o di resti archeologici, i realizzatori non si accontentano di precisare una data di nascita o di ambientare genericamente l'opera in un clima storico-culturale (con tutte le implicazioni chiarificatrici dell'opera in cui si pone) ma tentano di ricomporre quello stesso clima con l'uso dei mezzi espressivi della cinepresa. A volte bastano poche sequenze e pochi accessori scenici: si ricostruisce con una portantina ed un turibolo una processione, si riprende un personaggio di spalle tra cavalletti e tinture fingendo in lui un pittore, si allude ad un dialogo

con un principe del cinquecento. L'affresco, la statua, la cupola, rivivono sotto i nostri occhi, come se venissero da un'epoca lontana, che li sta partorendo.

E' un'operazione, questa, che, se non cade agli estremi del nozionismo storico e dell'effettismo fotografico estetizzante, risulta di stimolo alla composizione (attraverso un linguaggio tipico del piccolo schermo) ed offre una documentazione che si accetta con interesse. (TOG)

=====

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

=====

= Ho sentito dire da X che NOTE SCHEDARIO è inutile e da altri che è reazionario, come dimostra p.e. la nota sulle 2 mondanità di Venezia 6 (cfr. n. 7) (M.A.)

R. E' vero: NOTE SCHEDARIO è inutile: per chi vuol servirsene per far carriera (e Lei quanto mi dispiaccia che sia così!), per chi sa già tutto, per chi - stimando valido solo ciò che dice quello che vuole lui - non vuole mettere in discussione le proprie idee. Non è, invece, inutile per chi lo fa e per chi lo compra, dal momento che nessuno fa niente per niente. Quanto poi al 'reazionario', c'è chi ha detto (Zweitag) che "chi fa la rivoluzione è un reazionario". E' vero. Oggi, certi rivoluzionari sono solo seguaci di questo mito di moda, ma sono portatori del più vecchio e stantio conformismo. Sono i conformisti dell'anticonformismo, sono gli assolutisti dell'antiassolutismo, i dogmatici dello antidogmatismo, i terribili paternalisti dell'antipaternalismo. Con la stessa mentalità e con gli stessi sistemi, spesso aggravati. NOTE SCHEDARIO è - o almeno si sforza di essere - libero da tutti questi miti e da tutte queste mode; crede in valori obiettivi come verità giustizia e libertà. Ma quelle vere giuste e libere, non quelle di etichetta o di moda. Per questo non piace a tutti; per questo viene sbrigato con uno slogan, peraltro perfettamente coerente al comportamento di chi vede nella rivoluzione solo uno strumento per mettersi nella poltrona di qualcuno che l'ha tenuta finora. (NAT)