

Notes Schedario

Fogli d'appunti su spettacoli, opere o 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. 0221041/2 - Roma.
 BIC (Vittorio Bicego); CIT (Ciriaco Tiso); CLA (Claudio Taddei); MES (Ugo Mesini); MET (Paolo Mettel); MOS (Alfonso Moscato); NAT (Nazareno Taddei); TOG (Giancarlo Tomassetti); ZUM (Sebastiano Zuccarello).

Mensile, Anno II, N. 15 (pagg. 236-262) 20 maggio 1970

SOMMARIO del N. 15

VARIE

+ Lettura e Cinedibat tito	2
+ Droga e Cinema che avverte	6
+ Diffusione della no- stra metodologia	8
+ Importante iniziati- va dell'AGIS	9
<u>FILM-appunti</u>	11
<u>GRADO D'INTERESSE</u> (note)	27

TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 27)

pag.	TITOLO Autore	CCC	INTERESSE			
			tem.	art.	educ.	
11	L'AMANTE (C.Sautet)	III	5	5	5	(ZUM)
11	L'AMARO GIARDI- NO DI LESBO (M.Shinoda)	IV	n2	2	n4	(MET)
11	I CANNIBALI (L.Cavani)	IV	5	6	n7	(NAT)
15	DRAMMA DELLA GE- LOSIA (E.Scola)	III	4	4	4	(NAT)
15	L'INTERROGATO- RIO (V.De Sisti)	IV	n2	4	n3	(MET)
16	MASH (R.Altman)	*IV	3	4	3	(NAT)
17	METELLO (M.Bolognini)	II	5	6	n6	(NAT)
18	Mr BROWN SCENDE DALLA COLLINA (H.Cass)		6	3	n7	(NAT)
20	L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTAL- LO (D.Argento)	IV	3	4	3	(NAT)
20	UN CASO DI COSCIEN- ZA (F.Grimaldi)	IV	4	3	n5	(NAT)
21	L'UNICO GIOCO IN CITTA' (G.Stevens)	III	5	4	4	(MET)
21	UN UOMO CHIAMATO CAVALLO (E.Silverstein)	III	6	6	6	(ZUM)
22	ZABRINSKI POINT (M.Antonioni)	IV	7	8	6	(NAT)

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 521 - Roma

Chi desidera informazioni
su i
CORSI D'ESTATE 1970
o sulle
ultime novità dello
SCHEDARIO CINEMATOGRAFICO

può richiedere
(gratuitamente)
il NUOVO
Bimestrale d'Informazione a
"Segreteria Centro Spettacolo"
- Via Aurelia 521 - 00165 ROMA

Chi desidera ricevere regolarmente questo "NO-
TE SCHEDARIO" può sottoscrivere un abbonamen-
to: L. 1500 ogni centinaio di fogli.
E' IN CORSO DI PUBBLICAZIONE IL III CENTINAIO.

~~~~~  
 VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE VA  
 ~~~~~

—————LETTURA E CINEDIBATTITO—————

Quanto più la massificazione dilaga e si impone anche nei ceti culturali, tanto più il discorso della lettura del film sembra inutile e lontano, e si cercano altre strade per affrontare il problema sotto il profilo sociale.

Questo fatto è - a mio parere - comprova, assai notevole della validità e dell'attualità (vorrei dire della necessità imprescindibile) della lettura, proprio come strumento liberatore, come forza d'urto con e nella realtà contemporanea.

Il discorso si fa attuale anche vedendo i resoconti del recente convegno del Cineforum (Riccione, 25/6 aprile us), in cui l'argomento lettura è stato toccato diverse volte, spesso per dichiararlo appunto superato e insufficiente, proponendo invece la politicizzazione o la culturalizzazione (nel senso di contatto con la realtà e con la vita) del dibattito cinematografico. Le esigenze dalle quali partono tali prese di posizione sono estremamente vere ed è gran cosa che finalmente il Cineforum le avverta. Ma le proposte, in alternativa e non in sviluppo alla lettura, sembrano - anche alla luce dell'esperienza - veramente insufficienti.

Ovviamente il discorso ci interessa per il problema generale della lettura e del dibattito cinematografico in funzione sociologica; e non in quanto problema interno di una organizzazione determinata, nel quale non abbiamo alcun diritto né intenzione di entrare.

Bisogna intendersi - è chiaro - sul concetto di lettura. Lettura strutturale del film non è fare dello strutturalismo, non è fare della tecnica del linguaggio sia pure cinematografico, non è nemmeno fare della cultura cinematografica (nel senso corrente). E' semplicemente cogliere oggettivamente quello che il film "dice", nella sua concreta realtà, e non soltanto fermarsi a cogliere quello che il film fa vedere.

Ed ecco il punto. Il cinema - come in genere l'immagine - può essere colta a livelli diversi di lettura.

Tempo fa, nell'osteria di un paesino del meridione, ho visto dei contadini che seguivano "L'oro di Napoli" alla tv. Sullo schermo, De Sica giocava a carte con un ragazzo; e tale giocare a carte significava ovviamente una situazione parziale che permetteva al regista di fare un certo discorso. Quei contadini, che conoscevano quel gioco di carte, vi partecipavano con tutto il loro essere e commentavano la carta che l'uno o l'altro giocatore metteva in tavola: "Hai visto? Un due... un fante... un oro gli ha dato! Ma che maniera! Ma che colpo!" Per loro il film era tutto lì. Leggevano? Sì, a livello di informazione materiale dell'immagine.

A tale livello, essi perdevano perfino il livello della "storia" che pure è elementare. Sono stati fatti studi scientifici in proposito. Il livello sopra rilevato è più o meno quello che corrisponde all'età dai 6 ai 10 anni: si coglie cioè l'informazione immediatamente materiale corrispondente ai nuclei inferiori della piramide strutturale, i nuclei cioè costituiti da una azione semplice. Siamo comunque sui gradini bassi della lettura a livello narrativo.

Il vero salto qualitativo - se di tale si può parlare - avviene tra lettura a livello narrativo e lettura a livello di significazione. Il che indica praticamente la distinzione - tipica della nostra metodologia - tra "vicenda" (la storia come cosa rappresentata) e "racconto" (la storia nei "modi" concreti del segno cinematografico). Il livello narrativo (nei suoi vari gradi) è punto di partenza e strumento per il livello espressivo (che pure ha vari gradi): è come mettere a fuoco progressivamente l'oggetto.

Nella gamma dei livelli narrativi, ci si incontra con l'aspetto di informazione materiale: un'immagine rappresenta una casa anziché una seggiola e una casa o seggiola fatta in certo modo, oppure rappresenta un certo comportamento, un certo modo di scassinare una porta, di preparare una bevanda, di vestire, di baciare ecc. Questa informazione, ovviamente, non è "niente": c'è nell'immagine e viene comunicata a chi vede l'immagine. Se lo spettatore conosce già il contenuto di quell'informazione, questa opererà su di lui come richiamo di cosa conosciuta, risvegliando o meno determinate reazioni nozionali o emotive (idea esistenziale); se invece lo spettatore non conosce il contenuto di quell'informazione, egli acquisirà una nuova conoscenza allo stato di nozione che peraltro entrerà in lui nel contesto di idea esistenziale.

Ma l'immagine, per quanto informazione, è sempre segno; è cioè frutto essa stessa di un'idea esistenziale dell'autore. Per questo motivo, l'informazione non è mai "pura", bensì "alonata". Non sempre lo spettatore avverte l'alone, comunque lo recepisce più o meno consciamente. E' a questo punto del processo comunicativo dell'immagine che avviene il fenomeno della comunicazione clandestina o di inesistente; che costituisce l'aspetto sociologicamente più imponente di tutto il fenomeno e che nasconde la natura e il potere massificante dei mass media. (Sono accenni assai sommarî, data la natura di questa nota.)

La massificazione avviene proprio e soprattutto - qualunque sia il contenuto dell'informazione - per il fenomeno della comunicazione clandestina e/o d'inesistente; per cui lo spettatore non solo recepisce senza possibilità di vaglio interpretazioni particolari della realtà, bensì soprattutto si accostuma a prendere informazioni alonate come fossero informazioni pure. Viene a mancare cioè quel contatto diretto con la realtà che c'è nella conoscenza "per esperienza diretta", mentre il processo conoscitivo si svolge, anziché tra lo spettatore e la realtà, tra lo spettatore e la "finzione". Di qui praticamente la piena disponibilità a essere veramente ingannati dall'immagine nel campo così delicato delle conoscenze.

E' per questo che la lettura, non solo ai livelli tematici, bensì già a quelli narrativi, diviene essenziale come antidoto alla massificazione e come educazione alla più autentica libertà.

Orbene, certa critica e certo modo di impostare il dibattito cinematografico si fermano di fatto a considerare il film nell'uno o l'altro dei suoi livelli narrativi, cioè nel suo aspetto di informazione materiale.

Si parte di qui per considerazioni o trattazioni che in se stesse possono essere magnifiche e valide, ma che col film hanno ben poco a che fare e che quindi intensificano, anziché attenuare l'azione massificante dei mass-media. E ciò, anche a prescindere dai contenuti del film stesso. Infatti, in tal modo, non ci si preoccupa di avvertire e di difendere circa il fenomeno (imprescindibilmente connesso col fatto dell'immagine) della massificazione; di più, non facendolo avvertire ma elaborando e discutendo i dati dell'immagine a quel livello, si dà l'illusione di fare azione liberatoria, mentre di fatto non solo non lo si fa, bensì si na

sconde sempre più l'azione massificante.

Tale collaborazione alla massificazione è ancora più grave quando, a causa di scelte di film o di temi o a causa di modi di impostare il dibattito, si fa sì che anche i contenuti entrino nel gioco (p. e. dando certe interpretazioni non corrispondenti a verità ma difficilmente verificabili o dell'informazione stessa o dei problemi che il film tratta).

A parte l'obiettiva povertà culturale di simili impostazioni (è più o meno come giudicare, e quindi scegliere, una medicina per il colore gradito o non gradito della pillola; è come parlare di medicina partendo dal tipo di carta o dei caratteri del trattato), impostare un dibattito o un discorso cinematografico in tal modo è tagliare quasi completamente la possibilità di usare del cinema quale strumento di cultura, quale mezzo di contatto con la realtà; è opprimere anziché elevare; è schiavizzare anziché liberare; è far gioco di privilegi (assolutamente gratuiti: chi ti autorizza a usare il cinema per un verso sbagliato? e, se lo fai impunemente, o hai o ti crei un privilegio ingiusto!) e non di servizio.

Quando un rappresentante di Pistoia ha detto nel citato Convegno: "Cineforum non è leggere il film, ma far sì che il film faccia capire la vita e la realtà" è come se avesse detto: "Cineforum è far sì che lo spettatore resti chiuso nello ambito delle sue esperienze personali dirette, che si limiti a capire - del citato film di De Sica - solo il due o il fante, illudendosi per di più che nulla esista al di fuori di ciò". Infatti, anche le cose belle o brutte che il moderatore dirà verranno recepite sempre di più con la stessa chiusura.

La politicizzazione e la culturalizzazione del dibattito diventano perciò massificanti, anziché liberanti, quando non si impostino su una previa lettura ai livelli più alti (lettura dell'idea centrale, lettura globale, lettura - eventuale, per certi tipi di film - della comunicazione). Possono essere invece utili (ma ciò non costituisce l'aspetto sociologicamente più importante, salvo casi particolari), quando esse si basano severamente sulla detta lettura. In questo caso, si tratterà di "valutare" l'idea dell'autore (se è politica) su basi politiche o se è culturale, su basi culturali. E il discorso sarà valido e liberante, perché sarà fatto sul film e col film e non al di fuori di esso. Il che significa che si ovvierà all'azione massificante del film (poiché lo si legge e quindi lo si porta al livello di comunicazione avvertita) e insieme si farà validamente (per ipotesi) il discorso politico o culturale, prendendo il film come testo da discutere e non come pretesto per fare una trattazione che col film ha solo un aggancio esteriore. Il che è importante, anche per il fatto che l'autore, col film, tratta un certo tema portando ragioni e argomenti che lo spettatore potrà cogliere per ciò che essi hanno di valido e discutere o rifiutare per ciò che essi hanno di dubbio o di non valido.

E questo è fare un vero discorso politico o culturale. Altrimenti è prendere lo stesso discorso politico o culturale per massificare, sulla base dei contenuti che noi ci proponiamo di imporre attraverso quella... discussione. L'esperienza concreta dimostra ampiamente la verità di questa affermazione: nei dibattiti dove il film è pretesto, ci si accapiglia inutilmente (e questo è ancora il meno massificante dei casi, ma non è certo formativo né politicamente né culturalmente) oppure domina una certa corrente a seconda della colorazione del pubblico che partecipa. Dove invece si fa lettura o si parte da essa, si arriva a conclusioni comuni che non sono convergenze politiche o culturali, bensì sono punto fermo per mettere a vaglio le convinzioni di ciascuno.

Del resto, come si può fare vera politica (se per politica non s'intende quella dei regimi totalitari di destra di sinistra o di centro) con dei manichini, con

dei robot, con dei manovrati a fischiello? Come si fa a far capire la vita e la realtà abituando - obbligando - a chiudere gli occhi, a non pensare di testa propria, ad accettare per realtà la finzione?

Il discorso in radice non cambia se dalla metodologia del cinedibattito si passa a quello più largamente sociologico; cioè, considerando il fatto che chi frequenta il cinedibattito è stragrande minoranza, mentre chi legge come quei contadini il gioco di carte è la quasi totalità del pubblico, colti compresi. In altri termini, il pubblico, di fatto, coglie il film al livello primordiale del due e del fante. E' un dato di fatto. E moltissimo pubblico non vuole - anche se avvertito - leggere a un livello superiore.

E allora?

Qui il problema diviene veramente sociale e politico. E precisamente: quali film daremo a questo concreto pubblico? Il che significa: su quali criteri di valutazione del film opereremo per fare al pubblico, che capisce solo il due e il fante, il discorso che gli vogliamo fare? discorso - sia chiaro - non paternalistico, ma di presa di coscienza con la vita e con la realtà? O meglio: quali film sceglieremo perchè il pubblico non ne venga massificato?

Senza lettura - e sotto questo profilo bisogna parlare di lettura della comunicazione che viene dopo quella dell'idea centrale e quella globale - non si è in grado di operare nessuna di queste scelte. E chi deve fare questa lettura se non coloro che hanno in qualche modo responsabilità nel settore? E come la faranno se già al piano di contatto elementare di discussione cinematografica non capiscono che la lettura è la base?

Ultima cosa. La libertà dal paternalismo. Con che diritto un'organizzazione culturale può imporre un discorso politico? Questo è quello che facevano i GUF fascisti, i Minculpop, tutte le varie associazioni schiave del potere di tutti i totalitarismi passati e presenti. Non può parlare onestamente di libertà chi pensa di impostare paternalisticamente un'attività culturale. E politicizzare o culturalizzare è, come minimo, impostare paternalisticamente, poichè è proprio di imporre una determinata linea d'azione, se non una visione già prefabbricata.

La metodologia della lettura, invece, - se è vera lettura e non etichetta falsa o pretesto (paternalistico) - è per sua natura al di fuori d'ogni strumentalizzazione. Fa solo conoscere obiettivamente; è come leggere senza inflessioni un brano di scrittura. Semmai il paternalismo o la strumentalizzazione verranno nella scelta censoria dei film; ma anche in questi casi, la lettura sarà liberante in tutto o in parte, poichè avrà abituato a pensare con la propria testa - proprio per l'esercizio di lettura, cioè di penetrazione al di là delle apparenze - di fronte a qualsiasi comunicazione.

E' quindi assurdo pensare a un'attività veramente utile seria e attuale di cinedibattito, al di fuori o al di là della lettura. La lettura potrà non essere tutto; ma non è prescindibile. Tanto assurdo che viene il sospetto che chi crede di superarla o trascurarla prenda per lettura quello che lettura non è, né può essere; oppure ne abbia paura proprio perchè strumento autentico di liberazione.
(NAT)

DROGA E CINEMA CHE AVVERTE

Due recenti film (ZABRINSKY POINT di Antonioni e EASY RIDER di Hopper) - ben diversi tra loro per levatura artistica e pur accomunati da una certa fragilità ideologica - sono tuttavia importante occasione per far pensare quanti sono preoccupati dei problemi educativi e sociali della nostra epoca.

Sia l'uno sia l'altro presentano gli USA sotto l'angolazione, direi, contestataria della società americana del benessere.

Diciamo subito che i due film, ma soprattutto il primo, rivelano l'origine della loro fragilità ideologica proprio per il fatto che danno come ragione profonda del loro discorso contestatore la coincidenza che essi ritengono di rilevare tra le cose contestabili e il frutto della civiltà dei consumi; mentre è vero che quelle cose sono contestabili per una certa mentalità, la quale, se si verifica (sia pur intensamente) nell'odierna civiltà che è dei consumi, non ne è tuttavia frutto diretto o comunque esclusivo.

Ma se il discorso dei due film è ideologicamente o tematicamente limitato e in certo senso insufficiente, è anche vero che i film stessi sono precisi nell'identificare certe cose e nell'offrirne le ragioni.

Tali cose sono: la sete di reazione dei giovani alla società in cui vivono (soprattutto Antonioni); il comportamento di questa stessa società di fronte a tali esigenze (soprattutto Hopper).

I due film presentano un reale e diffuso aspetto della gioventù americana: il protagonista di Antonioni verrà inutilmente ucciso dalla polizia, preoccupata - e giustamente - dell'ordine, ma non altrettanto preoccupata della psicologia e della giustizia spicciola senza la quale anche l'ordine non si può mantenere a lungo (e il fatto che ci siano giovani che si mettono contro la polizia, e sparano anche, ne è la prova più immediata ed evidente). La ragazza di Antonioni, alla fine, sogna la ribellione a ciò ch'è frutto di quel mondo di ricchezza nel quale c'è quel tipo di polizia; e se - si direbbe ingenuamente - si allontana con la macchina (ch'è pure prodotto di quello stesso mondo), se ne va però con lo spirito della ribellione in corpo; ella sarà così di fatto né carne né pesce, cioè osso fuori posto.

I due protagonisti di Easy Rider non fanno male a nessuno: vanno e ritornano sulle loro pacifiche motociclette dal carnevale di New Orleans; ma vengono contrastati, offesi e poi gratuitamente uccisi dal mondo "perbenino" che non li può sopportare. E perché? Perché hanno capelli lunghi, abiti stravaganti. Essi vivono liberi e per poterlo fare hanno portato a termine un fortunato colpo di traffico di droga. Della quale droga, essi sembrano buoni intenditori.

La droga è per loro quello che è la carica alla polizia o l'aereo rubato o l' amore libero di ZABRINSKY POINT. La società è contro di loro o nella polizia del film di Antonioni o nei borghesi, vigliacchi e assassini, del film di Hopper.

Società e contestatori. Limitare il tema all'America sarebbe uno sminuirne la portata. Più profonde sono le radici e quindi più vasta la portata. Società e contestatori; o meglio ancora, rapporto tra un certo tipo di società e coloro che la contestano.

Tipo di società - intendiamoci bene - non definito dal colore politico o dall'impostazione economica o dalla tradizione religiosa o nazionale o dal colore della pelle; bensì definito da una mentalità di chiusura al vero rispetto di ciò ch'è

fondamentale per l'uomo: verità, giustizia e libertà. Mentalità, in base alla quale è vero ciò che dico io, giusto ciò che dà ragione a me, libero ciò che fa quello che voglio io. In questa prospettiva più ampia, si aggiungono ai due citati film, per fare lo stesso discorso, anche PORCILE di Pasolini, SATYRICON di Fellini, OSTIA di Citti. (Tutti film che non a caso sono inaccettati da molti, con vari pretesti di moralità, poichè essi puntano dritto: e quei molti sentono istintivamente che se non se ne difendono ne saranno irrimediabilmente colpiti).

Il problema non è se questi contestatori abbiano sempre ragione, se quello che fanno sia sempre lecito o bello, se andando avanti in quel modo risolveranno effettivamente il problema. Nessuno vuole difendere la droga o il libero amore, il vivere ai margini della società senza lavorare, il rispondere con violenza alla violenza e simili cose che variamente caratterizzano l'operato di tali contestatori.

Il problema non è nemmeno se la società faccia male a difendersi, a impedire il sovvertimento delle strutture, se anzi sia possibile o non cretinamente utopico pensare che "il sistema" possa essere capovolto o distrutto. Basterebbe vedere il grado vergognoso di integrazione di certi contestatori per capire che molto spesso sotto certe contestazioni c'è ben più di strumentalizzazione politica od economica che sincerità di rinnovamento.

Il problema è di mentalità. Fino a quando sotto la maschera di difesa da una parte e di contestazione dall'altra si continuerà a violare - da una parte e dall'altra - la verità, la giustizia e la libertà, non sarà possibile che lo spaventoso avvio preso da larghe frange dell'umanità contemporanea si fermi prima del baratro.

E il baratro è il disordine. Cioè non sarà mai possibile la pace.

Ed ecco il punto individuato da tutti questi film.

Chi in qualsiasi modo abusa del potere che ha, automaticamente mette le premesse del disordine e impedisce la pace. E ciò tanto più, quanto più alto o forte è il potere che quel tale possiede.

E abusare del potere è questione di mentalità. Con la mentalità di cui si è detto, è facile. Così la pace non si costruisce; anzi continuamente la si distrugge.

Questi sono i problemi che il cinema impegnato oggi sta trattando. Forse, qualche volta, li tratterà male, farà anch'esso delle confusioni, prenderà anche esso delle posizioni inaccettabili. Ma il fatto è che sta portando alla soglia della coscienza i fermenti che urgono nel mondo contemporaneo. Anziché combatterli moralisticamente, bisognerebbe affrontarne lo studio aperto, coraggioso, senza paure. Se scoppia l'incendio e sei in camicia, esci pur fuori in camicia, anche se l'andare in giro in camicia non è la forma più conveniente dell'uscir di casa.

Sono cose semplici e chiare; pare impossibile che ci sia chi non le capisce. Di fronte a tanti fermenti che stanno distruggendo tutto - dalla fiducia nell'ordine costituito alla fede e alla morale - pare impossibile che ci sia ancora qualcuno, pur onesto, che fa di tutto per rovinare anziché sanare, sospingere anziché trattenere verso il baratro. Ma forse aveva ragione Machiavelli quando diceva che la montagna la vede non chi ci sta in cima, bensì chi sta nella valle. (NAT)

DIFFUSIONE DELLA NOSTRA METODOLOGIA

+++ Dal Rev. Frank Belec, direttore degli studi del Seminario delle Missioni Estere di Quebec (Canada), il P. Taddei ha ricevuto la seguente graditissima lettera:

"Reverendo Padre,

"Da un ex-allievo suo le giunge questa lettera per darle qualche notizia che forse le sarà gradita.

"L'anno scorso, sono stato allievo suo in alcuni suoi corsi alla P. Università Gregoriana, v. g. introduzione alla problematica della comunicazione sociale, l'immagine come mezzo di comunicazione e infine, lettura strutturale del film.

"Dopo quasi un anno di passati questi corsi, posso dirle come veramente mi sono stati utili per una conoscenza più che superficiale di quello che ci propongono mezzi di comunicazione sociale. Quest'anno, sono stato introdotto in un gruppo che fa la visione dei film che vengono sui schermi di Montreal, per conto del Centro Nazionale della Comunicazione Sociale. E sembra che, secondo l'opinione del direttore del centro, le mie analisi, fatte a base dei suoi principi, siano generalmente valide.

"Quindi vorrei ringraziarle per questi corsi e dirle come mi sembrano una formula adeguata per capire il senso della comunicazione sociale.

"Augurandole un ministero sempre più efficace e un servizio sempre più intenso della nostra Madre Chiesa, la saluta (...)"

+++ Ho diretto per undici serate altrettanti film al Cineforum della Parrocchia Natività di Via Gallia in Roma. I film proiettati sono stati i seguenti: "La Cinese", "Deserto Rosso", "Privilege", "Uccellacci ed Uccellini", "Edipo re", "Mouchette", "Nazarin", "La Via Lattea", "Rosemary's Baby", "Blow-Up", "Teorema".

L'organizzazione del Cineforum aveva reso obbligatoria, per poter partecipare all'attività sociale, la presenza in sala durante tutta la "lettura" di ciascun film.

Simile iniziativa ha ottenuto notevole successo (circa centottanta persone d'ogni categoria sociale), incontrando generale soddisfazione da parte dei partecipanti, i quali si sono sentiti veramente aiutati - per la comprensione dei significati più profondi e anche dei limiti di ciascun film - da questo metodo fino allora quasi del tutto sconosciuto ad essi. Infatti non si sono fatte chiacchiere culturalistiche, ma si è badato alla sostanza.

Prima che l'attività iniziasse, un gruppo di parrocchiani aveva cercato di dissuadere il Parroco a permettere un simile programma, perchè, a detta loro, si presentava troppo rischioso. Sempre prima che l'attività prendesse inizio, il settimanale "Lo Specchio" (15-2-70, pag. 13) attaccava il Parroco, invitandolo ad essere "meno facinoroso e più prudente" e dando di ciascun film "il giudizio morale ed il consiglio espresso dal Centro Cattolico Cinematografico". Per pura curiosità riporto alla lettera qualcuno di questi riferimenti: "La Cinese" di

J. L. Godard - meno grave dal punto di vista morale di altri film dello stesso genere e dello stesso regista - Adulti con riserva; 'Deserto Rosso' di M. Antonioni - sequenze sensuali non accettabili moralmente - Sconsigliato; 'Privilege' di P. Watkins - tratta problemi interessanti ma un po' maligni - Adulti maturi -; 'Uccellacci ed Uccellini' di P. P. Pasolini - contiene elementi discutibili dal punto di vista morale, come ad esempio la pomata sterilizzante usata per i piedi".

Durante l'una o l'altra delle discussioni c'è stato qualcuno che - comprendendo ben poco sia del film sia dello spirito che animava l'iniziativa - ha cercato di turbarla con interventi, il cui contenuto è meglio non ricordare per delicatezza verso il loro autore e per rispetto all'autorità che veniva citata. Piccoli disturbi, peraltro, che sono serviti a far capire meglio al pubblico quanto deleteria possa essere, proprio ai fini sociali ed educativi, una mentalità arroccata su criteri assolutamente inadeguati al fenomeno dell'immagine, anche sotto il profilo morale o pastorale.

Il Parroco si è visto costretto a rifiutare la sala per le due ultime serate, con i film "Blow-Up" e "Teorema". Tali film, tuttavia, sono stati studiati egualmente con ampia e approfondita discussione, in una sala pubblica appositamente noleggiata.

Tutti questi contrasti non hanno impedito al programma di svolgersi regolarmente e di portare il successo di cui s'è detto all'inizio. Il presidente della Giunta parrocchiale s'è complimentato pubblicamente con gli organizzatori non solo per l'impegno profuso, bensì soprattutto per il vantaggio spirituale che i cristiani traggono da simili iniziative. E' indubitabile che certi film possano avere (e salutarmente) scosso le coscienze per la loro tematica dura ed è anche stato chiaro per tutti che il problema dell'immagine comporta una comprensione precisa onde evitare gravi equivoci e notevoli conseguenze negative. Esprimersi in termini di lettura e non di vane annotazioni culturalistiche sul film è risultato essere una vivissima esigenza culturale contemporanea e il più interessante punto d'arrivo del corso. (MET)

IMPORTANTE INIZIATIVA DELL'AGIS

Con comunicato dell'11 aprile 1970, l'AGIS (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo) annuncia:

"Domenico Meccoli è stato chiamato a presiedere il Comitato nazionale per la diffusione del film d'arte e di cultura costituito dall'A. G. I. S. come una necessità determinata, - ha dichiarato lo stesso presidente dell'AGIS, Italo Gemini, - dalle istanze del pubblico giovane, prevedendo con buone ragioni che pian piano tutto il pubblico verrà attratto dal film artistico-culturale così da causare un profondo rinnovamento nella cinematografia (...)

"Fra gli obiettivi prioritari del Comitato è la compilazione di un catalogo generale dei film d'arte, di cultura e di sperimentazione (o, come altrimenti si dice, 'd'arte e d'essai') in modo da evitare incertezze ed equivoci soprattutto possibili quando la programmazione non sia fatta, per una ragione o per l'altra, con l'apporto di adeguati organismi culturali. Ciò eviterà scelte casuali e degenerazioni mercantilistiche, e permetterà inoltre di impostare programmi a lun-

ga scadenza, coerenti e adeguati alle singole situazioni, operando nell'ambito delle stesse strutture dell'esercizio.

"Altri obiettivi prioritari, da raggiungere attraverso opportuni contatti con le Case di noleggio, sono il reperimento e l'importazione di quei film culturali di cui la mancanza di coraggio e taluni pregiudizi commerciali avevano finora sconsigliato la distribuzione.

"Contemporaneamente, il Comitato procederà ad un censimento delle sale che già svolgono attività culturale sia per fornire loro l'assistenza di cui avessero eventualmente bisogno sia per sollecitare nuove iniziative (...)"

L'iniziativa ci pare davvero interessante e il nome di Domenico Meccoli dà garanzia assai attendibile della serietà con la quale essa sarà condotta. Ci ripromettiamo di ritornare sull'argomento, poichè questa iniziativa è un segno del momento "critico" in cui si trova il cinema come fenomeno di cultura e - in qualche caso - di strumentalizzazione culturale o politica. Per la natura e la portata nazionale dei suoi scopi, l'interessamento dell'AGIS al film di cultura è un fatto che non potrà non avere profonde conseguenze. Se da una parte c'è il consueto rischio del commercio che si interessa alla cultura, dall'altra c'è la prospettiva (che riteniamo valida e possibile) che la cultura possa vivere senza mendicare conformistici (quindi poco culturali) appoggi ai vari clan economici e soprattutto politici.

Mentre questo numero di Note Schedario andava in copisteria e' giunta notizia di un incidente di macchina sull'Autostrada del Sole in cui sono rimasti coinvolti il P. Nazareno Taddei e la Sig.na Gabriella Grasselli segretaria del Centro, mentre si recavano a Firenze per le lezioni dei due Corsi in programma.

Per quanto serie, le condizioni sia del Padre Taddei sia della Signorina, non destano preoccupazione, cosicche' si prevede che i programmi del Centro si svolgeranno in tutto secondo il previsto, salvo qualche giorno di ritardo nella corrispondenza dovuto a tale incidente oltre che agli scioperi postali.

~~~~~  
 FILM APPUNTI FILM APPUNTI FILM APPUNTI FILM APP  
 ~~~~~

L'AMANTE (Le choses de la vie)
 (1970)
 di Claude Sautet

Ci siamo daccapo: la solita crisi dell'uomo ormai non più giovanissimo, separato dalla moglie bellissima, per vivere con una altrettanto bella (forse un pochino di più) e giovane amante. Il rapporto comincia a scricchiolare, il ricordo della moglie, del figlio soprattutto ritorna. Ma quando la crisi sta per essere superata, un incidente d'auto spezza brutalmente la vita dell'uomo. Una storia che l'autore gioca abilmente. I pochi secondi dello scontro vengono frammentati, rallentati, per farci pian piano scoprire il ricordo del protagonista. Nel contrasto fra la fulmineità dello scontro e la complessità del ricordo la cui essenza si colloca in una dimensione temporale diversa nasce quella che potrebbe essere la trovata più interessante del film. Ma resta solo una trovata. Sautet ci sembra che si lasci prendere la mano dal gioco, cade nell'effettismo, si compiace dell'orchestrazione melensa e fumettistica del ricordo, ricerca volutamente lo spettacolo... la cassetta. Anche Delvoux in UNA NOTTE, UN TRENO si serviva del ricordo e anche le storie di Truffaut sembrano uscite da romanzi di appendice; ma Delvoux e Truffaut sono degli autori e degli artisti, Sautet in questo film è soltanto un bravo regista. (ZUM)

L'AMARO GIARDINO DI LESBO (1969)
 di Mashairo Shinoda

E' la storia drammatica di una giovane pittrice che, nel tentativo di vendicare la sua maestra, con la quale ha

rapporti d'amore, prima uccide il figlio giovane dell'uomo che in passato era stato causa di sofferenza per la sua maestra e poi rimane sola essendosi accorta che il vero amore che lei provava era verso il giovane ucciso e non verso la maestra gelosa e morbosa nei suoi atteggiamenti.

Il dramma lo si intuisce non tanto per la chiarezza significativa delle immagini ma quanto per una narrazione che, quantunque noiosa, risulta chiara e molte volte infantile.

La realizzazione si vale di continui flash-backs in chiave puramente narrativa. Il regista si è preoccupato unicamente di raccontare una storia. A livello, pertanto, delle significazioni il vuoto, il nulla. Infatti non giunge, il film, sulle soglie, neppure, di una meditazione sulle vicende della vita. In certi momenti anche il doppiaggio è di pessima fattura. La recitazione, pur tenendo conto, della mentalità orientale (il film è giapponese) è scialba e non convince. In un simile contesto risultano prive di senso le brevi sequenze scabrose ed erotiche. Si capisce subito che certe cose somigliano ad inserti appiccicaticci che hanno funzione di copribuco: e in questo film, mal riuscito spettacolarmente, il buco grosso sta nella deficienza inventiva, nella fantasia assente, nelle scelte male azzeccate. (MET)

I CANNIBALI (1969)
 di Liliana Cavani

In una città moderna (Milano), i ribelli sono stati uccisi e sotto pena di morte i loro corpi devono rimanere insepolti. La città ne è piena. La gente

passa indifferente. Una ragazza, Antigone, riesce a seppellire il fratello contro il parere di tutti e anche senza l'aiuto del fidanzato (figlio del primo ministro), con l'aiuto invece di uno strano giovane straniero che dipinge sui manifesti della proibizione un pesce. Dopo il primo, ne seppelliranno altri. Ma sono denunciati e inseguiti dalla polizia. Si rifugiano nudi in una chiesa e ne escono rivestiti da preti; così vestiti vanno nella caserma della polizia sollecitando gli allievi poliziotti a non lasciarsi mutilare dai comandanti. Finalmente vengono catturati. Antigone è sottoposta a tortura e l'amico messo in manicomio. Il fidanzato intercede invano presso il padre e quindi si dà anch'egli a seppellire i morti. Così viene arrestato. Invano il padre cerca di farlo ragionare per poterlo liberare: egli si metterà a vivere da bestia, strisciando per terra e mangiando senza le mani. Lo strano compagno di Antigone viene liberato e si mette alla ricerca di lei. La incontra mentre viene portata dai poliziotti in mezzo a una piazza, esposta non si capisce bene se alla berlina o a uno strano esperimento. Le si unisce e finiscono per essere uccisi. E nel commento d'un comandante che l'ordine è stato così ristabilito, il film finisce, mentre sui titoli di coda, gli ospiti del manicomio liberati si mettono a seppellire i morti.

S'è detto che la Cavani si rifà, con questo film, a Pasolini; ma di Pasolini pare non ci sia né la chiarezza e profondità tematiche né il vigore strutturale della trasposizione moderna di una tragedia greca. C'è certamente il tentativo, in parte riuscito, di una tale trasposizione.

L'Antigone di Sofocle volle seppellire il fratello Polinice, ucciso e uccisore nel duello contro il fratello Eteocle, tiranno di Tebe. Creonte che era succeduto a Eteocle, aveva ordinato di dare sepoltura a questi, ma di lascia-

re insepolto - sotto pena di morte - Polinice. La tragedia di Sofocle comincia appunto (come il film) con Antigone che discute con la sorella Ismene il decreto di Creonte, dicendo che gli ordini divini di dare sepoltura ai morti sono più forti di quelli del tiranno. Ismene rifiuta di aiutare Antigone, ma le promette che non la ostacolerà. Così Antigone provvede da sola. Creonte la condanna a morte. Invano Ismene ed Emone (figlio di Creonte, fidanzato di Antigone) intercedono per lei. Invano interviene anche il profeta Tiresia. La pena sarà ancor più crudele. Tiresia profetizza che Emone si ucciderà se Antigone sarà giustiziata. Creonte allora corre a liberare Antigone, ma questa si è impiccata. Emone si suicida e, dopo lui, si uccide Euridice, moglie di Creonte. La tragedia finisce con Creonte che invoca la morte.

Ne i CANNIBALI, i riferimenti alla tragedia sono parecchi (c'è anche la figura della sorella, oltre quella del fidanzato e del tiranno; oltre ovviamente la situazione base), ma sono moltissimi i punti in cui le due versioni divergono. Ma più che per le situazioni narrative, s'impone la diversità dalla tragedia sofoclea per la presenza di quello strano personaggio del pesce (che parla una lingua incomprensibile, eppur s'intende con Antigone), il quale ha nel film un ruolo quasi da coprotagonista. Può non avere alcuna importanza sapere se questo personaggio abbia o meno riferimento alla tragedia, poiché il film vive una sua evidentissima vita autonoma e, in genere, può essere inutile o dannoso tentare di commisurare l'opera filmica su quella letteraria o teatrale alla quale si ispira. Ma in questo caso può essere interessante, poiché più che il contenuto narrativo della tragedia greca è il suo contenuto tematico che pare aver ispirato l'autrice del film. Sofocle tratta del conflitto tra le leggi

divine e quelle umane; e forse detto personaggio potrebbe essere una sorta di incarnazione del potere divino.

Tuttavia, a prescindere ormai da ogni riferimento alla tragedia, il film fa un suo discorso ch'è evidentemente moderno e impostato sulle situazioni che travagliano la società contemporanea. Sulla situazione di base (Antigone che vuol dare sepoltura al fratello e poi continua anche con gli altri, allargando così la tematica della pietà fraterna più alla ribellione a leggi ingiuste che alla pietà per tutti), la Cavani tocca vari aspetti: dall'indifferenza succube e impietosa dei cittadini che camminano tra i morti, anche quando i cadaveri stanno diventando fetidi, al feticismo per la legge del primo ministro (non alieno peraltro a superarla quando ne è direttamente toccato), alla scientifica massificante preparazione dei poliziotti, ai valori universali e profondi della "madre terra" (il seppellimento del fratello e del secondo cadavere), all'inutilità di certe forme religiose, alla generica pazzia d'una società alienata in contrapposto ai ricoverati del manicomio. Ma ci sono punti che restano oscuri e nemmeno si vede come dal complesso di questi spunti nasca una precisa tematica.

Si potrebbe dire che la tematica è di contestazione più o meno globale; ma c'è una sorta di acidità nel contestare che non solo ne sminuisce il vigore, bensì ne offusca anche la portata o la dimensione ideologica. A questo proposito, non si può non osservare la decisa irriverenza verso il personaggio del Papa che passa benedicente i cadaveri, precedendo un camion inaffiatore di strade. Qui non è questione di contestare certe forme religiose o certi costumi del potere ecclesiastico (come fa terribilmente ma efficacemente e, vorrei dire, teologicamente Buñuel) che possono e devono essere contestati; qui si tratta in

vece di confondere uso e abuso, sostanza e manifestazione, visione oggettiva e soggettiva delle cose. In quel Papa che passa a quel modo c'è l'eco di accuse che sono state mosse e forse si muovono al Papato (connivenza con i tiranni di vario genere, ecc.) per la parte che esse hanno di ingiusto e di insulso e che la Cavani, forse senza volere, fa proprie con eccessiva leggerezza. La lezione di Buñuel, di Fellini, di Pasolini le avrebbe potuto giovare maggiormente, se l'avesse ascoltata con meno di quella sorta d'acidità di cui ho detto. E lo stesso potrebbe dirsi di altri momenti del film, se non di tutto. Il che avrebbe giovato anzitutto al film stesso, poi alla validità della sua contestazione.

Ci sono dunque nel film molte cose che dispiacciono, non nel senso della sgradevolezza - così turgida di significati e quindi di valore - di alcune cose pasoliniane, bensì nel senso d'una non raggiunta chiarezza, d'un'impressione di parlare in gergo e quasi con ostentazione, d'un'acidità (ripeto) che tiene quasi il discorso a un livello di fatto personale. E dispiace soprattutto l'impressione che il film non arrivi a una precisa e valida denuncia, documentata da cose e non da... parole, resti quasi velleitario nella sua indagine e nella sua tematica, sprechi inutilmente energie preziose e occasioni rare.

Ma detto questo, non si possono non rilevare alcuni aspetti di notevole interesse, ben più di pensiero che artistico. Aspetti che, pur nella loro ambiguità o insufficiente determinazione, rivelano intuizioni acute e ambiti di pensiero estremamente attuali. Mi riferisco soprattutto al personaggio del pesce e a quanto concerne il seppellimento dei due primi cadaveri. Ci troviamo qui in una dimensione che più che religiosa vorrei dire teologica; anche se, a qualcuno, la trattazione vista in questa chiave potrebbe sembra-

re eretica o blasfema. Il personaggio misterioso che interviene ad aiutare Antigone e prende contatto con lei con un ingenuo disegno di pesce è chiaramente cristiano. Non voglio dire sia esattamente il Cristo, l'ictus (= Gesù Cristo Dio Salvatore); ma la figura stessa dell'attore, il suo vestire, il suo agire, il seminare di disegni di pesce sugli ordini di morte tutto il film assumono un peso chiarissimo. Egli verrà relegato tra i pazzi, come pazzo è stato giudicato il Cristo alla corte di Pilato; e verrà ucciso come il Cristo è stato ucciso; e sul suo cadavere si pronunceranno parole di soddisfazione per un ordine ristabilito, così come del Cristo s'era parlato di sediziosità e di ordine pubblico. Ma ciò che amplia e approfondisce - ma insieme turba alquanto od oscura - il discorso è quell'uso del pane e del vino nel seppellimento dei due morti. Il pane e il vino richiamano evidentemente il Cristo sacramentale, la comunione cioè - mediante il suo Corpo e Sangue - di tutti i suoi fedeli vivi e defunti. C'è una chiara Comunione nel seppellimento del fratello: il personaggio misterioso prende un pane (che è però imbottito di affettato), lo spezza, ne dà parte ad Antigone e insieme ne mettono un pezzetto tra le mani raccolte sul cuore del cadavere e mangiano devotamente. Per il secondo cadavere, invece, il personaggio porta grossi grappoli di uva con cui ricoprono il cadavere e di cui mangiano. I cadaveri poi vengono messi nella grotta ch'è la madre terra, che potrebbe essere il sepolcro del Getsemani. Se si pensa che il ragazzo e Antigone, nudi, entrano in una chiesa e il primo strappa la tovaglia dall'altare per ricoprire Antigone, non è difficile sentire la vicinanza con quanto detto qui sopra: la nudità simbolo della natura originale, l'altare dove c'è il Cristo sacramentale, la tovaglia che copre... , il Papa benedicente dell'ini-

zio... ; pare di sentire l'eco di un ritorno arcaico al Cristo e ancestrale alla divinità, al di là e contro formulazioni o formalizzazioni.

Non a caso ho rilevato più sopra che vedere queste scene in chiave teologica potrebbe far parlare di eresia e di bestemmia. L'incertezza e l'oscurezza d'un simile parlare forse salvano dall'una e dall'altra, mentre fanno sentire il sapore d'un'interpretazione assai profonda (anche se troppo vaga) del mistero cristiano: cos'è infatti il cristianesimo se non partecipazione a una vita soprannaturale e cos'è questa vita soprannaturale se non una partecipazione profonda alla vita di Dio, il che si compie secondo l'archetipo che Dio ha formato dello uomo, archetipo che si realizza quando l'uomo - nella sua libertà - gli si adegua, spogliandosi appunto di quelle sovrastrutture che il peccato originale gli ha lasciato in eredità? Se si prescinde dunque dalle formulazioni teologiche redatte secondo il linguaggio classico e tradizionale, i concetti coincidono - espressi in immagini - e diventano illuminanti.

Ma contro tale interpretazione mi pare militi una insufficiente chiarezza segnica dell'immagini stesse e probabilmente, di riflesso, delle concezioni dell'autrice: intuizione sì, idee compiute forse no. Ed è un peccato. Una ricerca quasi ossessiva di simboli, un parlare per immagini composte in gergo, nuocciono fortemente. Senza dire che riesce difficile a capire come tutto questo discorso entri strutturalmente nell'insieme e giunga a esprimere una tematica precisa. Così, il simbolo del fidanzato che vuol trasformarsi in bestia, l'uccisione finale, la contestazione in genere, la ignavia dei cittadini, il manicomio, tutto il resto, che pur presentano chiari segni tematici - anche efficaci e mordenti - non riescono a coagulare in un unico vigoroso pensiero. Così,

anche il rapporto con la tragedia greca (il conflitto tra leggi umane e divine) viene assai difficile a intendersi, mentre pare attenuarsi nella sua dimensione originaria e non incarnarsi sufficientemente nella moderna problematica cristiana.

Si hanno dunque alcuni bei o bellissimi brani, frammischiati ad altri puramente narrativi o pressoché superflui o decisamente deboli; e si ha un film che ti ha fatto solo sentire l'odore del buon piatto che volentieri avresti mangiato. Questo non sminuisce il valore e il vigore di quei brani o di quegli aspetti che hanno valore e vigore; impedisce solo un giudizio meno perplesso di tutto il film. (NAT)

DRAMMA DELLA GELOSIA (Tutti i particolari in cronaca) (1970)
di Ettore Scola

Un muratore, Oreste, è amato e ama una giovane fioraia, per la quale abbandona moglie (peraltro, tutto fuori che attraente) e figli (peraltro che non sono suoi) e partito (comunista); la quale invece si invaghisce e ama nel contempo un pizzaiolo, Nello, grande amico di Oreste. Per una serie di circostanze, Adelaide sposa Nello a insaputa di Oreste. Questi che li incontra casualmente il giorno delle nozze, ammazza la ragazza e finisce al manicomio criminale. Uscitone, passeggia e parla come se lei fosse ancora al suo fianco.

Nella miseria della produzione contemporanea, questo film riesce ancora a salvarsi, anche senza mostrare pregi tali che possano spiegare la sua scelta per la Mostra - sia pur "mercato" - di Cannes. Ha alcuni spunti divertenti; è recitato abbastanza bene; non presenta gibbosità di struttura (qualcuna invece di ritmo). Tenta in-

vece una certa novità narrativa, inserendo una specie di sdoppiamento della vicenda tra i fatti "presenti" e la loro narrazione in tribunale; tenta ancora una specie di... inserzione psicosociologica, facendo parlare i personaggi col frasario dei giornali o dei comizi. Ma tutto resta tentativo e buona intenzione, nonostante qualche frammento che giunge a essere gustoso.

Tematicamente, invece, gli intenti di pateticità e di drammaticità del cuore umano, sotto il velo ridanciano, non riescono a coagulare in una vera consistenza di pensiero. Un film - sostanzialmente - di vicenda, forse nemmeno a pseudotematica, sul quale ciascuno potrà ricamare la sua visione positiva o negativa circa l'argomento trattato, nel caso che il film non gli passi addosso come pioggerelina sul marmo. Il che può già essere un elemento negativo (sotto il profilo morale), cui può però contrapporsi il fatto di far passare quasi due ore discretamente serene e divertenti, senza sollecitazioni indegne. (NAT)

L'INTERROGATORIO (1970)
di Vittorio De Sisti

E' la storia di un giovane per caso coinvolto in un omicidio, il quale, dopo un lungo e snervante interrogatorio da parte di implacabili inquirenti, durante un sopralluogo sul luogo del delitto si convince, di fronte agli inquirenti, d'esserne stato lui l'autore.

Il film si apre con una sequenza che contiene già tutti gli elementi per intendere le intenzioni del regista. Un tragico ballo erotico che costa la vita alla ragazza e che sottolinea le deviazioni mentali (droga, omosessualità, ninfomania) di certo mondo contempo-

raneo. Da questa sequenza in poi tutto si svolgerà su un piano di continui flash-backs che rimangono nella struttura del film solo esempio narrativo e del tutto inespressivi. Questa vorticiosa ricerca di un linguaggio e di uno stile omogenei nell'ambito dei film di consumo, rimane vuota di contenuti. Un film come "L'interrogatorio" pare portare il peso di una stanchezza creativa ed espressiva del regista che neppure in sede narrativa è riuscito a fare qualcosa di valido, proprio perchè le idee sono confuse e la stessa tematica viene varie volte dimenticata per dare posto ad esigenze spettacolari che appesantiscono il film rendendolo assai noioso. Bisogna pure rifiutare come gratuita molta parte della sequenza iniziale che non si giustifica se non con il desiderio di rendere commerciabile il film con la solita attrattiva di qualche seno o gamba nudi. (MET)

MASH (1970)
di Robert Altman

E' un film su un reparto di chirurghi militari al seguito dell'esercito combattente nel Vietnam (ma l'aspetto politico non entra nel lavoro); spesso divertente e spregiudicato; senza tabù (almeno apparentemente); con qualche frecciata, contro la vita militare e lo ordine, che chiamerei alla hippy. Non c'è una vera e propria storia. Sono alcuni episodi più o meno incentrati soprattutto su due amici ufficiali chirurghi, con panoramica sull'ambiente, le infermiere, i comandanti, il cappellano e, molto sullo sfondo, la carne ferita dei combattenti e la situazione di chi è tante miglia di km lontano da casa.

E' un film di vicenda, che parla a puro livello di "informazione" im-

diata e materiale. A questo livello, e non più in là, presenta quegli alcuni punti di interesse cui s'è accennato. Ma non riesce nemmeno ad allargare la propria significazione al di là delle persone individue che fa vedere e delle vicende che - probabilmente con verosimiglianza - inventa. Non riesce nemmeno, cioè, a essere un film sui chirurghi militari americani in zona di guerra, tanto meno in quella guerra. E' quindi difficile poter cogliere una tematica che abbia una certa universalità sia pur limitata a categorie o situazioni specifiche. Dicevo che la spregiudicatezza è solo apparente. In fatti, il vecchio schema o stile del film americano patriottico e in fondo militarista trasuda da molti pori: soprattutto l'effettiva bravura dei nostri eroi come chirurghi e il loro effettivo senso di umanità e di responsabilità sotto la scorza ridanciana e contestataria (se non qualunquista): il gioco di golf, col viaggio in Giappone; gli scherzi al maggiore infermiera; il caso del dentista aspirante suicida; ecc. La lunga e anche divertente partita a rugby non aggiunge proprio nulla nemmeno a dette parziali note tematiche e ricalca l'ormai stucchevole comicità filmica di antagonismi all'interno d'uno stesso organismo.

A Cannes gli hanno dato il Primo Premio. La cosa in fondo non stupisce (pur non conoscendo gli altri film in concorso), poichè in un festival che, a quanto si dice, è divenuto mostramercato, un film come questo ci può fare una certa figura, soprattutto per chi confonde informazione e tematica, e s'accontenta d'un certo brillio di attualità e spregiudicatezza.

Assolutamente inutile tanto sul piano narrativo quanto su quello tematico quella specie di ricostruzione (non esattamente parodistica, nonostante le apparenze e forse le intenzioni) dell'Ultima Cena di Leonardo, in preparazione allo scherzo combinato per

l'aspirante suicida. Per la sua inutilità può diventare irriverente, ben a differenza di quella parodia - terribile, ma ricchissima di significato - della stessa Ultima Cena che si trova in VIRIDIANA di Buñuel. Inutile anche la benedizione che il cappellano dà alla jeep che porta verso casa i nostri due amici. Ci si aspettava che un veicolo tanto benedetto saltasse in aria e può darsi che o nelle intenzioni o nella stesura originali ciò avvenisse. Nell'edizione italiana, almeno, ciò non avviene e tutto si conclude all'acqua di rose. (NAT)

METELLO (1970)
di Mauro Bolognini

Metello è un ragazzo fiorentino, figlio di un anarchico abituato alle patrie galere, che restato orfano ancora in fasce e allevato in campagna, non appena giovanotto torna a Firenze per viverci. Lavora come muratore. Diviene l'amante di una bella signora separata; ma quando torna da soldato, la donna, Viola, non lo vuole più per poter dare un nome al figlio che nel frattempo ha avuto (probabilmente da Metello). Metello è trascinato senza volere nella lotta sindacale e comincia a conoscere le patrie galere. Sposa la figlia di un compagno di lavoro morto per incidente e il cui funerale - bandiere sì, prete no - aveva dato origine ai disordini nei quali era stato coinvolto e che l'avevano portato in prigione. Anche a lui nasce un figlio. Ma una giovane e bella vicina di casa lo adescia; e durante lo sciopero (il leggendario sciopero fiorentino del 1902) egli ha modo di incontrarsi tutti i giorni con lei, mentre la moglie lavora per mantenere la famiglia. La moglie si accorge della tresca e facilita con una succosa dose di schiaffi all'adescatri-

ce la soluzione dei dubbi che Metello effettivamente aveva nel tradirla. Nella fine dello sciopero ci scappa il morto e Metello ritorna in gattabuia. All'uscita dal carcere, la moglie, ch'è di nuovo incinta, lo attende col primo bimbo in braccio, così come sua madre aveva atteso suo padre. E come suo padre egli giura di "non finire più alle Murate"; ma si può prevedere che anch'egli come già suo padre continuerà la lotta politica. Tanto più che Viola gli ha fatto pervenire - "come una fata" - un buon gruzzoletto; ed egli chiamerà con tale nome il nascituro, se sarà donna.

Una bellissima fotografia a pastello che accarezza un'altrettanto bella scenografia, si da ricreare un fine '800 inizi '900 come visto attraverso le fotografie dell'epoca, è forse l'unico pregio almeno artistico del film.

Film ch'è fatto e recitato bene, condotto con discreta forza e dignitoso mestiere; ma che a mio avviso ha due sostanziali difetti che ne minano la validità. Il primo difetto è quello di voler essere spettacolare senza apparire, anzi mostrandosi quale film impegnato. Il secondo è quello di trattare l'argomento social-politico sulla chiave delle emozioni.

Appartiene al primo difetto l'ondeggiare di donne adescatrici attorno al nostro giovane, figlio di anarchico sì ma alieno dall'impegnarsi il quale a poco a poco prende coscienza (nell'intenzione dell'autore più che in una sua credibile realtà interiore) dell'impegno sociale, eppur tradisce la moglie con una ricca borghese. Anziché diventare drammatico e quindi credibile, il personaggio resta così psicologicamente opaco, incerto, inspiegabile tanto nella sua pasta umana quanto nel suo impegno sociale. E cascando il personaggio, casca anche la significazione tematica che su di lui dovrebbe basarsi. Non basta infatti il contesto sociologico a dare al film la consistenza in

tesa. Tanto più - ed è il secondo difetto - che l'argomento socialpolitico, che fa da parziale sfondo narrativo, non è approfondito e si appoggia da una parte sulla presentazione di un potere costituito oppressore, che tuttavia nel film è tale per frasi fatte (il solito padrone paternalista che non vuol capire, la solita polizia che violenta i pacifici cittadini, la solita giustizia che tiene dalla parte dei padroni e degli oppressori ecc.); e dall'altra, sulla qualità umana di alcuni personaggi (primo fra tutti Metello, poi la moglie, poi altri) che rimangono tutti senza retroterra. Visto com'è visto nel film, il "crumiro" Olinto è altrettanto umano e ha altrettante ragioni del duro Metello. L'ideale sociale resta nelle parole, nella tradizione dei padri morti; non diventa realtà concreta, documentata, vissuta.

Ne risulta così un film di romanticismo politico, non di convinzione o di forza politica. E' chiaro che chi possiede certe idee, sarà preso dalla sintonia emotiva e troverà il film bellissimo e forte. Chi è di idee opposte, chiamerà probabilmente comunista il film. Il quale invece non lo è, perché non riesce ad esserlo e forse non lo vuole. E' un film a pseudo-tematica, con un argomento di natura socialpolitica che può servire forse a ricordare (ma con quanta base storica, data la struttura e il genere?) un certo periodo in cui le lotte sindacali cominciavano ad apparire. Ma non c'è prospettiva storica né valore ideologico. Il film è ricavato dall'omonimo romanzo di Pratolini che non conosco e non so quindi se sia rispettato. Certo è che il Metello di Bolognini se ne resta quale un personaggio che non ha molto più significato di quello di un certo giovanotto che non si sa bene per quali ragioni psicologiche - s'è trovato coinvolto in certe avventure sentimentali e sociali, subendole più che dirigendole, in certo modo. (NAT)

Mr BROWN SCENDE DALLA COLLINA (1970)
(Mr Brown comes down the hill)
di H. Cass

Presentato alla Cittadella Assisi in anteprima italiana, in occasione del XV Incontro dei cineasti, come qualcosa di speciale e fortemente conturbante è l'edizione filmata di un lavoro teatrale di Howard (che pare abbia incontrato in Inghilterra grande favore, soprattutto tra i giovani, sollevando anche scandalo tra la gente "bene") e di conturbante non ha proprio niente, se non l'insufficiente concezione creativa sia cinematografica, sia - probabilmente (a giudicare dalle immagini filmiche) - teatrale.

E' la storia di tre personaggi - un negro, un vescovo, una prostituta - che salgono in cima alla montagna per trovare Dio. Il negro lo odia per i secoli di sofferenza del suo popolo; il vescovo non ci crede benché lo predichi; la prostituta lo cerca quasi istintivamente per togliere la maschera "di amore" del suo mestiere. Dopo un primo sgomento, il negro trova che Dio (un bell'uomo giovanile, con cravatta e giornale) ha il suo colore di pelle e costata che il suo odio di prima è immediatamente diminuito. Lo invita a scendere dal monte e frammischiarsi tra gli uomini per convincere della validità della teoria dell'amore. Dio (o meglio, Gesù Cristo) accetta e scende con loro col nome di Mr Brown. La donna gli chiede di poter iniziare una nuova vita; e infatti la ritroveremo in città come barista. Il negro confida a Henry - un ubriaccone bianco che aiuta e aiuta i negri a odiare i bianchi - il suo incontro; ma quando Mr Brown arriva al bar, Henry litiga con lui e, mentre sta per colpirlo, cade fulminato da un infarto che già covava. Di primo acchito si accusa Mr Brown di assassinio e la polizia è sulle sue tracce. Mr Brown va a visitare il vesco-

vo. Qui trova altri tre vescovi che con filosofemi e moralismi cercano di soffocarlo. Il primo vescovo, invece, confessa la malafede con la quale ha agito fino allora e decide di cambiare vita: ora infatti crede. Per far sfuggire Mr Brown alla polizia, la donna lo nasconde in casa propria. Qui vi, per aiutarlo a riposare, gli fa prendere una pillola ottenuta dal medico. Ma il medico, per odio contro Mr Brown e sollecitato anche da uno dei vescovi, aveva dato un sonnifero mortale anziché un sonnifero benefico. Mr Brown sa, ma prende il veleno "per amore" della donna. Frattanto il negro, che ha ripreso a odiarlo a causa della morte di Henry, svela il nascondiglio alla polizia. Quando questa arriva, Brown è morto. I nostri tre personaggi, ritornano sul monte e lo ritrovano, risorto.

Il film è occupato interamente dai dialoghi, i quali, se valgono a distruggere l'opera sul piano espressivo relegando il film a puro mezzo tecnico e materiale per comunicare un certo testo assolutamente letterario, sotto il profilo tematico presentano notevole interesse per la precisione teologica e umana con la quale vengono analizzati i concetti di Dio, di religione, di provvidenza, di Chiesa ed ecclesiastici, di dolore, di razzismo, di amore, di sesso ecc. I concetti, cioè, che costituiscono "problema" nella nostra epoca.

Data l'inconsistenza creativa, i testi rimangono nulla più che "testi", senza alcuna penetrazione nella espressione cinematografica e finiscono per predominare sul resto; così da impedire di cogliere anche quello spiraglio di tematica filmica che il film pur possiede. Infatti, pur nella sua estrema debolezza strutturale, il racconto perviene a quella morte di Mr Brown attorno a cui converge più o meno tutta la materia. In altre parole, il film è la storia di Gesù che scende concre-

tamente una seconda volta sulla terra e una seconda volta viene ucciso. Poi risorgerà. Ma di chi e perché viene ucciso? E chi ne coglierà la resurrezione? Ecco che tutto il film - per quanto malamente - risponde a questi interrogativi e in questa risposta presenta una certa originalità anche tematica: Mr Brown accetta di morire per amore, rispettando pienamente la libertà di chi - per amore ma insieme per ignoranza (la donna) - lo sta uccidendo. E dietro quell'ignoranza, sfruttandola, c'è l'odio degli scribi (la scienza, il medico) e dei farisei (il vescovo amico del medico). La novità tematica è nel rapporto tra questi elementi che - presi singolarmente - sono quelli della tradizione cristiana: il film cioè dice che chi uccide Dio è l'ignoranza e l'amore, perché c'è un odio che si può servire di essi. Chi però godrà della resurrezione, saranno la fede (il vescovo convertito), l'amore (la donna), la sincerità onesta e fedele (il negro).

Ma questa tematica risulta fragile per l'inconsistenza cinematografica di cui s'è detto. La "direzione" resta esteriore e appiccicaticcia a causa del prevalere dei testi, di cui le situazioni narrative - esclusa appunto quella della morte - sono un puro pretesto per poterli declamare. Strutturalmente parlando, questi testi sono idee parziali; le quali però non fanno nascere l'idea centrale dal loro interno, bensì se ne stanno come altrettante monadi.

Non appena si dimentichi il discorso cinematografico e si considerino queste... monadi nel loro valore ideologico intrinseco (come idee e non come idee filmiche), bisogna riconoscerne il grandissimo interesse e l'estrema attualità. Forse anche per questo c'è chi, in fondo, è lieto dell'invalidità artistica: per non essere cioè costretto a meditare seriamente sui problemi che quei testi sollevano e che ci

toccano tutti. Non a caso, ad Assisi, durante la discussione, Orazio Costa notava che se il film è talmente mal fatto che qualsiasi allievo di regia lo potrebbe far meglio, la discussione era un happening dove si stava riscontrando la manzoniana meraviglia di fronte alla serva di don Abbondio che aveva detto le stesse cose che ora diceva il cardinale; è, ovviamente, la serva era il film.

Non stupisce dunque che in un'epoca come l'attuale - in cui gli spettatori non sanno sempre discernere tra ciò che loro dice la vicenda o il racconto, il testo parlato del film o il film stesso, la loro sensibilità personale o l'emozione creata dal film - ci sia stata della gente che ha visto in quest'opera qualcosa di profondamente attuale e di valido sul piano delle idee, tanto da affrontare in proprio - come osserva il signor olandese di Assisi - i costi per un doppiaggio italiano al di fuori di ogni organizzazione commerciale. Intento assai nobile e legittimo, anche se si può dubitare che il pubblico accetti un film come questo che non ha né suspense, né violenza, né romanticismo o altri ingredienti oggi dominanti. Ma non si può mai dire (c'è p. e. un certo coraggio nel cogliere la situazione dei vescovi), con un pubblico piuttosto imprevedibile come l'attuale.

Resta comunque la delusione di fronte a un'opera (forse un'"impresa" intenzionalmente ottima) mancata sul piano espressivo e quindi anche sul piano della capacità di convincimento a livelli più profondi. Ed è un vero peccato, data l'aggressività e la precisione delle tematiche di partenza. (NAT)

L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (1970)
di Dario Argento

Un giallo a oltranza. Quando l'assassino reo confesso salta fuori, il film

non è ancora finito. Un giallo che, lasciando in pace il solito sesso, sfrutta tutte le regole e regolette del giallo (anche correndo dietro a Hitchcock, ma senza raggiungerlo, ovviamente) per creare suspense. Una suspense fredda, che riesce a penetrare le ossa facendo dimenticare il gioco delle solite regole e regolette. Oltre a ciò, si ha anche l'impressione di imparare una piccola lezione di psicopatologia e qualcosa sui sistemi scientifici dell'indagine di polizia. Il titolo, comunque, è forse l'unica cosa bella del film. (NAT)

UN CASO DI COSCIENZA (1970)
di Fulvio Grimaldi

Il "caso di coscienza" è la firma di una lettera al consigliere spirituale di una rivista femminile, scritta da una signora di Maddà, paesino della Sicilia (nome inventato), per aver consiglio. Questa signora aveva ceduto una volta alla tentazione e ora era angustata dal dubbio se confessare o non confessare il tradimento al marito. Per caso, questa lettera, con relativa risposta, viene a conoscenza degli uomini "bene" del paese che, preoccupatissimi d'essere il "cornuto", si alleano per scoprire chi sia la colpevole. La storia permette così di mettere in mostra vari personaggi, vari casi e una soggiacente nota mentalità; fino a quando alla fine si verrà a sapere chi ha scritto la lettera. E costei finirà in manicomio.

Potrebbe voler essere un film di satira di costume; ma è estremamente fragile e assolutamente insufficiente sul piano di un discorso serio. È vietato ai minori di 18 anni, ma non si capisce bene perché. È un puro film di vicenda, ricavato da un romanzo di Sciascia, del quale probabilmente non conserva nemmeno il respiro ambien-

tale e psicosociologico.

Dal punto di vista morale, può avere l'aspetto non negativo di contribuire - a livello di massa e di gente dal gusto assai facile - di far rivivere a spettatori di tal genere, in chiavi di buon senso, situazioni nelle quali anch'essi si possono trovare e di fronte alle quali anch'essi sarebbero portati a comportarsi nelle maniere che il film giustamente irride. E' un pregio parziale e assai relativo che si verifica solo nella peraltro triste realtà attuale in cui lo spettatore si ferma alla pura vicenda e trae da essa (più o meno consciamente) gli insegnamenti. Sul piano critico, invece, permangono tutti i limiti - anche morali oltre che cinematografici - della pseudotematica, del film fatto solo per divertire, ecc. Nel complesso un film debolissimo, anche come brio spettacolare; ma che può in contrare (per fortuna senza gravi danni diretti per lo spettatore) un certo favore del pubblico che s'accontenta di poco. (NAT)

L'UNICO GIOCO IN CITTA' (1970)
di G. Stevens

Il film narra la storia di un amore tra una ballerina e un giovane pianista. La traccia pare proprio quella usuale. L'amore nasce come un colpo di fulmine tra i due i quali accettano una vita comune per conoscersi meglio. In questo primo progetto di vita a due entra all'improvviso il secondo uomo (un maturo uomo d'affari) che in effetti era stato la prima fiamma della ragazza. Con piacevoli sottolineature di carattere psicologico il regista fa intendere abbastanza bene il dramma interiore di questa donna per troppo tempo vissuta sola. Vincerà l'amore per il giovane e l'amore poi vincerà su i caratteri di ambedue: l'affetto del giovane

annullerà l'egocentrismo della donna che riuscirà a dare al giovane una dimensione più profonda della vita. Il tema non è certamente nuovo; lo è invece, in certa misura, la maniera d'esprimerlo. Un ritmo vivace, una interpretazione fuori dai moduli e con un senso di improvvisazione, momenti delicatamente nostalgici alternantisi con altri di sprizzante giovinezza: insomma molti fattori contribuiscono a rendere più valido del solito un film evidentemente realizzato con intenti spettacolari. La tematica è condotta al termine con sufficiente coerenza. Rimane sempre attuale però il problema se un tema profondo come quello dell'amore può trovare adeguate risposte con film di questo livello che pur non abusando dei mezzi spettacolari, non sanno avere reale mordente ovvero, in poche parole, sono poco credibili. (MET)

UN UOMO CHIAMATO CAVALLO
(A man called Horse) 1970
di Elliot Silverstein

UN UOMO CHIAMATO CAVALLO: un film-spettacolo; uno spettacolo intelligente. Un lord inglese, durante una battuta di caccia in territorio Sioux viene catturato dagli indiani. Questi, che non avevano mai visto un bianco, lo ritengono un cavallo. Solo dopo aver affrontato due indiani della tribù nemica e dopo aver superato una dura prova di coraggio, il giovane inglese riuscirà ad affermare i suoi valori di uomo e a sposare la sorella del capo tribù. Ma un attacco improvviso al villaggio Sioux, respinto grazie anche al valore e alla perizia dell'uomo bianco, è causa della morte della ragazza. L'uomo bianco senza più legami, ma profondamente scosso da questa sua esperienza po-

trà tornare al suo mondo.

Il regista con abilità riesce a scavare in questa storia condita di tutti gli ingredienti tradizionali del filone western, fino a far affiorare dallo scontro di due culture tanto diverse l'animo di un popolo ancora legato ad un rapporto esistenziale con la natura, dal quale rapporto finisce per emergere la dignità di un valore, semplice e forse primitivo, dell'uomo. Silverstein dimostra sensibilità verso le nuove tecniche formali, così che pur sfiorando spesso un ingenuo preziosismo, riesce sempre a non cadere nel pornografico (inteso in senso formale) tratteggiando con gusto divertito e a volte ironico, ma sempre sincero (almeno ci pare) le figure di un mondo ormai ucciso. (ZUM)

ZABRINSKI POINT (1970) di Michelangelo Antonioni

Un film tutto da "vedere", con immagini di una fotografia cinematografica tra le più belle che si siano viste finora sugli schermi. Una lode particolare, dunque, anche al direttore della fotografia. Un film anche tematicamente interessante. Eppure un film che non soddisfa appieno.

Da un ambiente di studenti contestatori di Los Angeles, alle prese con la polizia per l'occupazione dell'università, emerge poco a poco un ragazzo che "ci sta a morire, ma non di noia" (lo dice durante la riunione degli studenti che preparano l'occupazione), che non uccide il poliziotto che ha ucciso uno studente solo perché una pallottola più rapida della sua lo ha prevenuto, che fermato dalla polizia mentre va alla ricerca dell'amico dopo la retata dichiara di chiamarsi Calo Max; che temendo d'essere sospettato della morte del poliziotto scappa, rubando un aereo.

Contemporaneamente, da un ambiente di grossi speculatori di terreni, emerge Daria (amichetta occasionale o amante di uno dei big?) che dovendo andare col suo maschio - per lavoro! - a Finish nel deserto, se ne parte invece da sola con la macchina di un ignoto amico, incontrando la strana schiera di bambini disadattati portati da Jimmy in un villaggio del deserto di California.

Il nostro mancato assassino con lo aereo e Daria con la macchina, senza conoscersi e giocando, si incontrano a Zabriński Point, deserto punto polveroso del deserto. Simpatizzano, si confidano, sentono l'immensità della natura e dell'essere soli e liberi in essa. Fanno l'amore nella polvere, amandosi - antonionamente - senza amarsi. Poi lui, che ha rubato l'aereo "per sollevarsi da terra", da ladro onesto e poetico dipinge stranamente - quasi un uccello - l'aereo e torna a Los Angeles per restituirlo. Gli piace il rischio. Ma la polizia lo attende sulla pista e gratuitamente lo uccide. Daria sente la notizia alla radio. Giunge turbata allo splendido albergo sulla roccia dove lo attende il suo ricco amico; vede le donne in piscina; si bagna come un rito sotto l'acqua che sgorga dalla montagna e anziché entrare nell'opulenta camera che l'attende, esce fuori; sogna a occhi aperti bombe che buttino all'aria alberghi di quel tipo e televisori e frigoriferi. E se ne va verso il sole (al tramonto o "dell'avvenire"?) con la macchina di prima.

La storia, come si vede, è abbastanza facile e preconstituita (l'incontro poi dei due giovani nel deserto, preparato dagli annunci pubblicitari dell'inizio che cercano di giustificarlo, come invenzione narrativa è addirittura banale).

Ma è ovvio che, con un Antonioni, fermarsi alla vicenda è semplicemente assurdo. Nel proporla, infatti, egli carica di significazioni, di intro-

spezioni, di bellezza estetica.

Ed è forse in ciò la debolezza o non compiutezza piena del film. Strutturalmente, esso si costruisce su due filoni - quello del ragazzo e rispettivo ambiente, quello della ragazza e rispettivo ambiente - che si incontrano a Zabinski Point; poi divergono fino a quando, all'annuncio della morte (significativo il testo della radio: il ladro era un soggetto "pericoloso", la polizia era stata "costretta" a ricorrere alle armi, il poliziotto che ha ucciso "non è stato identificato"), c'è una specie di reincontro morale nella visione esplosiva di Daria.

Nel filone del ragazzo, c'è la presentazione di una contestazione che, se nelle sequenze della riunione e dell'università (il comportamento della polizia) ha il carattere di ribellione a un sistema paternalistico e repressivo, nella fuga invece del ragazzo si specifica chiaramente quale un bisogno di evadere, sia pur mediante l'azione violenta, da un mondo fatto a quel modo. Il "Carlo Marx" del film è un concreto: aborre anche dalle chiacchiere dei contestatori, è un "individualista" che pur senza essere del gruppo è disposto a sparare contro chi spara, ruba un aereo - deciso a riportar lo - per realizzare la sua autentica contestazione; finirà per perire, come aveva predetto uno della riunione, proprio perché è individualista. Ma la sua contestazione è autentica e pura; interiormente profonda eppure pratica; è un bisogno di libertà e di natura, contro il soffocamento delle cose "civili" che gli stanno intorno.

Nel filone di Daria, c'è la presentazione di altri aspetti di un certo tipo di società (la speculazione, l'organizzazione, la pubblicità cretina eppur avvincente qualcuno) e c'è un tipo di gioventù che - libera a suo modo - segue e usa il sistema. Daria va a cercare Jimmi, ma scappa ben presto; va sola in macchina, ma va all'appuntamen-

to a Finishk.

Società e giovani, dunque. Stessa realtà in diversi modi di manifestarsi. E infatti, lui e lei, a Zabinski Point si ameranno. Anche quel loro amarsi è più evasione da canoni (le immagini - sognate o immaginate - delle coppie e terzetti che si amano nella polvere) che bisogno o amore. E' solidarietà (l'incontro col poliziotto, la pittura dell'aereo) e simpatia di chi sente il bisogno di star fuori da schemi opprimenti.

Con la morte, a quel modo, del ragazzo, la linea contestataria di questi prevale anche su Daria e lei pensa e sorride al pensiero di quelle bombe devastatrici.

Una tematica parrebbe risultare abbastanza chiara: il tipo di società in cui viviamo (è ovvio che l'ambientazione in California è solo emblematica) è ormai intollerabile: il benessere è diventato causa ed esigenza di oppressione; l'unica reazione possibile è quella di mandare all'aria tutto, almeno col desiderio.

Questa tematica risulta dalla struttura dell'insieme. Ma all'interno di essa, i vari blocchi si caricano di significazioni - tematiche o poetiche - che non vi collaborano pienamente.

La sequenza iniziale della riunione degli studenti mostra fermenti interessanti e insieme confusione di idee: il razzismo superato (gli studenti bianchi si sono uniti a quelli neri nella loro azione) resta latente (traspaiono accenni polemi- ci); si vuol fare, ma non si sa esattamente cosa e come; ci sono proposte (p. e. barriera di macchine, picchetti all'esterno) che si scontrano con le concrete situazioni degli stessi studenti; il ragazzo di colore interrogato se è disposto a morire evade rispondendo che molti neri sono morti; e c'è quel finale del nostro ragazzo che dice d'essere disposto a morire, ma non di noia, rimbeccato e accusato di individualismo dagli altri.

La sequenza dell'università fa pre-

valere la violenza repressiva della polizia rilevando nel contempo una specie di violenza morale che obbliga gli studenti (la gente) a rispondere a quel modo, sotto l'urto - in fondo - della paura.

La presentazione di Daria e del mondo dei ricchi assolve a un tempo una funzione narrativa (l'introduzione del filone di Daria) e una espressiva (la presentazione del mondo di cartapesta - eppur tanto penetrante nella vita - della civiltà dei consumi).

La parte del deserto, nelle quattro sezioni: Daria al grill, l'avvicinamento aereo-macchina, la sosta a Zabrin-ski Point, la pittura dell'aereo, non è tematicamente omogenea. Prevala la terza sezione che in qualche modo concentra la tematica del bisogno di evasione dei giovani; la prima e la quarta le ruotano attorno mostrando in maggiore approfondimento Daria e il ragazzo presi singolarmente. Ma la seconda sezione, ch'è bellissima esteticamente, ha solo funzione narrativa e cerca di salvare la banalità della trovata di far incontrare i due. Questa grossa e centrale parte non riesce a collegarsi al resto del film se non per ragione della vicenda (assai fragile, come detto) nel proporre la quale Antonioni ha caricato di significazioni tematiche le prime sequenze.

La parte finale (l'arrivo a Los Angeles del ragazzo e quello di Daria all'albergo con le sue immaginazioni) porta avanti la tematica della società bestiale e della ribellione a essa, riscontrata nelle prime sequenze e trasferita ora in Daria, sulla base però del filo della vicenda. Daria infatti soffre della notizia; ma le ragioni della sua ribellione più che in lei sono nello spettatore che connette il tutto. Del ragazzo le importa poco, se ella cambia stazione-radio quando c'è l'intervista all'aeroporto; e anche la notizia della morte le capita a caso, nel suo continuo cambiar di stazione-radio.

Quella morte, per lei, è ovviamente un fatto emotivo; ma - data la sua psicologia - la sua ribellione resta assai debole come presa nuova di coscienza; tanto più che se ne va da Finishk con la macchina, ch'è pur simbolo di quella stessa civiltà dei consumi.

In altre parole, il film si costruisce su tre piani che non riescono pienamente ad amalgamarsi: la vicenda, le significazioni tematiche dei modi di presentare gli elementi contestuali, la resa poetica di alcuni momenti. L'opera sarebbe compiuta se i tre elementi si fondessero in unità. Ma ciò non avviene sempre. Spesso la bellezza dà peso a elementi che sono dettagli, oppure la vicenda trascina avanti - magari rivestendoli di bellezza - elementi che non hanno respiro tematico, oppure elementi tematici si impongono al di sopra della coerenza narrativa o estetica.

E' il caso, p. e. , dell'immagine del bireattore ch'è arrivato al campo sotto gli occhi del ragazzo, dell'incontro cielo-terra nel deserto (l'aereo è un punto nell'immensità, eppure tanto imponente, mentre la macchina di Daria è massiccia; ma la significazione tematica dell'incontro che si prepara tra due giovani di diversa estrazione ideologica non è coerente con la immediata intesa che seguirà tra loro e questa a sua volta torrà peso al sognare finale di Daria); delle stupende immagini del sogno di Daria che restano bellezza a sé, senza aggancio - come peso - alla vicenda e di conseguenza alla tematica del film, benché in se stesse esprimano il desiderio di mandare all'aria tutto; del gratuito arrivo dell'aereo all'aeroporto e della gratuita sparatoria contro il pilota (il primo mostra un'ingenuità nel ragazzo poco coerente al suo personaggio; la seconda è un fatto narrativo evidentemente voluto in funzione tematica, ma inconsistente sul piano di credibilità della vicenda o di espressione ar

tistica). Assume invece notevole peso la immagine della morte del ragazzo rappresentata da quel movimento di macchina, dall'alto, attorno all'aereo, quasi sussultante l'uccello colpito a morte e ridotto al terreno; tanto più che il suo atterrare era stato mostrato chiaramente come volo librato nell'aria libera e piena. Attorno a questo punto d'arrivo del racconto, coagulano con intensità moltissimi elementi del film (la repressione idiota, p. e.), ma ne restano vaganti altri: la coesione tra repressione e società dei consumi, lo stesso finale di Daria, ecc. Le stesse immagini dell'amore nel deserto, con quegli inserti di altre coppie e terzetti, fanno capire quel che l'autore sentiva dentro o voleva dire, ma non lo dicono come liberazione della materia filmica nell'espressione: rimangono pura brutale bellezza, carica di significati oscuri (la polvere, il gioco, il moltiplicarsi). Presi due personaggi per fare il suo discorso, Antonioni pare a tratti sovrapporsi ad essi per dire non già quello che essi dicono, bensì quello che egli pensa guardandoli. Strada espressiva lecita, se fosse costanza di stile compositivo di tutto il film.

Che cosa vuol dire, dunque, in concreto questo film o che cosa dice di fatto nella sua interezza? E' denuncia di una situazione o è affermazione disperata (la morte di lui, quindi impossibile l'evasione; l'andarsene di lei con la macchina, quindi inutile il sogno sovversivo) o è apertura di speranza più o meno politica (il sole "dell'avvenire" che chiude il film) o è un po' tutto insieme?

Si ha l'impressione che sia un film di sensazioni e di intuizioni più che di idee, anche se tali sensazioni e intuizioni si muovono in un preciso ambito tematico. E' l'America vista da Antonioni andato lì per farvi sopra un film. L'America lo ha evidentemente avvinto e turbato. Se la sua visione non è assolutamente originale (proprio allo

stesso tempo è uscito l'americano EASY RIDER che tocca la stessa problematica), è certamente una visione sentita, direi pura, di primo impulso (anche se meditato), vera insieme e ingenua.

Ma è un film che - strutturalmente parlando - non riesce a far compenetrare a sufficienza tutti i propri elementi, pur proponendoli - forse proprio per questo - con fortissime cariche estetiche, psicologiche e sociologiche.

Ma rilevato questo disagio della struttura di un film pur per molti versi magnifico, e ciononostante, il film si mostra di notevolissimo interesse tematico d'attualità. E' certo interessante l'accennata visione dell'America di Antonioni; ma oltre che non nuova non è forse appieno attendibile, salvo il modo artisticamente notevolissimo. Ciò che invece si impone all'attenzione, è il quadro che - nonostante i limiti accennati - il film presenta dei fermenti che travagliano la gioventù odierna e il nesso di causalità che esso pone con la società in cui essi vivono.

Se ci si libera dai limiti del film di cui s'è detto, se ci si libera anche dalla dimensione statunitense in cui esso colloca il suo racconto, ci si accorge che Antonioni ha toccato - se non trattato compiutamente - ambiti e radici d'estrema attualità e universalità.

E' proprio tutto miseria l'insofferenza dei giovani e la loro conseguente sfrenatezza? La palla rimbalza sulla società nella quale essi si ritrovano e che non li soddisfa e che in qualche modo li obbliga moralmente a prendere quelle posizioni estremiste. Il problema non è della sola America. E quando - sia pur con limite strutturale o ideologico o narrativo o artistico - Antonioni pone certi dettagli del comportamento della polizia (dall'im

piegato" anziché "professore assistente di storia" dell'interrogatorio iniziale, alla sparatoria finale col commento della radio) oppure certi aspetti della ricchezza opulenta (dalla serie di monitors dell'inizio al gioco di speculatori del finale), egli pone allo stesso tempo le indicazioni delle cause per cui quei giovani reagiscono: violenza per violenza, ribellione per incomprensione.

Antonioni, cioè, tocca una real-

tà contemporanea: il limite artistico o cinematografico non interessa più. La radice emerge e deve far pensare. Diremo dunque che il film, anche se tematicamente incompiuto in se stesso, diviene assai importante quale proposta di meditazione ancorata sulla realtà delle cose. A suo modo è un documento. E come tutti i documenti, va rispettato e se possibile, opportunamente usato.
(NAT)

~~~~~  
 GRADI D'INTERESSE GRADI D'INTERESSE GRADI D'INTERESSE GRADI D'INT  
 ~~~~~

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

Per *INTERESSE TEMATICO*, si intende interesse per il valore dimostrante che il film possiede nei confronti del tema trattato; se cioè l'idea centrale tematica è espressa bene e credibilmente, a prescindere dal valore ideologico o culturale o filosofico dell'idea stessa.

Questo ultimo aspetto viene da noi considerato nel terzo settore.

Per *INTERESSE ARTISTICO*, si intende interesse per il modo di plasmare (cinematograficamente, e' 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 erranee o non contiene in se stesso valori educativi (nemmeno se letto convenientemente), bensì presenta elementi per comprendere o conoscere ("per negativo") aspetti o influssi interessanti il campo dell'educazione.

Per ciascuno dei tre settori d'interesse presi in considerazione, tale GRADO D'INTERESSE viene espresso con voto da 10 (massimo) a 1 (minimo). Dal 5 in giù, i voti significano "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.