

# Note 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.  
 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.21 (pp.343-377) 15 Dicembre 1970

## SOMMARIO del N. 21

### VARIE

+ Crisi di Attività Culturali	2
+ Certi Giovani e Cinema	3
+ Rapporto Americano sulla Pornografia	4
<b>FILM Appunti</b>	6
+ Proiezioni Professionali alla Mostra di Venezia 1970	24
<b>TV Appunti</b>	
+ I bambini e noi	27
+ TV Avvenire: 6001	28
<b>TEATRO Appunti</b>	
+ Hair (G. Ragin e J.Rado)	30
+ Pensaci, Giacomino! (L.Pirandello)	33
+ La Scuola dell'Obbligo (V. Franceschi)	34
<b>GRADO D'INTERESSE note</b>	36

## TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 36)

pag.	TITOLO Autore	CCC	INTERESSE			
			tem.	art.	educ.	
6	ANDREE (H.Schott-Schoebinger)	IV	n2	n2	n2	NAT
6	BEATO TRA LE DONNE (S.Korber)	II	n3	3	n2	MET
24	BELI VUKOVI (K. Petzold)	nc	3	5	3	EBI
6	CIAO GULLIVER (C. Tuzii)	III	n7	5	6	NAT
9	CORBARI (V.Orsini)	III	4	3	3	MIC
9	I COSPIRATORI (M.Ritt)	II	n4	4	n3	MET
10	DEBITO CONIUGALE (F. Prospero)	IV	3	3	3	NAT
10	UN ELMETTO PIENO DI FIFA (M. Camus)	II	5	5	3	NAT
11	FESTA DI COMPLEANNO DEL CARO AMICO HAROLD (W.Friedkin)	IV	5	6	6	NAT
12	GIUOCHI PARTICOLARI (F. Indovina)	IV	n3	n1	n1	MET
24	KRVAVA BAJAKA (T. Jankovich)	nc	4	5	n6	EBI
25	MAGASISKOLA (I. Gaal)	nc	5	7	7	EBI
25	LE MANS (O. Civirani)	nc	n3	3	n3	EBI
13	GLI ORRORI DEL LICEO FEMMINILE (N.J. Serrador)	IV	n3	4	n4	NAT
13	IL RITO (I. Bergman)	nc	7	8	7	NAT
16	SCENE DI CACCIA IN BASSA BAVIERA (P. Fleischmann)	nc	6	6+	6	NAT
18	SLEDGE (G. Gentili)	III	n2	1	1	NAT
18	THOMAS...GLI INDEMO- NIATI (P. Avati)	nc	4	6	7	NAT
21	TRE NEL MILLE (F. Indovina)	III	4	4	n3	NAT
23	UOMINI E COBRA (J.L.Mankiewicz)	III	4	5	5	MIC
26	ZIVOT JE MASOVNA POJAVA (M. Idrizovich)	nc	3	4	3	EBI

ABBONAMENTO A 100 FOGLI L. 2.000

Inviare l'abbonamento o a mezzo assegno bancario, o a mezzo ccp 1/8506 intestato al nostro Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale - Via Aurelia 521 - Roma

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

————— CRISI DI ATTIVITA' CULTURALI —————

Riprendiamo dal "Giornale dello Spettacolo" del 14 novembre 1970: "A seguito delle dimissioni presentate dal Presidente Franco Bollati, il direttivo del Centro Studi Cinematografici ha affidato al segretario Melodia le funzioni di Commissario Straordinario, fino alla convocazione della Assemblea che dovrebbe effettuarsi tra qualche mese. E' in tal modo esplosa la crisi da tempo latente in seno al CSC, per l'acuirsi di contrasti sull'impostazione della linea politica della Associazione nonché sui rapporti verso altri organismi di cultura cinematografica. Analoga situazione si è verificata nell'ambito della federazione Italiana dei Cineforum provocando anche un movimento secessionista culminato con la costituzione di un altro sodalizio che ha assunto la denominazione di CINIT ed al quale hanno aderito i cineforum dissidenti.

Le Associazioni menzionate sono le due, "cattolica" la prima, "di cattolici" la seconda, nel campo della cultura cinematografica. Tutte e due in crisi - come si vede - profonda, in un momento in cui ci sarebbe bisogno di chiarezza comune di idee e di intensa solidale attività di fronte al dilagare della massificazione imposta dai mass-media e dalla società contemporanea in genere.

La cosa stava maturando da molto tempo.

Non siamo competenti a entrare in merito; ma - come riferisce la notizia - alla base dell'una e dell'altra crisi c'è il diverbio metodologico circa la politicizzazione del dibattito cinematografico.

In altro numero, ho già avuto occasione di notare il pericolo per una vera opera educativa alla libertà, che sta dietro il concetto di politicizzazione e di culturalizzazione del dibattito. Il dibattito deve essere impostato sulla lettura, altrimenti è inevitabile che si cada o nell'una o nell'altra ideologia, con discapito della verità e dell'esatta gerarchia dei valori e quindi con nessuna utilità educativa.

Ed è chiaro che, una volta abbandonata la via connaturale; tutto possa nascere. Ecco dunque il politicizzarsi anche in senso concreto, quasi partitico, nel quale era ed è inevitabile cadere, con tutti gli addentellati che la routine politica comporta.

Addio libertà!

Non bastano infatti le buone intenzioni per mandare avanti bene le cose. E' certamente infatti ottima intenzione sensibilizzare il pubblico ai problemi politici e culturali; ma per farlo bisogna usare i mezzi adatti.

E usare il dibattito cinematografico, dandogli questa impostazione anziché quella che gli è connaturale, svisando cioè la natura delle cose, non solo non è usare i mezzi adatti, bensì è usare mezzi controproducenti.

Scorrendo lo statuto della nuova CINIT (l'Associazione dissidente del Cineforum) e conoscendo il pensiero anche recente di responsabili di altre Associazioni, non pare che il problema di fondo - quello che provocato la crisi - sia stato da tutti afferrato nella sua vera natura. C'è un rubinetto che va girato. E se non lo si gira, le soluzioni che verranno potranno avere risultati forse immediati, ma il problema e la crisi si riproporranno ancora.

Molte volte alcuni attivisti delle Associazioni oggi in crisi hanno dichiarato superato o addirittura antiquato il metodo della lettura. Ora hanno la prova,

se la vogliono intendere così, del valore delle loro riserve.

Le crisi sono spesso feconde. Speriamo lo siano anche queste, benché non tutto roseo appaia l'orizzonte che sta dinnanzi.

Già sentendo il disorientamento nel quale si trovavano alcune associazioni culturali, alcuni mesi fa è nata una Associazione Nazionale di Rinnovamento Culturale che si propone la lettura proprio come base metodologica per la propria attività di rinnovamento culturale.

Finora l'ANRIC non si è preoccupata di farsi conoscere; badando a mettere solide basi metodologiche per non ripetere errori altrui (e i fatti le stanno dando ragione). Ma essa esiste ed è notevole che sia nata con quella impostazione.

Non si tratta di rinunciare alla sensibilizzazione politica o culturale. Tutt'altro, si tratta semplicemente di mettersi nella strada giusta per conseguirla.

Per questo, ci pare di poter guardare con particolare simpatia all'ANRIC che, distinguendosi dalle altre Associazioni proprio per il fatto di proporre una metodologia da queste praticamente rifiutata, non solo non fa concorrenza con nessuna, bensì pare offrire maggiori garanzie di aiutare a raggiungere gli scopi di liberazione dalla massificazione che un cinedibattito deve proporsi come primo e fondamentale. (NAT)

---

CERTI GIOVANI E CINEMA

---

Ho presentato ISOLA NUDA a un liceo particolarmente... vivace di Roma. Mi ero già incontrato con loro, in passato; ma l'esperienza di questa volta mi è parsa veramente importante.

Ben pochi dei due-trecento ragazzi e ragazze erano stati attenti alla mia brevissima introduzione prima del film. Durante il film, poi, nonostante le mie raccomandazioni di cercare certe cose e di non lasciarsi prendere solo dalle apparenze, nonostante certi richiami che facevo durante lo svolgersi stesso della immagine, si comportavano come se il film non esistesse: chiacchieravano, andavano a cercarsi da un posto all'altro, andavano alla toilette, comperavano le patatine fritte o le chicche alla bancarella posta ai margini della sala. Insomma, una disperazione. Per tutto il film mi sono arrovellato pensando a come avrei potuto impostare la discussione e la lettura in una simile situazione.

Dopo il film, si fermarono tutti; parteciparono alla discussione quasi in completa attenzione; alcuni dimostrarono d'aver capito piuttosto bene la significatività e la struttura delle immagini; finita la discussione, alcuni si intrattenevano ancora con me; i giorni successivi si scusarono con i docenti organizzatori della proiezione per la prova di scarsa intelligenza dimostrata col loro comportamento.

Inaspettato e incredibile.

Quel pomeriggio ho raccolto due insegnamenti.

Il primo: i ragazzi oggi sono un'altra cosa. Non li possiamo giudicare col metro col quale si giudicavano i ragazzi d'altri tempi. Non si sa bene cosa sono e cosa vogliono; sono pieni di difetti terrificanti; fanno venir voglia di prenderli a sculaccioni. Eppure... Chi li ha fatti rimanere lì, se non il desiderio di capi-

re, di apprendere? (La volta successiva, infatti, che c'era un film di vicenda, quindi abbastanza chiaro di per sè, parecchi se ne andarono dopo la proiezione). E come hanno fatto in quella baraonda a capire quello che hanno capito? E chi li ha sollecitati all'esame di coscienza i cui risultati manifestarono con i professori? Decisamente, sono un'altra cosa. Non sarà sempre colpa degli adulti se non li capiscono; ma certamente non è colpa loro se non si sentono capiti. Sono quello che sono: colpa o non colpa, tocca a noi capire, e apprezzare il buono; e non scendere a compromessi.

Il secondo: perché quei ragazzi non hanno "resistito" calmi alla proiezione del film? Perché non li interessava. E perché non li interessava? Perché non succedeva niente, perché non sono abituati a scoprire qualcosa al di là delle immagini. (Tutte risposte loro). E perché? perché? La risposta è molto interessante e utile. La ragione è che essi - come tutto il pubblico, generalmente - si sono fermati all'informazione materiale del film. A quel livello effettivamente il film non dava alcuna informazione interessante: una volta visti i due che portano acqua, che remano, che inaffiano, che bisogno c'è di farli vedere tante volte? A livello di informazione materiale, nessuna. Ma, è chiaro, un film come quello non si ferma a dare quel livello informativo.

Questa ragione vale per tutti i casi: fermarsi all'informazione materiale è precludersi la possibilità di capire un'opera, cioè di entrare in contatto con la vera realtà filmica, la quale non è già la cosa rappresentata in esso, bensì il contenuto mentale dell'autore. Le solite cose. Già. Ma importanti, anzi basilari.

Non c'è altra strada per liberare dalla massificazione e per impedire l'effetto nocivo dei mass-media se non l'educazione all'immagine, che vuol dire anzi tutto e radicalmente educazione alla lettura. (NAT)

---

#### RAPPORTO AMERICANO SULLA PORNOGRAFIA

---

"Si apprendono dalla stampa americana più ampi particolari sul famoso Rapporto della Commissione Presidenziale per l'oscenità e la pornografia, pubblicato a Washington settimane fa, nelle note polemiche circostanze. Si ricorderà che la Commissione, composta da 18 esperti, è stata nominata nel 1968 dal Presidente Johnson, con una dotazione di due milioni di dollari; per rispondere al quesito se le pubblicazioni e gli spettacoli osceni abbiano o meno un influsso dannoso sulla società e specialmente sulla gioventù. Dopo due anni di ricerche e dopo aver effettuato numerosi "tests" e interrogato decine di personalità qualificate; la Commissione è giunta alla conclusione che il contatto col materiale pornografico non provoca alcuna influenza dannosa e che i fenomeni di criminalità sessuale, in particolare tra i giovani, sono dovuti ad altre cause; soprattutto di ordine repressivo.

"Ispirandosi ai più aggiornati indirizzi pedagogici; il rapporto insiste sul fatto che il problema della pornografia va inserito in quello più vasto dell'educazione sessuale, specialmente a livello giovanile, e che su questo terreno qualsiasi azione coercitiva può avere effetti controproducenti. E' invece necessario, sostiene sempre la Commissione, promuovere fra i giovani una massiccia campagna educativa fondata su un libero e consapevole contatto con la realtà sessuale.

(...) 'Fornendo - dice il Rapporto - sani atteggiamenti e orientamenti in materia di rapporti sessuali, si fornisce anche all'individuo migliore protezione contro le idee distorte e perverse che egli potrebbe incontrare riguardo al sesso'. (...)

"Il Rapporto consta di dieci ponderosi volumi. (...)

"La Commissione Presidenziale ammette che la differenza tra film pornografico e film normale si fa sempre più sottile e si affida ormai quasi solo a una valutazione quantitativa: nel primo, le scene contenenti nudi femminili oscillano tra il 10 e il 50 per cento dell'intera durata, mentre nel secondo non superano l'1-5 per cento. (...)

"Le persone interessate al materiale pornografico non cinematografico sono prevalentemente di razza bianca, delle classi medie, di mezza età, sposate, di sesso maschile". (Da "Giornale dello Spettacolo" del 14 nov. 70)

Nazareno Taddei S. J.

PASTORALE DELLA COMUNICAZIONE SOCIALE

Dispensa del Corso che N. Taddei tiene presso  
l'Istituto di Scienze Religiose della  
PONTIFICIA UNIVERSITA' GREGORIANA

pagg. 311 L. 3.700 + L. 600 spese di spedizione

richiederlo a:

Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale  
- Via Aurelia 521 - 00165 - ROMA - c. c. p. 1/8506

~~~~~  
 FILM APPUNTI FILM APPUNTI FILM APPUNTI FILM AP  
 ~~~~~

ANDRÉE (1968)  
 di H. Schott-Schoebinger

Quanto devono ringraziare i seque-  
 stri della censura certi film! Un film  
 come questo sarebbe morto da solo  
 quasi prima di nascere. Il provviden-  
 ziale sequestro, insistito per ben due  
 anni, te lo ha portato quasi in tre sa-  
 le di colpo, solo a Roma. E non sale  
 vuote.

Una donna sempre insoddisfatta pas-  
 sa di avventura in avventura, fino a  
 quando l'ultima delusione - che dovreb-  
 be essere amorosa e non solo avventu-  
 ra - ne risveglia la coscienza. Ma non  
 impressionatevi! Tutto risibile: ingiu-  
 stificate le avventure sul piano psico-  
 logico e ingiustificata la presa di co-  
 scienza. Evidente pretesto per tesse-  
 re una storia - malfatta - di aberrazio-  
 ni.

Il tema dell'insoddisfazione femmini-  
 le o della ninfomania avrebbe potuto  
 suggerire cose ben più sostanziose an-  
 che in dignitoso spettacolo. Qui crolla  
 proprio tutto, perfino lo spettacolo.  
 Può darsi che il sequestro abbia ac-  
 corciato alquanto il film (che effettiva-  
 mente se la passa in meno di mezza  
 ora), ma se tanto mi dà tanto (l'attri-  
 ce, i dialoghi, la sceneggiatura, la re-  
 gia) non s'è perso proprio niente e s'è  
 guadagnato qualche decina di minuti.  
 Ma accidenti al sequestro che ha invi-  
 tato a perdere gli altri cento, di minu-  
 ti! (NAT)

BEATO TRA LE DONNE (1970)  
 di Serge Korber

Un maestro e direttore di un ballet-  
 to segue nei minimi particolari la vi-  
 ta delle sue belle ragazze che girano

il mondo incontrando sempre grande  
 successo. La sua pignoleria, però, lo  
 caccierà in situazioni critiche e ridi-  
 cole. Alla fine tutto rientrerà nella nor-  
 malità e le ragazze si stringeranno  
 con maggiore affetto intorno al mae-  
 stro.

Si tratta di una commediola musica-  
 ta e portata avanti con la leggerezza  
 di battute e gags abbastanza consuma-  
 te nei film di questo genere. I contenu-  
 ti si limitano a sentimentalismi che  
 forse sono la cosa più genuinamente ri-  
 dicola di tutto il film. La forza comi-  
 ca, a differenza di altre pellicole del-  
 lo stesso De Funes, è ridotta ai mini-  
 mi termini dalla stessa vicenda che  
 appare povera e assai piatta.

Così ci si ritrova davanti il solito  
 discorso: da una parte una cinemato-  
 grafia che fa della violenza e del ses-  
 so la bandiera della sua produzione;  
 dall'altra una cinematografia che non  
 facendo ricorso ai due elementi suddet-  
 ti ritiene di potere avere carta bianca  
 nella realizzazione di film cosiddetti  
 "innocenti". E' evidente che esiste un  
 equivoco di fondo che nasce dalla di-  
 fettosa acquisizione di certi valori nel  
 l'ambito cinematografico. Non si trat-  
 ta di bandire la violenza o il sesso per  
 far prosperare gli angioletti e le sce-  
 ne sentimental-patetiche; al contrario,  
 di saper usare in senso cinematografi-  
 co e questo e quello. Finché si conti-  
 nui a rimanere ancorati alla vicenda  
 ogni componente che sottostà ai conte-  
 nuti mentali del regista sarà pretestua-  
 le ovvero falsa almeno al livello delle  
 significazioni e dell'espressività del  
 film. (MET)

CIAO GULLIVER (1970)  
 di Carlo Tuzii

Nuovo Gulliver, un giovane regista

di successo della tv tenta e crede di opporsi al sistema; ma proprio una trasmissione a sfondo sociale da lui voluta per aprire gli occhi alla gente finirà con l'essere occasione di nuove affermazioni del sistema stesso (i ricchi mangiano e i poveri soffrono) e, per lui, di ulteriore intrappolamento.

E' noto che col suo libro, "I viaggi di Gulliver", scritto due secoli fa, Jonathan Swift intese fare la satira di certi comportamenti della società inglese e umana in genere. I quattro viaggi di Gulliver - il primo tra i lilliputiani, il secondo tra i giganti, il terzo tra gli scienziati e il quarto tra gli strani popoli degli Houyhnhnms (cavalli) e degli Yahoos (dalla figura umana, ma degenerati) - offrono l'occasione di passare in rassegna le varie situazioni di falsità, di abuso di potere, di cattiveria, di corruzione; di erroneità ecc. della società. L'occasione, insomma, di dimostrare che l'uomo - per dir la col Pope a commento dell'opera swiftiana - "non è animale ragionevole, bensì solo capace di ragionare".

Tuzii introduce nel suo film la figura di Gulliver, interpretata dallo stesso attore che rappresenta il regista protagonista, cosicché l'allusione è solare. Ci sono scene tra i lilliputiani e altre che non si sa bene a quale dei quattro viaggi riferire. Comunque, i capi di lilliputiani sono interpretati dagli stessi attori che interpretano il ruolo dello staff del direttore generale della televisione, cosicché ancora una volta l'allusione è evidente. Il primo viaggio di Gulliver aveva offerto pretesto allo Swift di bollare le divisioni esistenti nell'Inghilterra a livello politico, sociale ed ecclesiastico; mentre la sua satira contro i poteri oppressivi l'aveva trattata nel viaggio tra i giganti. L'argomento del film, sembrerebbe più consono al secondo che al primo viaggio di Gulliver; e quindi questo elemento aggiunto alle altre incertezze circa la trasposizione swiftiana, fa pen-

sare che il Tuzii si sia tenuto molto libero nel suo riferimento e abbia preso i lilliputiani un po' come gli emblemi di tutta l'opera.

Il racconto filmico è diviso, almeno da una didascalia sonora, in 6 "esperienze": la prima è quella del "potere che va dato a chi sa comandare, ovvero chi più comanda più mangia"; la seconda è quella del "prendere a calci la moglie del datore di lavoro"; la terza è quella del "pentimento ovvero del figliol prodigo"; la quarta è quella della "vita privata ovvero della gelosia"; la quinta è quella dell'"assurdo ovvero come trasformarsi in carnefici"; la sesta, "beh!" è quella della "TV ovvero finale".

In certo senso, il film non ha vicenda: ci sono come dei flashes narrativi non tutti chiaramente collegati tra loro che permettono di cogliere un certo discorso d'insieme. In essi, s'intrufolano di tanto in tanto le ricostruzioni del personaggio di Gulliver.

La tematica, dunque, risulta dal rapporto - in sede di struttura cinematografica - tra la vicenda del regista televisivo e gli accostamenti con Gulliver, intesi come detto sopra, cioè come emblematici dello spirito dell'opera considerata nella sua globalità. Ed è forse proprio nell'esame di questi due elementi strutturali che la tematica stessa mostra perdere notevolmente forza di convincimento.

Il personaggio di Daniele, il regista (non ci sarà un riferimento allusivo anche nella scelta del nome: il biblico Daniele nella fossa dei leoni?), è presentato come quello di uno che si arrabatta per contestare il sistema, trattando tutti a pesci in faccia, e per primo il direttore generale della TV (il quale dirà poi ai suoi collaboratori di non preoccuparsi, dato che le stravaganze di Daniele fanno comodo ai loro interessi e che non è con esse che Daniele riuscirà a sottrarsi al sistema o a nuocerli), e passando per espe-

rienze da vero figlio di papà viziato, fino a quella orribile dell'assassino gratuito, tanto per vedere cosa si prova. Ma in fondo non fa che servire e seguire il sistema; non solo, ma opera in una fasulla contestazione ripetendo in forma ben forse peggiore le cose aberranti del sistema stesso.

Nell'opera di Swift, Gulliver è presentato come un chirurgo di notevole educazione e buona volontà, ma di scarso senso critico; un uomo - come dice lo stesso nome ("gullible" = credulone) - ingenuo e influenzabile, più sensibile ai fatti che ai principi. La ironia dell'opera letteraria pare consistere proprio nel fatto che questo personaggio racconta egli stesso le proprie avventure, cosicché la satira risulta da una narrazione precisissima nei dettagli - quasi relazione scientifica - degli avvenimenti incontrati, fatta però da un tipo di quel genere.

Tuzii forse ha raccolto e seguito questo aspetto nello strutturare la propria storia; e se fosse così certamente avrebbe colto quello che di più succoso "i viaggi di Gulliver" offrivano per essere usati in una satira moderna.

Ma le forme dubitative che ho usato derivano dal fatto che questo film non è sufficientemente chiaro. Anche posto che questa fosse l'angolazione, essa non risulta convincente. Anzitutto, non si può pretendere che lo spettatore, anche di una certa cultura, conosca così bene l'opera di Swift da poter fare, nella rapidità della visione filmica, tutte quelle sintesi di vario genere che sono necessarie per poterle applicare in quel modo alla trasposizione. Non nego la liceità di usare di riferimenti culturali anche rari e sottili, bensì dico che essi devono essere accessibili attraverso la lettura del film e non relegati alle conoscenze di specializzazione culturale. In altre parole, il riferimento di Tuzii è troppo letterario e non si incarna suf-

ficientemente nel racconto cinematografico.

In secondo luogo, la stessa narrazione cinematografica nella parte relativa al regista non è limpida. Nella preoccupazione di essere - forse - originale col suo linguaggio, il nostro autore non riesce a fare abbastanza bene il salto tra stile e stile narrativo. Voglio dire che quando si sceglie uno stile "senza vicenda", bisogna poi essere coerenti fino in fondo (si vedano p. e. il Resnais di MARIENBAD o il Godard di WEEK END) e non ci si può poi appoggiare proprio sulla vicenda per esprimere.

Qui infatti ci si appoggia alla struttura per frantumare e collegare poi in certo modo le parti, ma la vera direzione non risulta esattamente da questo tipo di struttura, bensì dai contenuti di "cosa rappresentata" e soprattutto di testo. Racconto e vicenda, così, se ne restano come su due piani distinti senza compenetrarsi se non esteriormente.

Si potrebbe forse dire, dunque, che il film è nato più a tavolino (come forma e struttura cinematografiche) che da vera e sentita ispirazione. Il che è quanto dire che il rapporto Gulliver-giovane regista è stato colto a livello letterario e culturale senza trovare un'adeguata "traduzione" cinematografica; oppure che - ipotesi forse non trascurabile - il rapporto è stato più intravisto che visto chiaramente, sentito a livello più di idee parziali (di qui la frantumazione?) che di una precisa idea centrale cinematografica. O forse c'è alla radice una concezione teorica che non tiene sufficientemente conto del fatto che l'immagine è segno, oltre che rappresentazione, e che quindi non è sufficiente elementi narrativi da una parte e immagini iconicamente ben realizzate dall'altra per creare un'unità filmica. Concezione, i cui limiti vengono annullati di balzo, nella pratica, solo

quando soccorra una forte personalità creativa o una fortissima ispirazione.

Resta comunque vero che l'argomento e il tentativo sono molto attuali e interessanti. (NAT)

CORBARI (1970)  
di Valentino Orsini

Siamo nell'Italia settentrionale del 1943. Fascisti e tedeschi fanno il bello e il cattivo tempo e non solo nella repubblica di Salò; ma i giovani come Corbari; di umili origini, ma di sani principi, non possono rimanere a guardare passivamente. Perciò Corbari, spinto dagli eventi, scende in lotta contro la sopraffazione.

Sogna, ingenuamente, una specie di repubblica dei soviet, dove i contadini possiederanno ciascuno un appezzamento da coltivare; vuol fare la lotta a modo suo nella Bassa Padana, senza legarsi ai nuclei partigiani delle montagne. Con incredibile audacia porta a termine azioni che ingrosseranno le file della sua banda. In ultimo, la sorte gli volgerà le spalle e, dopo la decimazione dei suoi uomini, lo stesso Corbari viene impiccato insieme ai pochi rimasti, mentre Ines, una ragazza che aveva diviso con lui gioie e dolori, ferita nell'ultima azione, si uccide per non essere di peso.

Il film vuol significare che l'azione solitaria è destinata al fallimento; se si vuole agire per imprimere una svolta agli eventi, bisogna agire in solidarietà perchè solo questo è il modo per cambiare la storia. Il modo, incerto e frammentario, con cui si esprime è tale da far svanire la sua validità tematica nell'aria da "western 1943" che si è voluta imprimere all'opera. L'intento spettacolare è manifesto da tutta una serie di indizi (colore, scel-

ta degli attori, uso della macchina, emotività del racconto), ma rimane fine a se stesso e le intenzioni artistiche, se pure c'erano, vengono ad essere del tutto pregiudicate. Evidentemente Costa-Gavras col suo "Z, l'orgia del potere" fa testo, ma, e lo abbiamo visto ancora una volta, non sempre è facile legare l'intento spettacolare con la dignità di linguaggio cinematografico.

È un film vuoto, basato sulle sparatorie delle azioni di guerra, ma che non fa nulla per delineare, almeno, la psicologia dei personaggi. La storia si svolge senza che il regista si premuri di farci sapere i perché.

A quest'ultimo tema si collega il grave problema educativo, insito in questo tipo di film; cioè il fatto di non spiegare nulla, di dare per scontato uccisioni e stragi, senza manifestare il perché, in certe occasioni, è lecito ricorrere a ciò.

Se voleva essere un "omaggio alla Resistenza" il film consegue un effetto opposto. (MIC)

I COSPIRATORI (1970)  
di Martin Ritt

Un detective, James, accetta di lavorare nelle miniere di una cittadina della Pennsylvania per poter smascherare una banda segreta che svolgeva azioni terroristiche contro i padroni delle miniere colpevoli di una politica ingiusta e affamatrice verso i minatori. Dopo aver corso molti rischi, James riesce a scoprire i componenti della società segreta e a farli condannare. Ma ciò gli costerà l'affetto semplice di una ragazza e il peso, forse, di aver tradito non tanto alcuni uomini quanto piuttosto una causa giusta e onesta.

La tematica del film non approfonda

disce mai il problema che affiora a livello di vicenda: la situazione, cioè, di miseria materiale e di sfruttamento in cui sono costretti a vivere questi minatori della Pennsylvania. E le azioni del gruppo dei cospiratori richiamano più alla mente l'idea di certi personaggi del vecchio West piuttosto che quelle di persone calate in un ideale sociale e politico. Il film dà il senso della provvisorietà e della ricerca quanto mai affannosa dello spettacolo. E forse raggiunge, scarsamente, proprio questo livello anche se tale spettacolo richiama i moduli tradizionali del cinema western. Le direttrici del film, pertanto, si evidenziano in un miscuglio generale di pseudo-politica, di pseudo-thrilling, di pseudo-western, di pseudo-"007". Ne rimane escluso in certo modo il sesso che viene trattato in maniera molto edificante! Qualche bacio puro e casto con lo sguardo puntato verso il cielo. Ultima notazione la presenza del sacerdote che guida il gregge: anche qui i soliti sermoni contro la violenza e la cattiveria e i soliti accenni paternalistici alle condizioni dei poveri che lottano contro i padroni sfruttatori.

Da una simile accozzaglia di idee e proposte cinematografiche viene fuori un film lento e abbastanza noioso; un film che non sa abbandonare schemi vecchi e logori forse per l'incapacità stessa del regista. Un film tutto sommato che sin dall'inizio è scontato. Non serve molto a tirare su le sorti della pellicola la presenza di due attori conosciuti come Richard Harris e Sean Connery. (MET)

IL DEBITO CONIUGALE (1970)  
di Franco Prospero

Dove vai, povera cinematografia italiana? I tuoi tutori morali possono

cantare una nuova vittoria! Nudità con tenute, situazioni appena un po' boccaccesche, puntatine innocue contro i preti (stavolta, frati), qualche risata sincera e che volete di più?

Un povero diavolo è stato sposato, su consiglio di un frate, da una ragazza calda che gli ha dato in mano una bella pompa di benzina e ha spompato lui. Tanto che non ce la fa più a pagare il suo debito. Così, quando un vecchio compagno di naja, mariolo e vagabondo, lo invita, lui se ne va verso la libertà. I due passano diverse avventure, tra le quali quella di prendere con loro - dopo averla regolarmente pagata al disperato marito - una mogliettina ninfomane piuttosto attraente. Finirà che dopo una gara a mangiare salsicce, fatta con un capellone che ha terminato uno sciopero della fame per l'ideale, il nostro ex-maritino sarà ritenuto morto, e l'amico, andato a portare la feroce notizia alla moglie, finirà per prendere lui la pompa, mentre dall'altra parte il trio si ricompone col capellone.

Non cerchiamo significati, né alcun'altra cosa seria (e potrebbe essere cosa seria anche un genuino divertimento!). Una sequela di situazioni più o meno comiche, senza costrutto, sul filo della trama che detta com'è qui sopra sembra già migliore di quello che è nel film. Sotto il profilo morale, più che le situazioni amorali, sono ben degni d'ammenda ogni assenza di senso morale vero e il distribuire vuoto a piene mani, facendo per di più ridere (qualche volta). (NAT)

UN ELMETTO PIENO DI FIFA (1970)  
di Marcel Camus

Durante l'occupazione tedesca in Normandia, un locandiere del posto viene coinvolto in una azione inglese contro gli occupanti. Tutto finirà, na

turalmente, in gloria.

Ben recitato e ben condotto, è tutto in chiave comica, ivi compresi la terribile realtà dell'occupazione tedesca e perfino il personaggio di Rommel. E a quasi trent'anni di distanza, si può anche ridere poiché i ricordi sono attenuati; ma è proprio giusto?

Nessuna tematica, né peraltro nessuna volontà o velleità in proposito. Amen. Salvo quanto accennato è un riedere abbastanza sano. (NAT)

FESTA DI COMPLEANNO DEL CARO AMICO HAROLD (1970)  
di Williams Friedkin

Tratto da un lavoro teatrale e recitato dagli attori che l'hanno interpretato in teatro, sembra una semplice trasposizione cinematografica e non un film. Ottima recitazione originale, ottimamente doppiata in italiano, argomento coraggioso serio e interessante; ma dispiace dover aggiungere: di scarsa cinematograficità. L'immagine, è vero, sottolinea la recitazione, ambienta la vicenda (quasi esclusivamente in casa di Miki-Mikol), sostiene insomma dignitosamente il testo scenico; ma tutto si ferma qui.

E' la storia di Miki al centro di un gruppo di amici omosessuali i quali si radunano per festeggiare il compleanno di Harold, uno di loro. Nel gruppo, arriva casualmente Alain, amico d'università di Mikol, che questi prima vorrebbe tenere all'oscuro della propria miseria ma che poi - per un complesso di circostanze - obbliga a rimanere per assistere fino in fondo al terribilmente squallido incontro, con la speranza di scoprire omessuale anche lui. I personaggi vengono scavati dal testo e dalla recitazione nella profonda tristezza. Miki, cattolico, se n'andrà a una messa di mezzanot-

te concludendo così il lungo pianto della sua disperazione, dopo che una... coppia s'è appartata nella sua camera, Harold se n'è andato col "regalo" cowboy procuratogli dall'amico Emory e agli altri si sono ritirati. Alain - che forse era venuto in città dopo aver abbandonato la moglie - prenderà il primo aereo per tornare da lei. Gli animi sono stati messi a nudo da un tremendo gioco della verità (una telefonata ciascuno alla persona che si ama di più), cui Miki pare sovrastare mentre proprio lui sarà più profondamente sconfitto.

Una profonda pietà - senza condanne e senza moralismi - per questa gente miserabile, che cerca di coprire con i festini e gli incontri la propria infelicità, pervade tutto il film. L'autore li mostra come naufraghi aggrappati ad assi insaponate. In tale profonda pietà sta la moralità del film e insieme la sua durezza. Il pubblico ride alla presentazione dei personaggi e delle situazioni; ma a mano a mano che il gioco della verità scava nell'interno della realtà vera, il riso si spegne.

Ma la pietà è sentimento e non idea; e il film, che si ferma a rendere - pur bene - una vicenda abbastanza emblematica, non riesce a tornire un vero giudizio sul problema. Costata e mostra: è molto; ma il recettore potrebbe dare significati diametralmente opposti a quella pietà. Di qui il limite della moralità ad extra del film (come succede generalmente per tutti i film sostanzialmente di vicenda). Qui però la materia è più scottante e più greve di quella dei soliti film spettacolari. C'è un'autentica espressione artistica (almeno nel teatro rappresentato) che contestua in serietà l'argomento penso. Non fosse altro, dunque, va apprezzato il senso di responsabilità col quale gli autori hanno affrontato una problematica così scabrosa. Anche lo accenno alla religione cattolica, che

forse col suo senso del peccato rende infelice il povero Miki eppur l'attende per dargli sollievo, pur senza essere approfondito, è trattato con rispetto e rientra nell'insieme di una situazione degna di tutta la nostra commiserazione. Se il film avesse varcato la soglia dei sentimenti per entrare nell'ambito dello studio, l'opera avrebbe potuto risultare assai più vigorosa e più utile. (NAT)

**GIOCHI PARTICOLARI (1970)**  
di Franco Indovina

Sandro sta soffrendo per un esaurimento psichico. Non riesce a lavorare; continua a cambiare città; ha interessi stranissimi e comportamenti ben poco normali. La moglie è totalmente trascurata e si crea così grave disagio fra i due. Un certo giorno decidono di andare a trascorrere un periodo di vacanza in campagna per tentare di recuperare il senso delle cose. Nella calma della campagna, però, Sandro perde definitivamente se stesso e dopo avere in certo qual modo facilitato e incoraggiato la moglie a fare l'amore con un giovane capitato per caso, si autodistrugge, di fronte ad una cinepresa che gira senza pellicola da impressionare, provocando la sua morte con un colpo di pistola sparato dal giovane al quale aveva fatto credere essere scarica, mentre la moglie; testimone anch'essa del "gioco particolare", si abbandonerà al dolore.

La struttura del film sembrerebbe complicata e invece ha qualcosa che rasenta il puerile: le sequenze collegate infatti a blocchi indipendenti fra di loro sono prive di un connettivo che sappia dare vigore all'idea tematica di questo film. E' di moda il dramma psicologico ed è pure di moda il di-

scorso sui traumi conseguenti ad una vita priva di richiami autentici. Vorrei aggiungere che simili tematiche sono, a un livello più alto, avvertenza di determinate condizioni umane nelle quali oggi più o meno tutti ci ritroviamo a vivere. Purtroppo il film si inceppa in un tentativo di cerebralismo eccessivo che devitalizza il possibile contenuto. Il regista imboccata la via di un linguaggio cinematografico molto sintetico, per un'eventuale maggiore forza espressiva, rimane impigliato in questo errore: quello cioè di far ricorso ad un linguaggio improprio, evidentemente, per le sue capacità. Il risultato è penoso e gravemente immorale perché la rappresentazione gratuita di un suicidio, di un falso amplesso e di uno stupro-non stupro, non trova giustificazione alcuna nella inespressa tematica del film risultando pertanto motivi di pura (anche se mediocre e volgare) spettacolarità. E' amorale altresì che certe persone sfruttino ancora il cinema per lasciare il segno della loro impotenza creativa e carenza tecnica. Molti spettatori, durante la proiezione alla quale ho assistito, abbandonavano la sala annoiati; molti altri ridevano per certe assurdità rilevabili a livello narrativo. E l'uno e l'altro gruppo sono sintomi della crisi che sta attraversando il cinema; ma molto di più sono l'esempio concreto che la produzione qualunquista e commercializzata ha "drogato" lo spettatore privandolo della sua libertà critica: col cervello massificato le uniche risposte a film come questo sono o l'abbandonare la sala oppure mettersi a ridere: ovvero domani torneremo serenamente a vederci l'ultimo Manfredi o l'ultimo Sor di o l'ultimo americano ancor più massificati, ancor più privati della nostra autenticità. (MET)

## GLI ORRORI DEL LICEO FEMMINILE (1970)

di N. J. Serrador

In un severo liceo femminile succedono strane cose, tra le quali alcune scomparizioni di alunne, che lo spettatore vede uccidere dal solito ignoto. C'è il figlio della direttrice che vagola, guardone, tra le ragazze, tenuto in cattività dalla madre che lo ossessiona dicendogli che un giorno dovrà trovare la sua donna la quale dovrà assomigliare a lei quand'era giovane. E con questa scusa gli fa promettere ogni volta di non incontrarsi più con le ragazze che di tanto in tanto riesce a incontrare - molto timidamente peraltro - una dopo l'altra s'intende. Così cercherà lui di costruirsi quella donna (testa di una, occhi dell'altra, mani dell'altra ancora) e si scoprirà anche l'assassino.

Le cattive conseguenze d'una educazione oppressiva (il ragazzo, le brutture delle allieve) sono solo la facciata pseudotematica del film. La vera sostanza è il thrilling e la voglia di far cassetta, combinando insieme sesso e violenza e orrore. Un sesso sempre lasciato desiderare e mai mostrato: la maliziosa quintessenza pubblicitaria odierna che oltretutto lascia tranquilla ogni censura. Dopo i titoli, una didascalia avverte gli spettatori deboli di cuore di non assistere agli ultimi dieci minuti. La gente ovviamente se ne ride e nessuno evidentemente è cardiopatico, poiché nessuno lascia la sala e nessuno viene a star male. Ma intanto la sala si riempie e lo scopo è ottenuto.

Nonostante le immagini contenutissime, le situazioni più o meno giustificate (evidentemente il ragazzo è pazzo, per colpa dell'ossessione; la direttrice deve essere severa con ragazze di quel tipo, ecc.), il film è decisamente immorale per la deformazione con cui presenta varie fette della realtà. E il fatto che il pubblico se ne

rida non vuol dire che le "esperienze" ricevute con quelle deformazioni non portino il solito frutto massificante e alienante. (NAT)

## IL RITO (1970)

(Riterna)

di Ingmar Bergman

Sta per arrivare ora sugli schermi italiani, grazie all'Italnoleggio, questo film che Bergman ha fatto nel 1969, anno in cui ha fatto anche quel EM PASSION (Una passione) ch'è arrivato in qualche cinema d'essai.

Un giudice deve compiere l'istruttoria su uno spettacolo intitolato "Il rito" denunciato come osceno. Interroga i tre attori (marito, moglie, amico giovane, ma la moglie passa le notti con l'amico, pur non essendone soddisfatta) e quando alla fine li invita nella notte a ripetere per lui lo spettacolo, nel suo ufficio, è preso da una sorta di delirio (confessa che non avrebbe voluto scegliere la strada della magistratura) e muore per collasso cardiaco. I tre attori sono mostrati nei loro reciproci rapporti, più interiori che esteriori, anzi, direi, nella loro psicologia di uomini e di attori.

Il film è strutturato in 9 "Scene", che l'autore identifica chiaramente mediante una didascalia: "scena prima, Una stanza per gli interrogatori; scena seconda, Una camera d'albergo; scena terza, Una stanza per interrogatori; scena quarta, Un confessionale; scena quinta, Una stanza per interrogatori; scena sesta, Camerino d'un teatro di varietà; scena settima, Una stanza per interrogatori; scena ottava, un bar; scena nona, Una stanza per interrogatori".

Il film è realizzato quasi esclusivamente su Primi Piani e mediante dialogo. La musica - per lo più di pianoforte e di campane - la si avverte so-

prattutto a conclusione delle "scene".

Una fotografia scultorea (di Nykvist) accuratissima nella composizione dell'immagine fin quasi al preziosismo, dà corpo ai dialoghi. Una recitazione, come sempre in Bergman, straordinariamente efficace (e resa piuttosto bene dal doppiaggio italiano) grazie ai magnifici Ingrid Thulin (Thea) Gunnar Björnstrand (Hans Winkelmann, il marito), Anders Ek (Sebastian Fisher l'attore giovane), Erik Hell (il giudice), rende possibile questa realizzazione che solo un Bergman poteva sperare di far stare in piedi.

Da questi fattori strutturali, si intravede già la significazione tematica, che prende contenuto dal dialogo.

Nella stanza per gli interrogatori, si vedono la prima volta il giudice e i tre attori, poi, in ciascuna scena, i singoli tre, poi di nuovo tutti insieme. Nella camera d'albergo si vedono Thea e Sebastian che giocano all'amore e si dicono parole di reciproca insoddisfazione; al confessionale accede il giudice "per parlar con qualcuno" e dire che sente la morte che gli si avvicina; nel camerino del teatro di varietà, Thea e Hans si confidano il reciproco amore e la reciproca insoddisfazione; al bar, Hans e Sebastian parlano di affari e di Thea, incapsulati ciascuno nel proprio io.

La scena de "Il rito", consiste - per quanto lo lascia intravedere Hans che "dice ciò che avviene" - in una specie appunto di rito in cui dei due uomini, muniti di enormi falli, l'uno solleva un bacile di sangue e lo beve, mentre l'altro afferra e solleva fin sopra la testa la donna per poi riadagiarla. Tutti e tre sono rivestiti di maschera: con nasi aguzzi i due uomini, con effigie di dea, la donna. E' alla narrazione di questi radi e simbolici momenti che il giudice - il quale, all'avviarsi della recitazione, era stato schiaffeggiato da Sebastian e ne aveva ricevuto sollecitazione a spogliar

si della sua veste di giudice per entrare in una sorta di confessione - ripete "Ho capito, ho capito, ho capito" e alla fine muore. E' Hans, che, con lo stesso tono col quale ha detto al giudice quanto avveniva sulla scena, dice ora: "Il sig. Andersson è morto". Dopodiché, il volto mascherato di Thea raggiunge il Primitivo Piano coprendo quasi lo schermo, mentre una voce fuoricampo avverte che il giudice è morto, i tre attori sono stati poi giudicati e condannati, hanno pagato la multa, sono andati all'estero hanno fatto le loro vacanze e non sono più rientrati in quel Paese.

La storia è dunque quella di un giudice, il quale, chiamato a inquire su uno spettacolo dichiarato osceno, fruga nella vita degli autori-attori, ne coglie la realtà intima che non capisce e giudica cattiva, ma - sospinto forse dal senso della morte che sente vicina - penetra più addentro in quello spettacolo divenendo in certo senso egli stesso attore e muore nell'istante in cui finalmente ha capito. Cosa c'è dunque in quello spettacolo? La vita e insieme la trasfigurazione in spettacolo-ritro di quella stessa vita.

Sono dunque i fattori dai quali sgorga la significazione: l'arte (che trasfigura la vita, dalla religione al sesso all'amore ai problemi contingenti e quotidiani al bisogno di sentirsi qualcuno e di sentirsi capiti ecc.) e la vita razionalizzata, fuori dalla trasfigurazione scenica (il giudice), con le sue leggi e le sue convenienze. Tra questi due fattori, lo scontro; e chi soccombe è il secondo. Di fronte alla morte è importante l'aver vissuto trasfiguratamente: tutto il resto è pullulare doloroso.

Se il raffronto non sembrasse culturalmente blasfemo, direi che questo film è il "carpe diem" dell'epoca contemporanea; non come rincorsa folle e stupida del piacere minuto, bensì come dimensione diversa nella

quale considerare le cose.

Ha scritto Bergman: "La creazione artistica, per me, ha sempre rivestito i panni della Fame. (...) Ero un bambino in cerca di contatti, ossessionato dalla propria immaginazione e divenni un bambino che sognava a occhi aperti (...) Ma uno che sogna a occhi aperti è un artista soltanto con i suoi sogni e nei suoi sogni. Rinasceva più forte la necessità, la voglia, di farmi ascoltare (...) Più si chiudeva attorno a me la prigione della solitudine, più cresceva il bisogno di vedere gli altri. (...) Tutta la Fame del bambino che fui si scatenò sul nuovo modo di corrispondere [cioè il cinema] (...) Ciò che più mi importa ora è che posso vedere il passato in una luce nuova e certo meno romantica. (...) Oggi la situazione è molto complicata (...) Se volessi essere completamente onesto, dovrei dire che trovo l'Arte quasi priva di valore. Soltanto in poche occasioni gli artisti vengono puniti; eppure l'Arte è tuttora considerata pericolosa, quasi un'attività da reprimere e da sorvegliare. In generale, però, l'Arte è libera, senza vergogna, irresponsabile, e come ho già detto, il movimento è intenso, quasi febbrile, e mi fa venire in mente la pelle di un serpente formicolante di insetti. Il serpente è morto (...) ma la sua pelle si muove ancora e sembra piena di orribile vita. L'uomo (...) si è liberato ed è adesso terribilmente e sfrontatamente libero. La religione e l'Arte sono mantenute vive per sentimentali, per una cortesia convenzionale verso il passato - una sollecitudine benevola per cittadini che diventano sempre più nevrotici (...) Se prendo in considerazione tutta questa monotonia e dico che malgrado tutto voglio continuare a produrre ciò che credo sia Arte, è per un motivo molto semplice. Il motivo è la curiosità (...) insaziabile, sempre nuova, insopportabile. (...) Mi sento come un prigio-

niero che (...) è improvvisamente scarcerato (...) Prendo appunti, osservo, tengo gli occhi aperti. Tutto è irreali, fantastico, spaventoso, assurdo. Afferro una particella di polvere che vola. Forse è un film. (...) La pelle di serpente si muove. (...) Questa, e solamente questa, è la mia verità. (...) Essere un artista soltanto per sé medesimo non è sempre piacevole ma dà un enorme vantaggio: l'artista condivide la propria condizione umana con ogni altro essere umano che vive solo con le sue ragioni. Questa è probabilmente la confraternita più grande che esista sulla calda, sporca, terra e sotto un cielo freddo e vuoto". ( In "La pelle di serpente si muove" citato nella brochure pubblicitaria del film)

Queste parole illuminano notevolmente circa quest'opera. La "particella di polvere" ispiratrice è diventata un film: il giudice Andersson si libera nella vita a contatto con l'arte che ha scrutato finora con occhi indagatori obiettivi. Obiettivi, ma incompleti, come un prigioniero mentale. E la morte - nell'intento del film - dà la misura della dimensione nuova che egli ha saputo avvertire.

E' una tematica che si può discutere, sia per la negatività nei confronti d'una considerazione obiettiva dell'esistenza, sia per la positività della soluzione proposta. Si tratta evidentemente di concezione poetica; d'un poeta - per di più - che ormai senza problemi di sussistenza (inteso nel senso più ampio possibile) guarda al mondo con distacco, soggettivisticamente, fa un'arte per sé e non per gli altri, pur convinto di creare con quest'arte la confraternita più grande possibile.

Ma è interessante e - come ogni concezione genuinamente artistica - contiene un fondo di grande verità. Con le sue antenne d'artista infatti, Bergman avverte che il mondo è cam-

biato, che i valori - non nella loro ra dice (nel film mostra il tentativo degli attori di imbrogliare il giudice e la loro reciproca sofferenza, nonstante la trasfigurazione artistica), ma nelle loro manifestazioni concrete - hanno assunto nuovi ruoli gerarchici. Non aspettiamoci che un poeta sia filosofo; ma non buttiamo via la considerazione filosofica che nasce dalla poesia.

Artisticamente, si sarebbe tentati a prima vista di dire che questo film è più teatro che cinema. E per certi aspetti lo è. Ma a ben vedere, gli elementi strutturali cui ho accennato, depongono a sufficienza d'una concezione stilistica che supera l'obiezione. Il "cinema" non è nella divisione a scene, non nell'imprevedibilità dei dialoghi. Se fosse qui, addio cinema. Esso è nella composizione immaginifica e recitativa (tipica cinematograficamente e non teatralmente [si veda, anche solo l'esempio del CampoMedio per inquadrare Thea dal giudice quando si guarda le palme]) di cui la apparente teatro diviene citazione, contenuto espressivo, proprio a dire il fatto trasfigurante. Analogamente i dialoghi - che in altro contesto iconico avrebbe relegato il film a pura rappresentazione di fatti scenici - si impastano qui con l'immagine per lasciare penetrare, attraverso la recitazione cinematografica (quindi gioco iconico sull'attore), fino al succo dell'espressione.

Dalle ricerche teologiche della Trilogia, Bergman è giunto a questo traguardo - non certo definitivo - attraverso l'interrogante PERSONA e i tristissimamente neri L'ORA DEL LUPO, LA VERGOGNA e forse UNA PASSIONE. Non è un traguardo luminoso, ma luminescente: è un superamento del pessimismo e un rifiuto deciso del trionfalismo. Del resto, la stessa Trilogia solo a degli inesperti o a dei fanatici poteva sembrare ideologicamente de-

finita. Bergman non è andato tematicamente indietro, in certo senso. Direi quasi che continua la sua ricerca. Come dopo FONTANA DELLA VERGINE aveva tentato una strada più sincera e meno tradizionale d'una verità umana proiettata nel Trascendente (ed era nata appunto la Trilogia), cosi ora pare cercare una più soddisfacente verità attraverso l'introversione e il soggettivismo. La strada non è maestra, almeno in senso tradizionale; ma si può ricordare che un Santo, Agostino, ha detto: "Entra dentro di te. Nel tuo interiore abita la verità!" Il che è soggettivismo solo apparente. Bergman pare ora in quell'interno che potrebbe essere anche soggettivismo, ma che è autentico e in fondo al quale egli potrebbe scoprire LA, e non solo la SUA, verità. (NAT)

SCENE DI CACCIA IN BASSA BAVIERA  
(1969)  
di Peter Fleischmann

Apparso a Cannes e a Pesaro, arriva ora sugli schermi italiani - ad opera dell'Italnoleggio - quest'opera quasi prima del giovane regista tedesco Fleischmann, ricavata da un lavoro teatrale del giovane Sperr (che nel film copre il ruolo del protagonista).

Un giovanotto, Abram, rientra al paese da una permanenza in prigione non si sa per quali motivi e riprende subito il suo apprezzato lavoro di meccanico. Ma in paese s'è sparsa la voce che sia un omosessuale e che per questo sia stato in prigione. Comincia così una campagna di ironie e di isolamento, (condotta anche contro la madre di lui), che non cessa nemmeno - anzi si raddoppia - quando Hannelore annuncia d'essere incinta

di lui. A questo punto infatti il paese si mobilita: non lo lascia partire, come egli vorrebbe per sottrarsi alla situazione, lo denuncia alla polizia e prende a inseguirlo. Hannelore lo scova e gli rivela d'aver in grembo un suo bambino. Lui esasperato, accusandola di volerlo incolpare quand'è notorio che ella in paese se l'intende con tutti, la uccide. La caccia all'uomo ora è spietata. Abram s'arrende nel bosco alla polizia. Alla vigilia delle elezioni del borgomastro, la gente è tutta radunata in canti e balli, inneggiando alla serenità e al benessere del villaggio. Il borgomastro offre a tutti un boccale di birra, anziché fare il proprio discorso elettorale e programmatico.

Vanno distinte nel film: la storia di Abram, per la verità poco convincente poiché non si capisce come egli si lasci accusare passivamente anche quando la ragione è tutta dalla sua parte (volutamente il regista non lascia capire se l'accusa contro Abram sia vera o falsa); l'ambientazione del villaggio di Bassa Baviera, veramente efficace e notevolissima anche come linguaggio filmico; e una strutturazione della vicenda con la quale il regista accosta gli animali, soprattutto i porci, alla gente del villaggio, con chiaro intento espressivo.

La tematica risulta da questi tre elementi messi insieme: questa gente, che si ritiene tanto per bene, si comporta invece da autentici porci in senso morale (absit iniuria agli animali che vengono sgozzati e squartati senza un lamento) e si scandalizza tanto - e tanto ingiustamente - per la supposta "diversità" di Abram, al punto da chiudere gli occhi di fronte a ogni verità e giustizia e da sentirsi appagata solo quando se ne sia liberata nel modo più duro per lui.

La forza espressiva è attenuata da una sorta di schematizzazione della situazione e dei personaggi (soprat-

tutto Abram), per non rompere la quale l'autore dà la fisionomia che s'è detto al protagonista. E' da qui che si capisce che la storia è presa dall'esterno (almeno per Fleischmann) e non vissuta come esperienza diretta o indiretta. Ma a parte questo non piccolo neo, la caratterizzazione d'una provincia bigotta e sporca, e proprio per questo ingiusta, è formidabile. Le sequenze del maiale, della caccia ad Abram e del ballo finale sono senz'altro cinematograficamente insigni, nonostante qualche dettaglio che, per essere un po' caricato, mostra appunto la corda della schematizzazione di cui s'è detto.

Non è esattamente un film di contestazione e nemmeno di denuncia; direi piuttosto ch'è film di constatazione sofferta, più forte di qualsiasi contestazione o denuncia proprio perché obiettiva e sincera. Ma l'accennata imposizione dall'esterno d'un elemento strutturale, se nella concretezza del film ne limita solo alquanto la forza espressiva, è però un notevole campanello d'allarme per il regista. Egli infatti potrebbe scegliere l'una o l'altra delle strade al bivio ch'egli ha posto con questo modo di fare il suo film. Auguriamo a lui e alla cinematografia tedesca che sappia scegliere quella della genuinità ispirativa, quella - per intenderci - dell'ambientazione e non quella del personaggio di Abram.

Sotto un profilo strettamente artistico, forse si può notare che il giovane autore non ha ancora maturato un suo stile personale, anche se le citate sequenze fanno intravedere un autentico modo di vedere cinematograficamente le cose, ancor velato tuttavia da reminiscenze della storia del cinema soprattutto francesi, russe e italiane. (NAT)

SLEDGE (1970)  
di Giorgio Gentili

Sledge è un bandito che, per amore della sua donna, decide di impossessarsi di un tesoro nascosto nel carcere. Si fa incarcerare e, ammazzati 40 poliziotti 40, se ne va, lui e i suoi complici, col malloppo. E qui comincia (o finisce) il bello. Deve pur vedersela con loro, no? E infatti ci rimette la donna che, morendo, gli dice che in fondo i soldi non sono tutto e ci rimette anche i soldi perché l'ultimo complice glieli ha nascosti per benino e lui non riuscirà a trovarli se lo ammazza; e lui pensando alle parole della donna, lo ammazza.

Film avventuroso con tutti gli ingredienti soliti, compreso il finale che salva quella che per qualcuno è la morale. Una pena! (NAT)

THOMAS... GLI INDEMONIATI (1970)  
di Pupi Avati

Un giovane regista (o un gruppo?) bolognese al secondo film. Il primo era stato BALSAMO, presentato a Lorcarno, Malaga, altrove; il quale è anche - pare - la prima parte di una serie ideale di cui questo THOMAS è la seconda.

Un gruppo di guitti, tutta presa di paura nell'imminenza del debutto, fa una seduta spiritica per vedere come andranno le cose. Il film è la ricostruzione del mondo magico e fantastico di questa seduta, dove tutte le esigenze e tutte le paure (di cui quella del debutto è solo, per così dire, l'esemplare più eminente) di ciascuno affiorano incarnate in un bambino, che ciascuno - appunto - utilizza a modo suo. In questa parata, la vecchia attrice vive la paura del ricovero dove teme di finire; il piccolo deforme attore vive

il complesso della sua deformità al punto di annullarla con l'immaginarsi talmente potente come maschio da essere invitato a un Congresso di sessuologia applicata; Marcus vive la desolazione di una moglie sterile eppur ossessionata, tanto da vedere nel bambino le sembianze dell'attrice giovane del quale è per riflesso situazionale in qualche modo innamorato; l'attrice giovane sfoga le sue paure abbandonandosi al sogno di un bosco romantico dove gioca col bambino. Il film si chiude con una nuova telefonata di cui al di là del filo non risponde nessuno, quasi a dire che non è successo niente.

Il film non è così chiaro come è detto qui. Immagini di sogno, di realtà, di magia si susseguono senza spazio linguistico, si da confondersi tra loro. Il che - se è espressivo di un mondo fantastico e magico - è allo stesso tempo opnubilante la tematica che gli autori volevano esprimere.

Inoltre la sequenza iniziale, di cui c'è un ricordo nel finale (il cameriere), a detta degli stessi autori non c'entra nel contesto del film; ma c'è: quindi arreca una significazione di ironia che entra in qualche modo nella tematica del film e ne è tutt'altro che in contrasto; ma arreca anche una tematica di morte (dal momento che è iniziale e che il personaggio del cimitero è quello che dirige poi la seduta spiritica) che pare non c'entri per niente, se non in senso molto generico. Il viaggio verso la città immaginaria dove ci dovrà essere il debutto è percorso da un personaggio - il vecchio sulla pianta rosa - che a detta degli autori vorrebbe essere il simbolo della paura. Lo ritroveremo infatti sghignazzante immediatamente prima che lo spettacolo abbia inizio. Nel teatro, poi, c'è l'assalto del pubblico al sipario - ch'è di ferro -; assalto che si placa non appena appaiono i segni che lo spettacolo sta per iniziare. E quell'assalto è fatto con ogni mezzo: spallate, pu

gni calci, c'è perfino una gamba artificiale usata come clave e c'è anche un fucile agitato nell'aria.

Il tentativo linguistico di Avati merita attenzione più come volontà di sincerità e di autenticità che come risultato. Ci sono infatti notevoli divergenze tra quello che gli autori volevano fare e quello che hanno fatto in realtà.

L'ambito è senz'altro quello di un mondo magico e fantastico, nel quale vivono le paure dell'uomo e nel quale queste paure cercano di risolversi, senza peraltro riuscirvi (il finale con la seduta e il telefono). Ma un ambito non è ancora una tematica. L'autore ha parlato di una sua esperienza di teatro dove ha conosciuto quell'ambito e di una sua paura autobiografica. Che l'ambito narrativo sia il teatro è chiaro, ma non tanto da assurgere nella concretezza del film a reale valore simbolico; così pure è chiaro che il film è parecchio autobiografico, ma ciò non serve - di per sé - a rendere universale il fatto e soprattutto a dare precisione tematica a un'opera che non vuole essere autobiografica.

L'autore ha detto anche che si tratta di cinema aperto; di cinema cioè al quale lo spettatore è invitato a partecipare con la sua interpretazione personale di fronte alle immagini. Che queste siano buone intenzioni e nulla più è dimostrato anche solo dalle risposte - peraltro cortesi - che l'autore dava a chi non si trovava d'accordo sul film. Ma è evidente che sia così: il segno cinematografico è sempre segno della mente dell'autore e non può quindi essere "aperto" nel senso che ciascuno colga quello che vuole. Lo spettatore o legge o non legge: se legge, leggerà quello che l'autore ha voluto dire; se non legge, coglierà sì quello che vuole, ma questo non potrà mai corrispondere (se non per caso) a quello che voleva l'autore. Che se lo autore vuole solo proporre un argomento di discussione (e questo può essere

il suo contenuto mentale espresso), il vero lettore coglierà questo; e solo dopo averlo colto potrà disquisire personalmente sull'argomento.

Lasciamo dunque queste posizioni che sono pura accademia.

Vediamo piuttosto il film, nella sua concreta realtà: Teatro, magia, paura del dopo. Marcus, nel film, dice che "vuole essere dopo le cose, non prima". "Lambrusco e magia" si è definito l'autore in quanto romagnolo, accostandosi - solo per questo aspetto - al "grande" Fellini. E va bene; tutto; e anche notevole. Ma di tutto questo, nel film, c'è poco come tematica, anche se c'è molto come sensazione, come ispirazione di partenza.

In altri termini; ci sono a mio avviso due equivoci: il primo quello di credere di poter esprimere quando si hanno sensazioni anziché idee precise. Ci può essere un ambito ideologico; ma per poter diventare "segno", questo ambito deve divenire precisa idea; anche se, ovviamente, non formulata filosoficamente. Il contenuto mentale deve essere chiaro: qui non lo è. Qui è chiaro un certo mondo, (peraltro complicato più che complesso) ideologico, anche troppo razionalizzato in fase creativa e troppo poco razionalizzato come idea di partenza. Teatro, magia, paure, va bene; ma che cosa mi si vuol dire, precisamente, di queste cose? Un generico rapporto? Ma qual è precisamente questo rapporto pur generico? Cinema aperto, cinema volutamente incomprensibile ecc. possono essere solo belle parole. Che differenza tra certa incomprensibilità linguistica di altri film (p.e. Fellini, Pasolini) e questa! Quelli sono incomprensibili solo per chi non sa leggere l'immagine; ma questo è incomprensibile per inesistenza d'una idea centrale ed è proprio la lettura che lo svela.

Il secondo motivo equivoco è quello di credere che ci si possa espri-

mere caricando di simbolo oggetti e persone e rappresentandoli poi semplicemente sia pure in un certo modo. Ciò che esprime è l'immagine come tale e se il simbolismo non traspare dall'immagine come immagine, non può essere letto che nei casi in cui sia stato dato o sfruttato un codice conoscibile o conosciuto. Nel film, il bambino, vuole essere il debutto per i guitti del film, il film per i suoi autori, la cosa da farsi per cui uno si accinge a farla. Può essere; ma bisogna che sia il film a dirlo, non il suo autore, fuori del film. Nel film c'è troppa mescolanza e troppa sovrapposizione di significati e di simboli, non espressi dall'immagine come struttura, bensì addossati alla cosa rappresentata. Così il film mostra da una parte una sua fragilità di traduzione in immagine e dall'altra diventa di quasi impossibile lettura anche per chi sa leggere.

Ecco allora che il film, nella sua concreta struttura, diviene una sequela - peraltro piuttosto bella - di momenti che si capiscono vorrebbero stare insieme, l'uno dopo l'altro e sgorganti l'uno dall'altro, ma di fatto se ne stanno un po' come monadi. Si parte da un cimitero dove un tale, il giorno dei morti, cerca un morto cui dare i propri fiori e si decide per un defunto che gli pare essere stato un cameriere. Alla fine del film si vedrà infatti questo cameriere offrire il gelato al bambino che ha giocato con Giorgia, l'attrice giovane. Che ci sta a fare questa gittata strutturale? (Si noti che potrebbe essere un'idea). Quel tale poi arriva dove si sta provando la scena; e con faccia cadaverica, spogliandosi degli innumerevoli fiocchi dà inizio alla seduta spiritica. E perché una seduta spiritica - fatta in quel modo, si noti bene - per dire la paura? Perché il bambino deve nascere da quella seduta? E come, apparendo semplicemente, dice quello che gli si vuol far dire? E chi è che procede, la seduta o i guitti ver-

so il loro debutto? E chi conduce: il bambino, i singoli guitti (= persone), la situazione? Perché quell'assalto del pubblico, così caratterizzato e di per sé così significativo?

Si snoda cioè un racconto che assume autonomia superando la vicenda, ma che non conclude se non legandosi alla vicenda stessa. Le parti del racconto restano dunque in sé stesse - per lo più - significative, ma come monadi, non come tasselli d'un mosaico.

Di qui quel che s'è detto: l'autore aveva varie idee, che avevano un certo rapporto tra loro nella sua sensibilità, ma non in loro stesse. E non è questo, certo, quello che l'autore voleva dire, anche se è quello che ha detto di fatto.

Un'altra osservazione viene spontanea. Gli autori volevano certo comunicare col pubblico se loro intento è quello di fare del cinema aperto. Come possono comunicare se volutamente sono stati incomprensibili?

Ciò posto, va rilevato l'interesse del film per altri aspetti. Come tentativo, dicevo più sopra. Ma direi anche come esempio d'un esprimersi per sensazioni, anziché per idee. Può essere un fatto interessante. Perché questo esprimersi sia valido è necessario ovviamente che le sensazioni non siano gratuite, nascano cioè da precisi fondi e contenuti mentali, altrimenti si cade in un soggettivismo incommunicabile, sterile per sé e per gli altri. Ma supposta questa validità obiettiva delle sensazioni è certamente interessante vedere come il cinema possa esprimere tutto questo.

Il film è anche esempio, indirettamente, di come la lettura strutturale sia necessaria proprio per essere di questo tipo, per poterle capire di fatto e non lasciarsi incantare da fattori fantasmagorici.

Il film è poi notevole per la compattezza di una recitazione e di una scenografia che vanno ben al di là del sem-

plice mestiere. E la regia è sempre presente, lo si sente chiaramente, con un vigore che potrebbe servire ed essere servito assai meglio da una diversa impostazione strutturale, o estetica che dir si voglia.

Il film è ancora interessante per la sua origine: un gruppo di gente che cerca nuove strade e ha il coraggio di iniziare a percorrerle. Converrebbe forse che questo gruppo si soffermasse a chiarire le proprie posizioni estetiche e metodologiche, proprio per riuscire più efficace ai fini delle proprie nobili intenzioni.

Finalmente, un certo interesse si può riscontrare anche nelle intenzioni tematiche: lo sforzo di ricerca del mondo magico nella vita concreta. Ma tale ricerca non si deve fermare a sensazioni, almeno in sede di preparazione dell'opera, deve andare più a fondo. Si troveranno legami riconditi, forse apparentemente meno originali, ma più reali e validi. (NAT)

#### TRE NEL MILLE (1970) di Franco Indovina

Tre - ma potrebbero essere due o venti, poiché non c'è né caratterizzazione psicologica né identificazione sociale, salvo il pallido fatto che uno è "cavaliere", senza alcuna conseguenza strutturale - sono i soldati superstiti di una battaglia dell'anno 1000, i quali dopo una serie di peripezie si ritroveranno allo stesso posto di partenza e chiestosi che cosa fare si risponderanno: "Niente di niente", mettendosi a tirare sassi in acqua.

Usciti da un campo di battaglia, arido e screpolato e pieno di stravaganti morti (sdraiati, seduti, in piedi, variamente colpiti), vengono spogliati da degli sciacalli che derubano quei morti. A loro volta rubano i vestiti a tre frati e incontrano così il corteo papa-

le. Il Papa vuole "umiliarsi" a confessarsi da uno di loro; ma nessuno vuole l'onore. Uno è preso a forza e se ne esce inebetito dall'atto. Scambiatisi ancora i vestiti con degli spaventapasseri; di cui restano sullo schermo i pali in forma di croce, arrivano a un campo di assediati, dove uno dei tre deve fare il "braccio destro" del capitano che lo ha perso in battaglia. Invenzione grottesca: sta infilato col suo braccio - lui ch'è legato alla schiena del capitano - nella manica destra di questi, fino a quando il capitano, nuovo Muzio Scevola, vuol dar prova della propria lealtà ponendo sul braccio la destra. Scappano. Vengono presi per diavoli e sfuggono per caso al rogo. Catturano un leone, ma non lo ritrovano più quando potrebbero averne 1000 ducati di ricompensa. Capitano nel castello del re, dove tutti con la paura del Giudizio universale si danno alla penitenza. Il re cede lo scettro e beni, e chiede perdono alle persone che ha mutilate per puro capriccio; ma quando l'alba mostra che la profezia del "1000 e non più 1000" non s'è verificata, riprende il trono inaspando la sua crudele esosità. Fuggono ancora. Uno è imprigionato in una corazza di ferro, dalla quale un soldato tedesco - che ha giurato sul niente (dal momento che non crede in niente) - cerca invano di liberarlo. Si ritrovano. Un esoso uomo dal somarello li libera dalle sabbie mobili e ci rimette la bestia. Nel paese dei ladri vengono spogliati di tutto (era stato l'unico modo di liberarsi della corazza) e arrivano a casa di uno di loro. Qui però la moglie non l'aveva atteso e il nuovo inquilino del talamo lo spedisce via bastonandolo per bene. Si ritrovano così, come già detto, sul campo di battaglia, dove i morti non ci sono più. "Dove sono andati? Mah, se ne sono andati... l'acqua... le cose..." "E noi? Forse siamo rimasti sempre qua. Dopo tanto girare... siamo tornati al punto di prima..."

Vicenda, come si vede, grottesca con chiaro intento tematico che però se ne resta dov'è, nonostante una bella fotografia, una certa spigliatezza di racconto, una eccessiva ricerca di simbolismi e di raffronti; nonostante le molteplici reminiscenze (da Pasolini ai fratelli Taviani). Un film che resta velleitario; insignificante in vari punti; inespresso in vari altri. Volendo essere insieme divertissement e denuncia o messaggio, non riesce ad essere né carne né pesce. E nemmeno - a dire il vero - spettacolo in senso commerciale.

Forse si può incontrare anche in questo film il diffuso equivoco di pensare che l'immagine debba realizzare solo una "cosa rappresentata", posta come depositaria della significazione. Così si perdono anche i significati che la cosa rappresentata potrebbe avere. L'immagine infatti è troppo cruda e autonoma per sopportare equivoci. Inoltre, c'è qui un modo di fare cinema - molto legato a tale equivoco e che solo ad artisti preparati e di polso riesce (vedi p.e. il Pasolini di *TEOREMA* o di *PORCILE*) - che consiste nella immaginificazione di frasi fatte o metaforiche, come nel "sono stati spogliati di tutto" realizzato mediante un denudamento materiale ecc. Il film è pieno di queste immaginificazioni; ma le frasi immaginificate non sempre sono evidenti o, per lo meno, a chi non conosca un certo gergo. Di qui la comprensibilità

del film limitata a pochi eletti, ma insieme la sua evidente insufficienza espressiva e anche artistica. Il cinema è cinema. Un pò di preparazione teorica, dunque, non guasterebbe. Se è vero che Indovina è entrato nel mondo dell'arte, passando a caso una sera un pò allegrotto con degli amici davanti al Piccolo di Milano e dicendo quasi a boutade: "Voglio parlare con Strehler"; entrò infatti e poco dopo cominciò a lavorare con quel regista; se è vero questo, lo si avverte molto bene nel film: ingresso nell'arte per improvvisazione, per spinte emotive che possono anche celare autentiche qualità ma che certamente non aiutano a coltivarle.

La novità del film, dunque, è solo apparente; la sua tematica molto superficiale nonostante alcuni sprazzi che avrebbero potuto anche essere mordenti se non fossero stati soffocati da quella che dà l'impressione di essere una patina di compiacimento inventivo o addirittura intellettualistico. Può essere tremendo credersi artisti perché si hanno idee geniali o stravaganti o perché si è sfondato mettendosi a lato di artisti effettivi. La preparazione teorica e di mestiere, dalla quale rifuggono con tanto puzza al naso parecchi giovani è purtroppo necessaria. E i risultati che si hanno da qualche tempo lo dimostrano molto ma molto ampiamente. (NAT)

UOMINI E COBRA (1970)  
(There was a crooked man)  
di Joseph L. Mankiewicz

Sei tipi strani, per diversi motivi, si ritrovano tra le mura della stessa cella di prigione. Tra questi c'è Pitman junior (Kirk Douglas) che ha nascosto 500mila dollari in un covo di cobra, frutto di una precedente rapina. E' chiaro perciò che l'unica sua preoccupazione sia quella di uscire per godersi i soldi in santa pace.

Il direttore del carcere, dal canto suo, gli prospetta la possibilità di uscire facendo a metà del bottino. Ma la proposta non arriva in porto, anche perché, durante una sommossa, il direttore viene soffocato dalle nerborute mani di un cinese, uno dei sei.

Il nuovo direttore, lo sceriffo Lipman (Henry Fonda), è anch'esso un tipo curioso, misogino e puntiglioso. Vuol fare del bagno penale una prigione modello e cerca di avvalersi di Pitman, che è il capintesta.

Ma l'apparenza inganna e; proprio il giorno in cui il governatore viene ad inaugurare la nuova mensa, si mette in opera il piano di evasione a suon di dinamite.

Pitman riesce a raggiungere il nascondiglio dei soldi e già pregusta la gioia di una bella vita al Messico, ma un cobra rimasto nella capace borsa lo morde e per lui è la fine. Lo sceriffo Lipman, che lo aveva seguito, recupera il denaro e, dopo aver riportato il cadavere alla prigione, prende di gran carriera la strada del Messico col sozzoso fardello.

Il film sembra dire che non c'è proprio da fidarsi di nessuno, nemmeno di chi appare il più ligio e il più rispettoso della legge, perché davanti al denaro non c'è niente che tenga. E lo dice in

modo abbastanza proprio e personale, elevandosi da quello che è lo standard medio del western americano.

C'è sempre un'aria ironica e sorniona, che aleggia e si sostanzia nella scritta finale 'E da quel giorno visse felice e contento', in riferimento allo sceriffo. Morti e scazzottature ci sono, anche se in tono contenuto, ma sembra che il regista non voglia prendersi sul serio, mostrando come un certo tipo di western, tutto sangue e ammazzamenti, è ormai definitivamente tramontato.

E' una sorta di 'vaudeville' sui generis quello di Mankiewicz, condito con qualche annotazione di sesso (pervertimenti dello sceriffo, dell'aguzzino, della 'strana coppia' del carcere; la vedovella consolata da Pitman dopo la fuga, l'episodio di Pitman con le donne allegre, la maestra che fugge da inseguita dai galeotti); qualche annotazione di carattere 'sociale' (bandito visto come 'ridistributore delle ricchezze', il direttore 'illuminato' che tratta i galeotti come persone); qualche annotazione colorita di linguaggio e di situazioni (del resto siamo abituati a ben altro).

Il film si fa vedere per un suo ritmo interno, che non disperde mai l'azione ed è sorretto, oltre che dall'interpretazione di due attori di gran classe, da un cast di caratteristi davvero notevoli. Ha insomma una sua dignità. Il chiaro distacco con cui il regista tratta la vicenda; peritandosi di sottolineare che quella è una storiella e che tale deve essere considerata, riduce o elimina i pericoli di massificazione e di diseducazione che, dal punto di vista tematico, il film presenta. (MIC)

PROIEZIONI PROFESSIONALI  
 ALLA MOSTRA DI VENEZIA 1970

BELI YUKOVI  
 (Lupi Bianchi)  
 di Konrad Petzold

E' un western con banditi e prepotenti da una parte e buoni, sceriffo e indiani dall'altra.

La vicenda è complicatissima e vi è dentro di tutto: dai pellerossa ai soldati dell'esercito regolare, dai fuori-legge agli uomini dell'ordine, dall'attacco al forte all'assalto alla diligenza, dalle cavalcate alla sparatoria nel saloon, dalla dinamite ai pugni.

Ha uno spunto originale nella conclusione che non vede i buoni (= gli eroi) trionfatori.

Gli va riconosciuto un grosso merito rispetto ai western suoi contemporanei (soprattutto italiani): l'aver evitato scene di violenza, di sadismo, di sangue, di sesso, di morbosità, e il non ricorrere mai alla esasperazione della tensione drammatica.

Ma se è esente da certi grossi difetti, non è però carico di particolari meriti: nonostante una certa dignità formale (di stampo americano) la buona ambientazione del paesaggio (che è europeo), l'uso di una colonna musicale discretamente efficace e intonata al genere, il film mostra la artificialità della operazione e l'estraneità al mondo poetico del western classico.  
 (EBI)

KRVAVA BAJKA  
 (Racconto di Sangue)  
 di Tori Jankovich

E' la storia di un gruppo di ragazzi di un paesino iugoslavo che durante la

occupazione nazista partecipano a loro modo alla guerra di resistenza: e finiscono orribilmente trucidati assieme a tutti gli altri uomini.

Il film è la celebrazione del sacrificio di tante innocenti vittime di tanto crudele ferocia.

Il racconto palesa evidenti errori di sceneggiatura per la presenza di di vagazioni che hanno un peso eccessivo rispetto a quelli strutturalmente più importanti che si riferiscono ai ragazzi.

Ne deriva che la storia di quel gruppo di giovanetti si dilata per diventare quasi la storia e la "ricostruzione" dell'eccidio della popolazione di quel paese.

Ma anche visto con questa interpretazione il film è sbilanciato perché in tal caso ai ragazzi verrebbe data troppa importanza rispetto agli altri fatti: p. e. essi hanno più peso dell'assassinio del contadino, della strage durante le nozze, ecc.. Oltre questi scompensi di struttura, il film palesa manifesti espedienti per una facile presa sul pubblico.

Così ricorre a volte al patetico (il particolare delle stampelle, il piccolletto che dice che "fa male morire, ecc.), al sentimentale e al drammatico, ma gli va riconosciuto che, nonostante queste ricerche effettistiche, il film non giunge mai a eccessive forzature e a banalizzazioni della vicenda e del tema. In altri termini si mantiene su un livello discreto di dignità e in uno o due punti presenta soluzioni di rottura da certi cliché, come quando evita la solita trattazione, ma nicheistica di maniera, dei tedeschi, con l'episodio del giovane soldato nazista che contesta l'ordine ricevuto e

preferisce andare incontro alla morte, piuttosto di partecipare alla atroce strage.

Il colore non va oltre una attenta cura calligrafica, ma qua e là si eleva a un livello espressivo un pò più alto come p. e. nella inquadratura finale della fanciulla che in lacrime pronuncia i nomi dei giovani amici che ha perduto. (EBI)

#### MAGASISKOLA

(I falchi)  
di Istvan Gaal

E' la storia di un giovane ornitologo che va a studiare i costumi della fauna alata in un campo di addestramento di falchi. Ma ben presto se ne deve ripartire non potendo più tollerare la ferrea disciplina che il capo Lilik ha instaurato nel suo "regno".

Tematicamente il film imposta un discorso sul potere e sul rifiuto che ad esso oppone il giovane. Ma questa tematica è sviluppata solo a metà; in fatti se è ben precisato come un'impostazione assolutistica e militaresca abbia fatto degenerare l'intenzione di addestrare il falchi, per eliminare gli uccelli nocivi e per poter così usufruire di un più favorevole equilibrio naturale, in un regime di forza, di violenza e di ferocia, non è altrettanto chiaramente trattata la posizione ideologica che motivi la contestazione e la opposizione del giovane studioso. Ciò dipende da uno squilibrio di pesi strutturali: così al centro della storia vediamo emergere Lilik e il suo "potere" (la vita rigidamente regolata del campo di addestramento; l'altissimo grado di efficienza raggiunto dai suoi falchi, quasi una compagnia militare: superiore e mitica), l'allineamento, la musica di accompagnamento ecc., mentre la figura del ragazzo (al quale

il regista ha affidato il compito di denunciare) resta un poco in ombra.

Stilisticamente il film è interessante per l'uso del colore (bellissimi i toni delicati e soffici di azzurro, di giallo, di grigio) in funzione espressiva e per l'impiego di efficacissimi piani-sequenza: p. e. quello, circolare, che si riferisce all'addestramento del falco alla picchiata, in cui il tempo "reale" della azione, mantenuto tale e quale sullo schermo, senza la traduzione-riduzione in quello "cinematografico", diventa significativa, per la "dilatazione" subita nella nuova realtà del film, della durezza e della rigidità dell'allenamento, della forza e della resistenza dei rapaci alla lotta. (EBI)

#### LE MANS

di Osvaldo Civirani (Richard Kean)

E' un film a pseudo tematica sul mondo delle corse automobilistiche. Inizia con un dibattito televisivo in cui un ingegnere, un ex-corridore e un sociologo discutono se le competizioni, che ogni anno costano gravi incidenti, portano effettivi progressi tecnici o no.

Già il problema è impostato in maniera sbagliata perché non si tratta di provare se le corse hanno una utilità pratica o no, ma semmai se sono pericolose o no, e, dato che oggi-giorno lo sono, se non si possano rendere meno rischiose con l'adozione di adeguate misure di sicurezza.

Ma anche accettata la impostazione di partenza e la inchiesta che il lungometraggio vorrebbe sviluppare, si nota subito fin dalla prima corsa e dal primo incidente che gli intenti sono unicamente spettacolaristici. E le cose peggiorano ancor di più nelle sequenze successive con l'entrata in scena

delle donne e delle loro gambe e schiene nude, e col cambiamento di scenografia: dagli esterni dei circuiti all'interno della camera da letto. A questo punto il prodotto è finito, già confezionato: il successo (commerciale) assicurato, ma il film irrimediabilmente perduto, la occasione tristemente mancata.

A proposito del film il regista ha detto: "Ho girato LE MANS sotto un duplice aspetto dell'uomo di cinema che deve necessariamente vendere il proprio prodotto e dell'appassionato sportivo di corse d'auto di Formula 1".

Ci sembra che il film non renda affatto un buon servizio alla causa delle competizioni sportive che anzi pare girato da uno che sostenga l'abolizione di queste manifestazioni, da uno che di questo sport ha recepito solo l'apparenza esteriore, senza significato. (EBI)

ZIVOT JE MASOVNA POIAVA  
(La vita è un fenomeno di massa)  
di Mirza Idrizovich

E' la storia di due giovani che tentano la conquista del mondo, vivendo ciascuno una propria illusoria esperienza. Così una se ne va in giro collezionando avventure erotiche, mentre l'altro le trova nella propria città.

In sede di racconto, il film procede per montaggio alterato delle due vicende dei giovani e di un filone narrativo di flashes. Ma questa complessa struttura non apporta particolari significazioni tematiche e sembra avere piuttosto funzione spettacolare.

E' un film intellettualistico (il problema del romanzo che ha il giovane che registra col magnetofono le sue esperienze amorose), immorale (le immagini, senza motivazioni, sono generosissime di nudità e amplessi), confezionato secondo i canoni del facile successo. (EBI)

~~~~~  
TV APPUNTI TV APPUNTI TV APPUNTI TV APPUNTI  
~~~~~

~~~~~  
I BAMBINI E NOI  
~~~~~

Con questo "viaggio" tra i bambini, un altro regista di cinema, Luigi Comencini, si accosta alla televisione, quasi a ribadire una costante dei nostri giorni, che vede appunto molti uomini di cinema usare del mezzo televisivo. Questo fenomeno è determinato dall'attesa che domina nell'ambiente della produzione cinematografica in vista della introduzione delle cinecassette (grossi produttori hanno investito notevoli quantità di capitali in questa operazione); dalla "prova" che i registi di cinema cercano di fare, in vista di questo cambiamento strutturale; in ultimo, dalla politica della nostra TV, che tende ad "accapparrarsi" nomi del cinema non solo italiano, ma internazionale.

Con questa inchiesta in sei puntate, Comencini ci ha portato dal Sud al Nord della penisola, soffermandosi a Napoli, nelle Puglie, a Roma, a Torino e cogliendo nei rispettivi ambienti questi bambini nei loro aspetti più significanti.

A Napoli abbiamo visto il triste fenomeno dello sfruttamento del lavoro minorile, di bambini cioè che già vedono, fin dai loro primi anni, compromesse le possibilità di riuscita per il fatto che, non solo non possono fruire della cosiddetta "istruzione obbligatoria", ma sono psicologicamente repressi e costretti, loro malgrado, a diventare piccoli uomini in un periodo in cui dovrebbero ancora pensare ai giochi.

Nelle Puglie abbiamo assistito a fenomeni, davvero sconcertanti, di bambini "disimparati" nel parlare, che cioè, data la loro vita in case rurali sparse per le campagne, parlavano così raramente che anche a scuola o all'intervistatore rispondevano, se rispondevano, con brevi monosillabi. Bambini che non avevano mai visto un telefono, nè un treno è che abitavano in quei paesi dove rimangono solo le donne e i vecchi, perché i padri emigrano per lavorare.

A Roma abbiamo seguito la difficile situazione familiare di due giovani delle borgate e la tristissima vita che si svolge in questi "mondi" dimenticati ai margini della grande città, abitati da baraccati e da emigranti dal Sud che vengono per trovare una migliore sistemazione, che molte volte è solo una illusione. Ancora in questa occasione siamo venuti a conoscenza delle classi "differenziali", dove, a volte, vengono relegati bambini solo troppo vivaci che avrebbero bisogno di più cure.

A Torino siamo venuti a conoscenza dell'esperimento alla scuola "Gabrio Casati" basato sul tempo pieno, sul voto unito, sulla possibilità data ai bambini di esternare nel modo più libero possibile i loro sentimenti e le loro vocazioni. E abbiamo rivisto i bambini provenienti dal Sud, con le loro famiglie in anguste ed umide soffitte, E li abbiamo visti a scuola, a contatto con le difficoltà dell'italiano, la lingua "ufficiale" che a loro, abituati per le esigenze della vita al dialetto, sembra quasi una lingua straniera.

Accanto a questa abbiamo poi visto la scuola d'élite, selezionata, con bambini provenienti da ricche e medie famiglie borghesi.

Il panorama offertoci da Comencini, abbastanza ampio e articolato, ci ha offerto l'immagine dei bambini a contatto con la famiglia, con la scuola, con i propri ceotanei, inseriti nel contesto della società.

A questo proposito, considerato come i bambini vivano a contatto con diversi ambiti, ci è sembrata unilaterale ed angusta la chiusa, dopo che appunto si

era dato un panorama d'insieme. Nella puntata di chiusura si dà esclusivo rilievo all'esperimento della scuola torinese, quasi a significare che se si vuol porre riparo a certi mali del mondo dei bambini, la sola cosa sia quella di ricorrere alla scuola a "tempo pieno" e di permettere a questi bambini di sviluppare la loro personalità. E' chiaro che questo è un problema importante, ma il tema fondamentale è quello che sta a monte, nella complessità del quadro in cui si colloca la posizione del bambino oggi, il dare indicazioni solo in questo senso sembra alquanto semplicistico.

Linguisticamente l'inchiesta non comporta novità sostanziali. C'è da dire che l'intervento in prima persona del regista in veste di intervistatore ha dato un carattere di maggiore presa e vivacità all'azione, senza stancare e senza ricorrere all'abusata e anonima voce fuori campo. Il lavoro, in definitiva, ha un suo ritmo ed una sua validità.

Bisogna comunque aver ben chiaro in mente che parlare di certi problemi non significa risolverli, come a volte la gente crede. E' l'equivoco, nel cinema, di coloro che credono di fare la rivoluzione parlando della rivoluzione. Le due realtà sono ben distinte. Perciò parlare di ciò che non va non deve quietare la nostra coscienza perché si è fatta la "denuncia", deve essere sprone a mutare la realtà, che non è quella della televisione, ma quella che abbiamo tutti i giorni a contatto di gomito. (MIC)

---

TV AVVENIRE: SEIMILAUNO

---

E' un programma domenicale - che pare di normale amministrazione - il quale si articola sulla passerella canora dei big della musica leggera italiana e straniera mescolati, non si capisce bene il motivo, con altri esponenti minori. E' una fiera slavata di cantanti tutti impegnati a solleticare il popolo con i lamenti che muoiono al bar, con gli echi melodiosi di ritmi napoletani, con i soliti amori infranti su una spiaggia al termine dell'estate. Si dice che la cultura o meglio il termometro di un popolo non si capisce da certe manifestazioni letterarie o artistiche o sociali. La situazione italiana dovrebbe quindi fare impensierite: nazione oramai neocapitalista su uno stile palesemente americano, l'Italia ha copiato passivamente certe forme estere esprimendole in moduli fortemente provinciali. Donde la creazione di miti falsi e vacui e nello stesso tempo la prosopopea di essere in qualche modo culla di un umanesimo ch'ha informato di sé l'epoca contemporanea. Ma se gli americani (oppure gli inglesi) appaiono tutt'altro che goffi nella loro massificazione popolare dovendó essi rispondere a determinate tradizioni gli italiani lo sono in gran misura appunto per questa contraddizione. Il popolo dei santi, dei navigatori, di poeti ecc. ha fin troppo il vizio della superbia. La televisione risulta oggi essere la determinante di questa situazione incongruente. D'altronde quando si devono costatare trasmissioni come la soprannominata, tutto è spiegato. Il compromesso a tutti i livelli è il minimo che si possa vedersi.

Al bando ogni tentativo culturale, e invece soddisfazione per i desideri, supposti, della massa. Gli ovvii indici di gradimento sono i pannicelli caldi dei vari gruppi autorizzati alla scelta dei programmi. Monopolio di certe idee e di certa cultura, la TV non rispetta affatto l'esigenza della massa. Le sue sono con

tinue operazioni di "violenza" e solo pretestualmente sono di richiamo popolare. Si fanno evidentemente gli interessi degli industriali discografici con trasmissioni tipiche come "Seimilauno"; ma la gente si diverte e quindi è contenta di pagare il canone (che aumenterà con l'arrivo dei programmi a colori). (MET)

#### 4° CORSO EDAV

27 - 31 dicembre 1970

- I Corsi EDAV (Educazione Audiovisiva) si propongono di studiare il rapporto di causa e/o di effetto tra film d'attualità e problemi psicosocioeducativi contemporanei.
- Non è un Corso di lezioni, bensì di apporti di esperienze e di discussioni da parte dei partecipanti, accanto tuttavia a una "lettura" del film fatta dal direttore del Corso. Allo scopo, partecipano al Corso alcuni giovani e qualche esperto di psicologia e sociologia o pedagogia.
- Verranno studiati 5 film recenti, uno al giorno.
- Direttore del Corso Nazareno Taddei S.I.
- Per l'ammissione è consigliabile, ma non necessario, l'aver fatto il Corso di Lettura (Cl).
- Per i corsisti che hanno già fatto almeno i Corsi Cl, C2, questo Corso sostituisce un Corso di Storia ai fini dell'Attestato e del Diploma. Costoro sono tenuti all'intera frequenza.
- Sede: presso il nostro Centro di Via Aurelia 521 - ROMA.
- Orario: 10-12,30; 16-19,30.
- Con l'iscrizione ci si impegna a frequentare seriamente tutta l'attività del Corso.
- ★ La Segreteria del Corso non può provvedere all'ospitalità. Tuttavia, gli uomini possono avere vitto e alloggio nello stesso palazzo, presso il Collegio Pio Latino Americano - Via Aurelia 511 - 00165 Roma, a L. 3.500 al giorno, prenotandosi direttamente presso quella amministrazione.
- ★ Quote d'iscrizione L. 10.000.
- ★ Il termine per le iscrizioni scade il 18 dicembre 1970.
- ★ L'iscrizione non è valida se non è accompagnata dalla quota d'iscrizione.
- ★ Il versamento va effettuato alla Segreteria del Corso, Via Aurelia 521, 00165 ROMA, mediante assegno bancario o vaglia o c.c.p. n. 1/8506 intestato a "Centro dello Spettacolo e d. C.S."
- ★ A chi ritira la propria iscrizione prima del 18 dicembre 1970, verrà restituita la somma versata, detratte le spese di segreteria.
- ★ A chi si ritira dopo il 18 dicembre, non verrà restituito nulla della quota versata. Lo stesso vale ovviamente per chi abbandonasse il Corso prima del termine.

~~~~~  
 TEATRO APPUNTI TEATRO APPUNTI TEATRO APPUNTI  
 ~~~~~

## HAIR!

di Gerome Ragni e James Rado  
 Versione italiana di Giuseppe Patroni Griffi  
 per la regia di Victor Spinetti  
 Teatro Sistina autunno 1970

Il famoso HAIR (pelo, capelli, chioma, capigliatura) the American tribal Love-rock musical! Chi pensa d'andare a vedere rivoluzione o nudi, se ne stia pure a casa. Vedrebbe uno spettacolo sostanzialmente borghese, (nonostante le parolacce e alcuni gesti allusivi che rasentano l'osceno), certamente non nuovo anche se "diverso". Il che non significa che non sia interessante.

Mi riferisco ovviamente non solo all'edizione italiana, bensì all'edizione della sera del 13 novembre in cui l'ho visto. Si dice infatti che il testo di HAIR è un canovaccio, il quale viene adattato per ognuna delle 14 nazioni dov'è arrivato finora (e infatti non si capirebbe altrimenti come questa edizione inizi col canto "Salve Dea Roma - Sole che sorgi libero e giocondo, riscalda i tuoi teneri hippies sdraiati sulle scalinate e sii clemente con loro - Ho visto più capelloni di marmo sdrucito tra i duderì che in tutta New York" e come a un certo punto venga data una pillola anche a Gianni Aghelli); e all'interno della Compagnia (tribù, come la chiamano) le parti vengono interscambiate.

35 milioni di persone in tutto il mondo lo hanno già visto. L'edizione originale (gli autori sono di origine italiana) - quella di Broadway - ha compiuto i due anni di cartellone ininterrotto l'aprile scorso. Nessun musical ha invaso il mondo - Paesi comunisti compresi - così rapidamente.

Interessante che il produttore di HAIR a Belgrado, Mira Trailovic, abbia telegrafato al produttore americano Butler: "Deploriamo con voi la soppressione della libertà artistica a Boston; Massachusetts. Speriamo che un giorno possiate godere della libertà che abbiamo noi con la nostra edizione di Belgrado".

Interessante che la Pravda abbia scritto che gli autori di HAIR si sono spogliati "come segno di protesta contro un mondo pazzo. Ma guardare a queste orge attraverso il fumo della marijuana e vedere questo strano miscuglio di rivoluzione sessuale e di dimostrazioni anti-guerra, ci fa pensare che forse alcuni dei giovani d'oggi troveranno la loro vita per una vera lotta, benchè per molti di loro, quest'orgia possa diventare una danza sull'orlo di un precipizio".

A Boston, produttore e rivista erano stati minacciati dal Procuratore distrettuale, che considerava oscena la maggior parte dello spettacolo. Solo per un pelo (esattamente un voto), il produttore era riuscito a salvarsi con una sentenza della Suprema Corte degli Stati Uniti.

Dei 35 milioni che l'hanno visto, molto probabilmente la gran parte è accorsa per la famosa scena del nudo che chiude la prima parte del lavoro. Anche nell'edizione italiana la scena esiste, ma non si vede proprio nulla: gli attori si spogliano sotto il grande telone ch'è arrivato dalla platea sul palcoscenico ed è stato fatto abilmente roteare e volare e planare, e se ne escono in quasi completa oscurità con una mano che si intravede coprire pudicamente una zona del corpo che non si sa se nuda o già coperta (un'attrice afroamericana, interrogata sulla scena, disse che trovava "non pulito", anzi "quasi osceno" non già lo spogliarsi

completamente, bensì il coprire con quella mano (e forse ha ragione), mentre sullo sfondo e sui lati appaiono proiettati grandi David di Michelangelo di fronte, di lato, di retro. Se non la morale, il moralismo è salvo.

Ma HAIR non è in questa famosa scena e non è nemmeno nelle già citate allusioni che rasentano l'osceno e certamente toccano il volgare. Sotto questo profilo, HAIR appartiene a un altro linguaggio; e come non è volgare per i francesi la parola di Cambronne o per i medici l'indicazione anatomica, così non è volgare per gli hippies (HAIR è il loro spettacolo) spiegarsi in un certo modo. Ma - ripeto - HAIR non è in queste cose.

HAIR è lo spettacolo degli hippies. In un gruppo di hippies, arriva Claude che dovrebbe fare il servizio militare, ma tentenna tra il richiamo d'un mondo di pace e quello della madre che si attende che da quel servizio ritorni uomo. Alla fine del primo atto, tutti, meno Claude, bruciano la loro cartolina precetto ed è allora che tutti si spogliano in segno di protesta verso una società che vuole ancora le guerre. Alla fine del secondo atto, Claude - ch'è andato nel Vietnam ed è stato ucciso - ritorna quasi fantasma. Ricanta il suo canto: "Credo in Dio e sono certo che Dio crede in me", ripreso dagli altri per i quali egli è invisibile. Il lavoro finisce con un canto piuttosto suggestivo: "Dateci luce, dateci luce", mentre Berger disegna con due bastoni una croce che si trasforma in una croce di cancellazione.

All'interno di questa fragile storia è tutto un susseguirsi - quasi incessante balletto - di episodi che vogliono far capire lo spirito degli hippies: contestazione alla società delle guerre, dei tabù, degli inquinamenti atmosferici, delle stesse aberrazioni sessuali delle imposizioni (comprese quelle religiose) del razzismo; grande desiderio di pace, di amore (non esattamente di sesso), di libertà.

Lo spettacolo vuole assorbire il pubblico. Gli attori talvolta scendono in platea e si rivolgono all'uno o all'altro spettatore, dalla platea spesso salgono al palcoscenico: a un dato punto cade sul pubblico una pioggia di palloncini o di volantini con slogans; ed è dalla platea che sale al palcoscenico quel grande telone di cui s'è detto, che va a formare, dopo suggestivi figure, l'altare da cui parte l'atto della contestazione. Alla fine, poi, dopo il bellissimo canto "Dateci luce", gli attori invitano il pubblico a salire in palcoscenico per unirsi alla loro danza. Il che avviene di fatto.

Il regista dell'edizione italiana, un gallese di origine italiana che ha fatto l'operaio e il barman prima di diventare attore, ha impostato il lavoro sullo sforzo di creare gruppo tra gli attori. La sua parola d'ordine, nella snervante ricerca degli attori (ne sono stati selezionati 3000), era; "generosità". Impresa particolarmente difficile in Italia per l'individualismo che ci è caratteristico. L'attore doveva "dare", perché lo spirito hippy entrasse in lui per potersi poi trasmettere al pubblico. E' facile capire da questo dettaglio lo spirito del lavoro, al di là di aspetti contingenti.

Uno spettacolo, dunque, almeno nelle intenzioni, decisamente tematico ed educativo: far capire al pubblico che ci vuole uno spirito nuovo per salvare il mondo scivolante verso il baratro del disprezzo per la vita e per i valori spirituali. Intenzione ottima che va rispettata, anche se tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare.

Un sacerdote della Fordham University ha detto: "E' un lavoro veramente spirituale. La tribù reagisce contro tutte le cose che distruggono la vita. Sì, è vero, parlano di astrologia e di droghe, ma si tratta di una maniera nuova per

raggiungere la vita spirituale". Il rev. Corrigan di Boston ha scritto al giornale "Globe" di quella città: "HAIR è osceno? Non più del David di Michelangelo. (...) Credo che HAIR dica all'America: (...) Non rovinare la vita con guerre, razzismo, violenze ed eccessiva pudicizia, ma "Lasciate entrare il sole" (il canto del finale). (...) Il telefono mi ha svegliato alle 3 del mattino. Era una signora acida amara e sola che desiderava liberarsi dai suoi incubi. Le ho suggerito di andare a vedere HAIR. Mi ha risposto che era uno spettacolo pieno di oscenità e che aveva sentito dire che l'attore principale, prima di incontrare quella marmaglia, si stava facendo prete. Tutto quello che ho potuto risponderle è stato che forse l'attore principale e i suoi amici esercitavano un vero ministero di redenzione verso una città stanca e cinica".

Si può non condividere l'entusiasmo di questi due reverendi; ma le loro osservazioni sono tutt'altro che da gettare; qualora - è ovvio - ci si renda conto che c'è un mondo che muore e un mondo nuovo che sorge. Non è l'uomo che muore: è il mondo nel quale egli è vissuto finora. E l'uomo non può non cercare i valori dello spirito. Queste manifestazioni del mondo nuovo - cui HAIR si riferisce - esistono e sono volte al futuro. Per il mondo che muore sono inconcepibili e incompatibili; ma il mondo vero è quello che vive e nasce e non quello che muore. Sarebbe follia non avvertire i fermenti e soffocare le aspirazioni, col motivo - non assolutamente ingiustificato - che le manifestazioni hanno tanta scoria.

Ma va detto molto chiaramente che non si deve confondere il lavoro teatrale HAIR con la realtà del mondo ch'esso vuol rappresentare.

Non a caso ho citato l'impostazione del regista e i testi dei due sacerdoti. Per quanto lo spettacolo cerchi di penetrare nella vita dello spettatore, per quanto cerchi esso stesso di essere vita, per quanto cerchi di esaltare la concezione hippy, esso resta sempre spettacolo, cioè rappresentazione. Non necessariamente i pregi o i difetti della rappresentazione sono pregi o difetti della cosa rappresentata. Ed è molto importante non confondere le cose, sia per poter giudicare oggettivamente il lavoro, sia per non sopravvalutare o perdere i valori di cui esso vuol essere portatore.

HAIR è spettacolo; e come tale oserei dire ch'è piuttosto borghese. Sfrutta infatti tutte le risorse dello spettacolo per attrarre e divertire. Le parolacce, le allusioni grasse, sono in fondo un mezzo per accondiscendere a un'attesa, non per convertire a un'idea. Acuta l'osservazione dell'attrice Castrini: "Cosa vuole, è uno spettacolo da Sistina, 8.000 L. la poltrona, in questo tipo di teatro, a teatro in genere, non si fanno le rivoluzioni".

Ma al di là dello spettacolo c'è la realtà della contestazione e dell'insoddisfazione giovanile. Lo spettacolo la porta alla ribalta della coscienza e la impone come oggetto di meditazione. Per questo, HAIR è soprattutto in quel suo finale, ch'è il punto d'arrivo di tutto: "Let the Sun shine in" (Lasciate splendere il sole; "Dateci luce" nella versione italiana). Grido di aspirazione e di speranza.

Artisticamente, HAIR - come già accennato - non sconvolge i tradizionali canoni del linguaggio teatrale, tanto meno di quello del musical. Si presenta in una forma che non è certamente quella tradizionale, ma che si è vista da tempo. Sotto l'aspetto di linguaggio, lo spettacolo ORFEO NOVE di cui abbiamo parlato a suo tempo, era assai più innovatore. E' però ben fatto e ben diretto. Le musiche (di Galt McDermot) sono per lo più bellissime. La recitazione per lo più convincente, salvo qualche slittamento verso il voluto. La regia e le coreografie, come in genere tutti i settori, meritano apprezzamento.

La tematica non appare tuttavia così evidente nella sua positività come

sarebbe stato auspicabile. Forse gli accenni contestativi prevalgono - per chi non si preoccupi di leggere - sui fondi di aspirazioni positive e spirituali dai quali nasce la contestazione stessa. Ma, come diceva il citato rev. Corrigan per l'aspetto di oscenità, "se qualcuno va a vedere lo spettacolo con quest'idea preconcetta, e poi lo trova osceno (io applico il criterio alla spiritualità), non dia la colpa ad altri che a se stesso".

Comunque a prescindere da qualsiasi valutazione dello spettacolo in sé, mi pare si possa affermare che esso propone con una certa violenta evidenza una problematica di grande attualità - l'orientamento del mondo nuovo - che sarebbe delittuoso, oltre che da insensati, ignorare. (NAT)

PS. Le informazioni e le citazioni sono state desunte dal "Programma" dell'edizione italiana dello spettacolo Ediz. Bestetti.

~~~~~

Compagnia del Teatro S. Babila di Milano  
al Teatro Valle di Roma, 18 novembre 1970

PENSACI, GIACOMINO! di Luigi Pirandello  
regia di Fantasio Piccoli

Pirandello pubblicò la novella sul "Corriere della Sera" del 23/2/1910 e ne fece la versione teatrale per il celebre attore Angelo Musco nel 1916. La commedia fu tradotta in quasi tutti i paesi del mondo.

Un professore di scuola inferiore, ormai vecchio, desideroso di accasarsi per poter lasciare la propria pensione a qualcuno, e avendo messo gli occhi sulla figlia del bidello, la sposa, invece, perché viene a sapere che questa si trova in grossi guai, essendo stata incinta da Giacomino, un giovanotto senza arte né parte. Rinunciando cioè ai propri desideri accetta di coprire col proprio nome un amore che altrimenti non si potrebbe realizzare; Ma la gente sparla. Giacomino, sotto le pressioni della sorella e del prete, sta per abbandonare la ragazza. Ma il buon professore lo riporta alle sue responsabilità, sfidando tutto e tutti.

E' notevole nel lavoro la difesa di valori autentici, contro ogni falsità e ipocrisia. C'è chi parla, con una certa riserva, di difesa di valori borghesi da parte del grande drammaturgo, pur ammettendo di intravedere qualcosa di come dovrebbe essere il mondo. Se i valori borghesi sono quelli difesi dal professor Toti, ben vengano i valori borghesi. Ma scherziamo?! Sacrificarsi per puro spirito altruistico, assumersi tutte le odiosità e le difficoltà del proprio operato per aiutare - nell'unica maniera, in certa situazione, possibile - chi può aver sbagliato, ma ha bisogno d'essere difeso nei suoi autentici valori affettivi, è ben qualcosa di più di valori borghesi. I valori borghesi, se mai, saranno quelli della gente del paese, dei genitori della ragazza, della sorella di Giacomino e del prete, al quale - nella battuta finale, - il professore grida: "Vade retro... Lei non crede nemmeno in Cristo"! Ma perché parlare di valori borghesi e non borghesi? I valori o sono autentici perché umani o non sono valori.

La regia di Fantasio Piccoli ha inteso rendere l'attualità del lavoro pirandelliano, facendo emergere il testo nella sua genuinità teatrale, senza ricorrere a particolari accorgimenti scenici. Di qui una scenografia che non è povera,

come ha detto qualcuno, bensì essenziale e volutamente atemporale: legata cioè più o meno al tempo della commedia, proprio per renderla così com'è, senza elementi che potessero datarla come interpretazione.

Di qui una regia che ha ricavato i personaggi che Pirandello ha scritto preoccupandosi di non sovrapporvisi con una concezione interpretativa autonoma. E' così che abbiamo una Lillina sparuta e spaurita, i suoi genitori quasi macchiate d'uomini senza personalità, il direttore della scuola così accigliato perché così commendatore, un Giacomino naufrago, un prete così prete, una sorella così caricata di bigotteria e due domestiche senza colore se non quello di domestiche.

E soprattutto, il vecchio professore, carico di umanità e di forza.

Magnifica interpretazione quella di Calindri. Testo certamente magnifico, emergente di gran lunga su quello degli altri personaggi (e qui è forse il limite dell'opera pirandelliana sotto il profilo d'unità teatrale). Ma Calindri ne ha portato fuori tutta la ricchezza. Vedendo sulla scena l'ormai notissimo "uomo del Cynar" televisivo o cinematografico o pubblicitario, viene proprio di pensare a come il mezzo tecnico talvolta (non come mezzo, ma come imperativo d'uso concreto) tolga all'uomo, anche attore, la sua reale dimensione. Il Calindri del Cynar è impeccabile; ma tutto si ferma lì: tra il personaggio e l'uomo c'è lo spesso strato di vetro che i mass-media creano tra noi e la realtà. Questo fatto è una strana e notevole caratteristica di questo copione teatrale: fa cioè pensare alla perenne vitalità del teatro, nel quale forse l'uomo moderno tornerà a rifugiarsi per sentire un'arte di comunicazione diretta, non già tra autore e pubblico (il che si ha anche con i mass-media, quando gli autori sono autori), bensì tra interprete e spettatore.

Il pubblico romano ha mostrato di gradire notevolmente lavoro e interpreti, esaurendo per diverse sere la sala. Ma non solo il pubblico romano: la Compagnia del S. Babila infatti era reduce da un giro in America Latina, dove questo lavoro aveva ottenuto ovunque particolare successo. (NAT)

~ ~ ~ ~ ~

Il Collettivo di Nuova Scena  
al Palalido di Milano, 28 novembre 1970

LA SCUOLA DELL'OBBLIGO di Vittorio Franceschi

Di fronte ad un pubblico strabocchevole nel catino del Palalido di Milano, il collettivo di Nuova Scena ha tenuto la prima nazionale di una commedia assai interessante: "La scuola dell'obbligo".

Le forme richiamano assai da vicino quelle del teatro La Comune con il quale, del resto, Nuova Scena collabora. E' una proposta di teatro popolare con un'impostazione precisamente politica ovvero di sinistra e con un programma di rappresentazioni che investono argomenti sentiti dalla gran massa.

Questa commedia ripercorre un pò di cammino fatto dalla scuola italiana evidenziandone l'aspetto paternalistico e laicamente religioso che ha sempre impedito uno sviluppo serio e concorde col mutare dei tempi e delle situazioni e nello stesso tempo il carattere elitario che la scuola ha sempre mantenuto nei confronti delle classi proletarie. E' in pratica la denuncia rigorosissima che fece-

ro i ragazzi di Barbiana, valorizzati da Don Milani, mentre i professori delle scuole avevano decretato la loro "condanna" relegandoli a scarti in quanto a possibilità intellettive. Si tratta quindi, in un momento di grande fermento, di un'analisi delle strutture che sono fondamento per quella che dovrebbe essere più che mai istruzione a base largamente popolare.

Credere di poter svolgere tale argomento, nella sua vastità e nella sua completezza, attraverso uno spettacolo che già in partenza deve rispettare la sua stessa natura popolare e la sua informazione politica, equivarrebbe ad eludere totalmente il problema. E' per questo che il collettivo presenta la commedia suddivisa in tre momenti ideali: quello della constatazione della situazione passata e presente, quello della critica e quello, infine, delle proposte che tendono a fare superare la crisi nella quale si trova la scuola italiana. Sinceramente il raggiungimento di tali scopi lo si può verificare per i primi due momenti. Il terzo ancorché scaturire direttamente, con un pò di buona volontà lo si riesce a cogliere in maniera indiretta: ovvero la critica, tutt'altro che svolta in maniera distruttiva e superficiale, contiene in sé anche una certa possibilità di proposta.

Notevolmente curato nel suo complesso, lo spettacolo ha un suo stile particolare: per cui diapositive, cantate, interventi diretti sul pubblico, voci fuori campo, vengono a riunirsi in una interpretazione teatrale di gusto brechtiano. Il successo è notevole soprattutto perché riesce a parlare a tutti senza differenza di ceti. E' da sottolineare che lo spettacolo è stato visto e seguito con grande interesse da numerosi gruppi di studenti della scuola media accompagnati da giovani universitari che durante la settimana si impegnano in turni di doposcuola nei quartieri di Milano.

Complessivamente l'impegno del collettivo Nuova Scena merita ampia attenzione perché le indicazioni che se ne possono ricevere sono interessanti relativamente allo sviluppo di una nuova forma di teatro utile e vitale. (MET)

occasione!

Il sig. Cesare Sanson è disposto a

v e n d e r e

vari fascicoli di CINEMA NUOVO, CINEMA 60, FILMCRITICA  
libri con sceneggiature dei film di BERGMAN, FELLINI, AN-  
TONIONI, BELLOCCHIO; una Storia del Cinema a fascicoli edi-  
ta da Vallardi; ed altri ancora.

Chi fosse interessato può rivolgersi a: M/ds SANSON CESARE  
- Ufficio Leva - Maridepocar - 74100 TARANTO.

~~~~~  
 GRADO D'INTERESSE GRADO D'INTERESSE GRADO D'INTERESSE GRADO  
 ~~~~~

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, ne' 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.