

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); EBI (Eugenio Biccocchi); MES (Ugo Mesini); MIC (Claudio Miarelli); MOS (Alfonso Moscato); NAT (Nazareno Taddei).

Mensile, Anno III, n. 25 (pp. 437-461) 10 maggio 1971

SOMMARIO DEL N. 25	
VARIE	
+ Educazione si e no	2
+ Cinema blu	4
+ Chi vuole i film pornografici?	5
<u>FILM-Appunti</u>	7
<u>RETROSPETTIVA</u>	20
+ Due o tre cose che so di Lei (J.L. Godard)	20
+ Vento dell'est (J.L. Godard)	23
<u>GRADO D'INTERESSE (note)</u>	25

TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 25)

TITOLO pag. Autore	INTERESSE				
	CCC	tem.	art.	educ.	
7 AMANTI E ALTRI E-STRANEI (CY Howard)	IV	4	4	n7	NAT
8 L'AMICA DELLE 5 e 1/2 (V. Minnelli)	I	4	3	5	NAT
8 IL CONFORMISTA (B. Bertolucci)	IV	7	7	7	MIC
10 LO CHIAMAVANO TRINITA' (E.B. Clucher)	II	4	4	3	MIC
10 LOVE STORY (A. Hiller)	III	{4	5	n5	EBI
		{4	5	6	NAT
14 MORIRE D'AMORE (A. Cayatte)	III	4	4	5	MIC
15 PUNTO ZERO (R.C.Serafian)	IV	3	5	n4	EBI
15 QUESTO SPORCO MONDO MERAVIGLIOSO (L. Scattini e M. Loy)	nc	n3	0	n4	EBI
16 ancora su: CONFESSIONI DI UN COMMISSARIO DI POLI- ZIA AL PROCURATORE DELLA REPUBBLICA (D. Damiani)	II*				{ MIC NAT

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

NUMERI ARRETRATI
100 FOGLI L. 3.000

~~~~~  
 VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE VAR  
 ~~~~~

EDUCAZIONE SI E NO

La trasmissione di Boomerang, in TV (18-20 maggio 71), accanto a voci che si sentono oggi con una certa frequenza sui sistemi educativi, suggerisce qualche considerazione sul problema dell'educazione, anche a prescindere da quella trasmissione.

C'è chi dice oggi che non si deve più parlare di "educare", perché è l'individuo che deve praticamente educarsi da solo. A parte il fatto che chi parla così spesso appartiene a ideologie ben poco rispettose della vera libertà e che non teme affatto di strumentalizzare ai propri fini tutto ciò che gli capita a tiro e quindi di non temere affatto di "massificare" la gente (altro che libertà di educarsi!), giocando sul termine massa come entità autonoma e sovrana, a parte - dico - questo fatto, c'è chi invece si oppone all'educazione (o per lo meno a quella tradizionale) con ragioni tutt'altro che trascurabili, desunte dalla psicologia e dall'antropologia.

Tra costoro, p. e. , c'è chi dice che l'educando non deve essere "educato", bensì aiutato a scoprire da solo i propri contatti formativi con la vita. L'educatore - secondo costoro - deve solo offrire le occasioni nelle quali l'educando affronti personalmente una propria esperienza e, ovviamente, quelle che siano più necessarie o utili per lui.

La considerazione è estremamente interessante e sarebbe un delitto respingerla in blocco rischiando così di respingere la parte sostanziosa che contiene.

Ma tale considerazione va ben esaminata e vagliata. Detta più o meno così, essa di fatto non è altro che uno slogan: una cioè di quelle affermazioni che assolutizzano aspetti parziali del problema.

Che l'educazione non possa essere né stipamento di nozioni imparaticce e mnemoniche né imposizione dall'esterno né paternalismo più o meno sorridente, possiamo e direi dobbiamo essere d'accordo.

Ma da qui a dire - tout court e in forma quasi assolutistica - che l'educazione debba essere solo offerta di occasioni perché l'educando faccia la propria esperienza formativa, corre parecchio.

Sarebbe come dire che non si deve più insegnare a guidare l'automobile, fornendo solo all'apprendista guidatore l'occasione di trovare da solo i vari movimenti necessari, mettendolo tutt'al più in un ambiente dove non possa investire nessuno e tappezzando magari il perimetro di materassi perché se va a sbattere si faccia il minor male possibile.

Voglio dire che se la scoperta personale è assai più efficace di una nozione appresa, è anche vero che non si vede perché l'educando - nel campo sia dello scibile sia dell'esistenza quotidiana - debba rifare tutto un cammino che altri hanno già percorso (e che è inutile rifare da capo), obbligando così a un regresso, anziché progresso, dell'umanità.

Il criterio della scoperta, dunque, lo si applichi - per ciò che esso ha di efficacia come apprendimento - quale sistema o metodo educativo, ma non come indicazione di contenuti. Il che significa, appunto, cambiare metodi educativi ma non sconvolgere o annullare il campo dell'educazione.

Ma c'è un altro aspetto da considerare. Almeno qualcuno dei sostenitori della scoperta personale non intende certo abolire l'educazione; tuttavia, facendola coincidere solamente con un problema di metodo, dimentica che anche solo sotto questo profilo l'offrire l'occasione della scoperta significa di fatto proporre contornualmente le situazioni. Se infatti si ricorresse all'identificazione concettuale delle situazioni stesse cadrebbe la caratteristica più propria del metodo.

E questa proposta contornuale come avviene? Per contorni o per concetti (comunicazioni verbali)? E se per contorni, con esperienza diretta sulla realtà oppure mediante segni rappresentanti questa stessa realtà? Dato per scontato che è praticamente impossibile offrire occasioni di esperienze personali mediante un contatto diretto con la realtà e, inoltre, senza un apporto concettualmente identificante dell'educatore, resta che tali contatti "formativi" con la realtà possono avvenire solo mediante segni. Come parlare, p. e., della realtà del Terzo Mondo senza ricorrere a informazioni di mass-media o - nella più ideale delle ipotesi - a qualche sporadico contatto con chi viene da quel Mondo (quindi comunicazioni verbali, quindi identificazione concettuale, quindi non più esperienza personale a contatto con la vera realtà)?

E se il contatto avviene attraverso segni, soprattutto se questi segni sono contornuali come espressione, il vero contatto è col segno e non con la realtà significata. Dove se ne va dunque la scoperta pura, quella di cui parlano questi signori?

Le teorie sono belle. Ma devono essere verificate dalla concretezza della realtà. In materia così complessa come l'educazione, non basta ovviamente l'apporto della sola psicologia o di un solo capitolo o settore di essa.

In un'epoca come l'attuale, in cui l'interdisciplinarietà sta veramente imponendosi quale una fondamentale esigenza dello studio dell'uomo e dei suoi problemi, non è possibile sfuggirvi per un campo così umano e così complesso.

D'altra parte, entrare nell'interdisciplinarietà significa tener conto di tutti i vari retroterra dai quali anche i più recenti apporti scientifici traggono validità e vita.

Nel clima contemporaneo è possibile intravedere un'inconscia attitudine mentale o culturale ch'è quella di ritenere valido tutto ciò ch'è nuovo perché nuovo, tutto ciò che si oppone diametralmente a ciò che si è ritenuto finora. Ma è un po' il gioco del Bastian contrario, che non pare aver molte basi sul terreno scientifico.

L'educazione paternalistica, pertanto, ha effettivamente fatto il suo tempo e si sta dimostrando sempre più controproducente. Ma non per questo si deve andare all'eccesso opposto dell'autoeducazione, quando soprattutto si tratta di persone - piccoli o grandi - che nello specifico campo in cui devono o vogliono essere educati non sono competenti a fare le proprie scelte.

E' certamente difficile trovare il punto esatto di inserimento dell'educatore nella linea che congiunge i due estremi, ma è necessario trovarlo. E comunque l'errore dell'inserirsi in un punto non proprio esattissimo sarà sempre meno grave di quello di attaccarsi all'uno o all'altro dei due estremi. E proprio l'esperienza contemporanea lo dimostra, quando si vedono da una parte educatori (famiglia, scuola, religione o società) persistere in una linea tradizionale che porta all'exasperazione e dall'altra si vedono altri educatori (o diseducatori?) allargare le maglie fino all'inverosimile, affidarsi in maniera specifica al parere dell'educando non-educato (quindi incompetente) al di là o contro l'evidenza

della scienza e dell'esperienza.

In questa situazione, chi vince sono gli strumentalizzatori. E così si ritarda moltissimo la soluzione del disagio, moltiplicando con progressione geometrica gli ostacoli che si frappongono all'imboccatura della nuova strada buona. (NAT)

CINEMA BLU

Cinema blu è chiamato, almeno negli Stati Uniti, il cinema di sesso.

Tale cinema - che è sempre esistito, ma che era riservato a circuiti pressoché clandestini o clandestini del tutto (giorni fa p. e. è stato arrestato a Palermo un francese che vendeva filmetti di questo tipo) o a poche sale cinematografiche ben caratterizzate in qualche città del mondo - è esploso in questi ultimi tempi, soprattutto in America.

Qualche anno fa, questo genere di cinema mostrava l'estrema miseria di mezzi tecnici e artistici. Oggi invece si presenta agguerrito (non parliamo però d'arte, per carità, o di qualcosa che possa essere anche solo una pallidissima ombra di ciò); ci sono nomi di registi che cominciano a emergere almeno sul piano commerciale e si notano chiari i sintomi di organizzazioni che operano alla luce del giorno.

Quello che si vede in questi film è per lo più assai penoso: nudità e atti sessuali nella più incredibile crudezza, in tutte le forme, in tutti i dettagli, in tutti i tipi di aberrazione, insistiti fino alla noia o al ridicolo.

Molte volte non si cerca alcuna giustificazione alla esibizione. Ma da un po' di tempo, si nota la ricerca d'una giustificazione narrativa, con pretese di cultura (p. e. la storia del cinema blu) che pare volersi addentrare perfino nei campi della psicologia, della sociologia o addirittura dell'educazione.

Si nota una notevolissima differenza d'affluenza di pubblico nelle sale (mi riferisco sempre all'America) a seconda del tipo di cinema blu che si proietta. Nelle sale di film, diciamo così, senza giustificazione, il pubblico è rado, costituito da persone per lo più di mezza età, non sempre anche se prevalentemente vestite poco bene, con strane facce... invocanti compassione, spesso di colore. Nelle sale, invece, di film con giustificazione narrativa o... culturale (!?) il pubblico è numeroso, anche giovanile e anziano, spesso in coppie, per lo più ben vestito, gente insomma dall'apparenza normale.

Mentre in passato questo genere di film costituiva un mondo a sé piccolo e isolato dal resto del mondo del cinema, ora si ha l'impressione che il cinema spettacolare da una parte e il cinema blu dall'altra si stiano come guardando e avvicinandosi reciprocamente.

Si ricorderà il successo, qualche anno fa in Italia, del film HELGA. Il passo è più breve di quanto non sembri.

Voglio dire che con le forme censorie non si risolve niente. Ma la mentalità educativa non ha ancora preso il posto, da noi, di quella repressiva o paternalistica, anche se si ammanta di politicizzazione o di culturalizzazione. E quando sarà l'ora, ci si strapperà ancora i capelli, credendo con ciò d'aver risolto tutto o d'essersi sgravati la coscienza.

E' già tardi, ma è da adesso che bisogna agire, finalmente con un pizzico d'intelligenza e d'onestà, credendo maggiormente agli esperti che ai carrieristi o agli improvvisati. Il problema è quello dell'educazione del pubblico; educazione, non intesa in senso paternalistico, ma in senso di fornitura di nozioni e di motivazioni valide per un adeguato comportamento. (NAT)

CHI VUOLE I FILM PORNOGRAFICI?

Rispondiamo pur subito: chi vuole soldi, dal momento che questi film - fatti in certo modo - rendono.

Ma la risposta avrebbe il vizio degli slogans, ch'è quello di assolutizzare dei fatti contornuali come fossero stipulazioni definitive e di universalizzare aspetti solo parziali della tematica di base, con le conseguenze di confusione ch'è possibile immaginare.

Quasi due anni fa, nel n. 6 di questo NOTE SCHEDARIO, sotto il titolo "Cinema in cifre e pastorale", portavo alcune statistiche di film con alcune annotazioni, senza però spiegare perché avevo scelto proprio quelle statistiche e non altre, perché facevo quelle annotazioni e non altre. Fidando dell'intelligenza del lettore, mettevo due piccole frasi per renderlo avvertito. La prima era: "In un numero successivo, porteremo il raffronto di tale percentuale d'incidenza (dei film italiani nei confronti delle produzioni straniere) riferita ad anni diversi" (raffronto che poi di fatto non venne pubblicato); e la seconda era: "le cifre parlino da sole a chi le sa e le vuole leggere".

A chi raccolse l'avvertimento e si fece vivo per chiedere ulteriori spiegazioni, dissi che bisognava mettere in rapporto quell'articolo con la campagna antipornografica che proprio in quel tempo s'era sollevata in Italia. E a chi ancora non capiva, facevo osservare che il rapporto d'incidenza sugli incassi del mercato italiano tra cinematografia italiana e americana s'era pressoché invertito: gli americani avevano un 29,2% contro il 60% degli italiani da soli o in coproduzione, mentre in passato essi erano arrivati ad avere percentuali anche maggiori di quelle che oggi avevano gli italiani. In una produzione cinematografica, il mercato italiano è tutt'altro che disprezzabile, anzi sta piuttosto alto nella graduatoria mondiale.

Lo studio delle statistiche mi portava a mettere in relazione tutto questo con la campagna antipornografica, che non offriva altre plausibili - sul piano di studio - spiegazioni al suo improvviso esplodere. D'altra parte, una mentalità più moralistica che morale di alcuni gruppi interessati ai problemi etici della popolazione e l'insufficiente preparazione di moltissime persone di tali gruppi negli specifici problemi del cinema sotto il profilo linguistico, psicologico e antropologico, facevano capire che costoro sarebbero potuti essere ottima massa di manovra per certo genere di azione.

Era noto il grave momento di crisi nella quale la cinematografia americana si trovava. Due anni prima, in un mio viaggio a New York e a Hollywood, avevo potuto notare che i criteri per affrontare la crisi, che già allora si profilava, erano più o meno gli stessi di sempre: l'eccessiva fiducia nei numeri e la considerazione per così dire quantitativistica dell'uomo. Il successo brillante

della cinematografia italiana non poteva passare inosservato; persone e produzioni italiane balzate in testa agli incassi non potevano non essere attentamente vagliate. E infatti si sentivano voci di acquisti o di offerte americani per certuni, di difficoltà per altri ecc. Ma la voce più sintomatica era quella che anche gli americani (almeno certi) si stessero mettendo sulla strada dei film... spinti.

L'ipotesi - paradossale, quasi assurda - che mi si andava così profilando, di fronte alla confluenza di questi e di altri fattori, era che almeno certi americani cercassero la riconquista del mercato italiano (e di quelli a esso in qualche modo connessi) attraverso una produzione rispondente a quelle esigenze commerciali che si definivano chiaramente (satira di costume e componente erotica), contro il quale intento però s'ergeva appunto il successo della produzione italiana.

In guerra, per conquistare una posizione privilegiata tenuta da altri non si distrugge ovviamente la posizione (ch'è quella che interessa), bensì si cerca di eliminare gli occupanti bombardando - senza distruggere - la posizione. Ed ecco - sempre secondo quell'ipotesi quasi assurda - la campagna antipornografica, che si accaniva anche contro film di pensiero o di forza culturale o artistica artatamente fatti passare per pornografici (bombardare gli avversari, ma non distruggere la posizione).

A distanza di due anni, quell'ipotesi non si può ancora dire provata, ma si presenta certo meno assurda e meno paradossale.

E' di questi giorni - tra l'altro - la presenza a Cannes di film americani o ad essi appoggiati notevolmente spinti - secondo le notizie raccolte - , quasi se non decisamente cinema blu,

Ed è di qualche tempo fa la notizia giornalistica di una nota casa americana che non avrebbe presentato al mercato italiano un suo film di colorazione prossima al blu "per non incorrere nella censura"; al che, in certa stampa nostrana, non tenera né per la nostra censura né per gli americani, s'è potuto leggere l'atteggiamento offeso per questa casa che non avrebbe avuto il coraggio di affrontare una censura come la nostra, dalle imprevedibili smagliature, pur di poter offrire al nostro popolo un film "libero e spregiudicato... gente che ci vorrebbe conservare paternalisticamente nello stato di inferiorità mentale e morale...".

Chi ha orecchie da intendere, intenda: se l'ipotesi è valida, la manovra è precisa ed efficace.

In un mio recente viaggio in America, m'è capitato di sentir citare nomi e situazioni nostrani in certi contesti, il che m'è parso piuttosto esplicitamente significativo. Se le apparenze non sono solo tali l'ipotesi è confermata: e ci si può chiedere se anche per la pornografia - come IL GIORNO diceva per la mafia - non si dia il fatto che una maniera di far baccano è quella di gridare insieme "silenzio". Allora si capirebbe perché da noi ci sia qualcuno che - in buona o mala fede - tenta di far passare per difensori di film o di autori pornografici persone che si preoccupano solo di far aprire gli occhi sulla vera e non sempre palese realtà sociale e pastorale del cinema contemporaneo, mentre altre cose, pur gravissime, nel settore, se ne vanno inosservate e indisturbate. (NAT)

~~~~~  
 FILM APPUNTI FILM APPUNTI FILM APPUNTI FILM  
 ~~~~~

AMANTI E ALTRI ESTRANEI (1971)
 di Cy Howard

Attorno al matrimonio di due giovani - Mike e Anny - vengono presentati vari casi di coppie. Gli stessi Mike e Anny costituiscono il caso di due giovani che - cattolici e quindi a insaputa dei genitori - hanno iniziato le loro esperienze prematrimoniali un anno prima del giorno fatidico e si sono accordati sull'essere pronti a ritenere nullo il loro matrimonio a ogni istante in cui s'accorgano di non andar più bene insieme. Mike, infatti, ha l'esempio di suo fratello che, sposatosi con una amica d'infanzia, dopo 6 anni di matrimonio va ancora d'accordo con la moglie solo sulla necessità di divorziare. C'è poi il caso dei genitori sia di Mike sia di Anny, ciascuno con i propri - chiamiamoli così - problemi coniugali. E c'è infine un amico di Mike, pregato di condurre alla festa un'amica di Anny, il quale - convinto di poter usufruire prestamente d'una piacevole avventura - si trova di fronte a una ragazza inibita e sfrenata allo stesso tempo, sotto l'influsso di una letteratura etica più che dell'educazione ricevuta.

Tutto finisce ovviamente in gloria, in favore del matrimonio.

Sfruttando una formula che va sempre più manifestandosi nel cinema americano, il film si presenta pregiudicato allo scopo di difendere valori tradizionali. E fin qui, tutt'altro che male. Anzi, direi, piuttosto bene: nel clima di massificazione di mass-media, dove il pubblico recepisce solo la comunicazione a livello di informazione materiale in un ambito di selezione soggettiva alle cui radici, nonostante le urla di contestazione globale, si ritrova un animo supremamente borghese, l'unico modo - ma

non il più ortodosso - di far qualcosa è seguire il criterio del vulgus vult decipi (il volgo vuol essere imbrogliato) e dargli per questa strada qualcosa di sano.

E' questo un aspetto interessante di certa cinematografia contemporanea. Un minor male forse indispensabile, ma non certo entusiasmante sotto un profilo antropologico e morale.

In questo caso, il valore che viene giustamente difeso è l'indissolubilità del matrimonio, nonostante tutte le difficoltà che possano nascere.

Ma il problema - e quindi il non bene - nasce quando si va a vedere se questo valore, così come viene presentato, è veramente un valore; e se, supposto che sia un valore, viene veramente difeso.

Il matrimonio è qualcosa di più serio - proprio sotto il profilo dell'indissolubilità sacramentale - che non un modus vivendi fatto di compromessi, di sopportazioni per ragioni esterne e materiali, di tradimenti sopportati per un bono pacis non meglio definito, comunque ben povero di quell'ascesi cristiana che dovrebbe sostenere e far superare le immancabili difficoltà di ogni matrimonio.

A questo punto, l'indissolubilità è conformismo e maschera, non valore autentico.

Analogo discorso per la difesa di questo valore, posto appunto che lo sia quand'è presentato come s'è detto.

Posto, ripeto, che l'indissolubilità del matrimonio - non in se stessa, ovviamente, ma nel modo in cui viene presentata dal film - sia un valore, il film la difende ben scarsamente. Non si possono inventare situazioni più o meno verisimili e cucirle insieme in una vicenduola, pur simpatica e a momenti spassosa, per dire che si tratta di "casi" che dimostrano un

principio. L'ombra di una vistosa pseudotematica, assai più pseudo che tematica, appare a prima vista a chi abbia un minimo di conoscenza del linguaggio filmico.

Resta il già accennato aspetto d'un film che parla a un pubblico impreparato o non voglioso di troppo seripensamenti. E a questo punto non è facile valutare. Ma è più che lecito chiedersi: non sarà che rimanga di fatto in molti più incisa la spregiudicatezza di Mike e Anny o la vacuità esistenziale dell'amica di questa o la possibilità di conciliare mogli e amanti o altri simili cose?

Un certo tentativo valido di "prova" tematica è quello di mostrare il padre di Anny - diviso appunto tra moglie e amante - bravissimo nello scaricare la responsabilità agli altri e riuscire sempre a non dover prendere le proprie responsabilità. Ma non sarà che il pubblico, di fatto, si chieda alla fine lo stesso "perché" che si chiede la desolata amante, impedita perfino di affrontare una propria nuova, legittima esistenza matrimoniale, senza sapervi rispondere? E la figura sostanzialmente umana dei genitori di Mike non rischia di mostrare più la sua debolezza che la sua forza?

Il film pertanto presenta un suo interesse come offerta di discussione - ma attenta e intelligentemente guidata - circa il delicato problema del matrimonio e del divorzio. Ma non offre certo soluzioni o suggestioni molto valide, al di là - forse (e sottolineo molto questo forse) - di una superficiale patina sentimentale o emotiva.

Artisticamente, non merita di parlarne. Commercialmente, il film è stato il primo per 17 settimane nella classifica dei campioni d'incasso e ha completato a fine febbraio la prima visione a New York con oltre 4 milioni di dollari. Candidato a tre Oscar è

rientrato in programmazione nelle prime visioni - fatto piuttosto eccezionale - della stessa New York il 7 marzo. Anche se non strepitoso, il successo italiano si profila molto buono. (NAT)

L'AMICA DELLE 5 e $\frac{1}{2}$ (1971) di Vincente Minnelli

Un professore ipnotista incontra una ragazza che in ipnosi rivela una sua vita precedente. Prima incredulo, deve poi ammettere che la reincarnazione è un fatto; al punto che non troverà difficoltà a credere che nel 2035 egli sarà sposo di lei.

Uno stupido filmetto - nonostante Ives Montand e Barbara Streisand - che riduce al più vieto stile di caramella con gocce di frizzante uno spunto - quello dell'ipnosi - che poteva essere assai interessante, anche lasciando stare la reincarnazione.

Una canzone per ciascuno dei due protagonisti aggrava forse più che ravvivare il mediocre lavoro. (NAT)

IL CONFORMISTA (1970) di Bernardo Bertolucci

Parigi 1938. Il dottor Clerici è in viaggio di nozze con la moglie, una "piccolo borghese" che egli ha sposato nella speranza di acquisire quella tranquillità e quella "normalità", ricercata fin dalla infanzia. Questa ricerca passa anche attraverso un riscatto agli occhi della società, riscatto che nella fattispecie si concretizza nella uccisione del professor Quadri, suo vecchio professore universitario ora esule antifascista a Parigi. Il professor Quadri cade in un ag

guato tesogli dai fascisti agli ordini di Clerici, mentre sta andando nella sua villa di campagna; insieme a lui viene uccisa anche la sua giovane moglie, la cui ambiguità (cercava l'amore di Clerici e, allo stesso tempo, della moglie di costui) aveva destato fascino e repulsione in questo uomo alla ricerca della "normalità".

La vicenda riprende il 25 luglio 1943. Mussolini è caduto e Clerici si deve preoccupare di salvare la sua famiglia. Mentre vaga con Angelo Montanari, un suo amico fascista che ha agevolato la sua carriera, nella Roma percorsa da gente festante riconosce Pasqualino Semerara. E' l'uomo che lui credeva di avere ucciso a tredici anni, quando questi aveva cercato di circuirlo, e che aveva costituito il suo incubo costante. Clerici, con un atto di vendetta isterica, accusa Semerara del delitto Quadri, di cui è lui il responsabile morale, e accusa Montanari per i suoi trascorsi fascisti. Infine si pone accanto ad un bivacco, vicino ad un giovane, al quale già Semerara aveva fatto le sue ambigue proposte; disposto a superare il limite della "normalità".

Strutturalmente il film si compone di tanti flash-backs incastonati nella storia dell'inseguimento del professor Quadri da parte di Clerici ed in una seconda parte in "presa diretta" relativa agli avvenimenti del 25 luglio. La vicenda, liberamente tratta dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia, è incentrata, in massima parte, nell'analisi di un certo mondo borghese che sarà poi quello che favorirà l'ascesa del fascismo. Nel romanzo, l'attenzione maggiore era incentrata sul fatto "patologico" dell'uomo alla ricerca di una normalità, che era solo acquiescenza a certi valori considerati anormali, e sul fatto della dittatura come prodotto di un tal stato patologico, insomma la dittatura come "malattia". Bertolucci, sostanzialmen-

te, è rimasto fedele all'atmosfera del romanzo puntando, in egual misura, nell'approfondimento psicologico di questo uomo "malato" e nella ricostruzione dell'ambiente, del come e del perché si possa arrivare in braccio ad una dittatura "normale".

Di notevole validità sotto il profilo artistico e per il ritmo serrato che il regista ha saputo conferire al racconto, per mezzo di un sapiente montaggio ("Z" sembra essere diventato la pietra di paragone di un certo tipo di film) e per i pregi formali di una fotografia che, in questo caso, veramente "dice" delle cose. Il regista ha centrato il bersaglio nella costruzione di quel mondo borghese, che è qualcosa di più di una ricostruzione, ispirandosi, in certi casi, a quella esperienza della pittura metafisica e della prosopopea della romanità, in voga negli anni 20 e mettendoci dentro delle annotazioni di costume, che non sono mai costanti, anzi contribuiscono alla chiarezza del tutto.

Il cast è veramente attento e preciso in ogni occasione (da Trintignant, alla Sanda, alla Sandrelli, a José Quaglio, a Gastone Moschin) e questo contribuisce, e in maniera notevole, alla bontà del prodotto.

Film quindi senz'altro positivo, che evita le corde del patetico e del moralistico e sceglie un modo di narrare svelto ed elegante. E se vogliamo, in questo nostro periodo in cui si sente tanto parlare del bisogno di un "ritorno" alla normalità contro la confusione; questa storia potrebbe avere un "sugo" certamente emblematico. L'unico, grosso interrogativo è se il vasto pubblico che sta attingendo vertici di massificazione veramente pericolosi, sappia ancora discernere il buono, dal meno buono; la serietà, dalla improvvisazione. (MIC)

LO CHIAMA VANO TRINITA'... (1970)
di E. B. Clucher

Trinità è "la mano destra del diavolo", un cow-boy dalla pistola veloce; suo fratello, soprannominato "Bambino" è invece "la mano sinistra". Quest'ultimo ha preso il posto di uno sceriffo da lui malauguratamente incontrato ed è in attesa di due suoi complici per razzare le mandrie del Maggiore. Costui è un tale che vuol far sloggiare da una vasta prateria una comunità di Mormoni che fanno della non violenza la loro principale arma, per dare pascoli sufficienti ai suoi cavalli. Ma ecco che capitò Trinità, il quale, attratto dai begli occhi di due fanciulle Mormoni, fa in modo che il Maggiore "cattivo" sia ridotto a male partito; salvo poi a continuare la sua vita di avventure piuttosto che entrare a far parte di quella comunità.

E' un film di vicenda e quando si è raccontata la "storia" si è detto tutto; c'è da dire che non rivela il cattivo gusto di western tipo VAMOS A MATAR COMPANEROS ed altri del genere.

Dal lato artistico bene ha fatto il regista, senz'altro di Cinecittà, a nascondersi dietro un improbabile pseudonimo. Abbastanza carente nel ritmo, non si riscatta nella cazzottatura generale della fine.

L'interesse maggiore per questo tipo di film è ancora quello dello influsso sullo spettatore e dei motivi che lo spingono a vederlo. Per il resto, lascia il tempo che trova. (MIC)

LOVE STORY (1970)
di Arthur Miller

"Che si può dire di una ragazza morta a venticinque anni?". Indubbiamente tante cose, alcune certamente interessanti. LOVE STORY sembra

voler dare una risposta a questa domanda. Vediamo come. Il racconto risulta racchiuso dalla stessa inquadratura al principio e alla fine: il giovane Oliver, che ha appena perso la dolce moglie Jennifer, solo e affranto, seduto sulla deserta tribuna di un campo di hockey, dalla quale lei lo vedeva allenarsi, ritorna col ricordo a rivivere la sua storia d'amore. Ha così inizio il lunghissimo flashback che compone tutto il film: Oliver, giovane universitario, figlio un po' ribelle di una ricca e ambiziosa famiglia, conosce in biblioteca Jennifer, pure lei studentessa, figlia affettuosa di un semplice pasticciere, una ragazza, come si dice, moderna, senza inibizioni, ma con la testa sulle spalle... I due si innamorano, si frequentano e si sposano. Trascorrono giorni felici, perchè oltre l'amore essi sembrano avere anche la libertà: grazie al lavoro di lei, che nel frattempo si è impiegata presso una scuola privata, vivono autosufficienti dalle rispettive famiglie, soprattutto da quella di lui che potrebbe condizionare la loro relazione matrimoniale; liberi da tabù morali, religiosi, perfino teologici ("Non credo in Dio. Non credo che esista un mondo migliore di questo" [Jennifer]); contestatori ma non troppo, integrati ma non tanto: in una parola, due cuori e una capanna. Anche le discussioni servono alla fine per trovarsi ancora più uniti. Poi Oliver diventa avvocato e incomincia a guadagnare: traslocano in una abitazione bellissima, e Jennifer, che non deve più provvedere al sostentamento, diventa l'angelo della casa. Improvvisamente la tragedia: lei è condannata irrimediabilmente da un male incurabile, i medici le danno poche settimane di vita. Oliver vuole che nessuna cura resti tentata e per procurarsi denaro accetta anche l'umiliazione di chiedere una forte somma al proprio padre, del

quale aveva già da tempo sdegnato ogni aiuto. A nulla valgono gli sforzi: Jennifer muore dopo aver pronunciato coraggiose parole di esortazione per quelli che restano. Intorno ad Oliver si stringono il padre della moglie e alla fine anche il suo sinceramente dispiaciuto e commosso.

Con questa struttura il film, che risulta essere quindi retrospettivo e "in soggettivo" secondo il ricordo del protagonista maschile, mostra chiaramente l'intento degli autori. Di quel che si poteva dire di una ragazza immaturamente scomparsa, essi hanno scartato ogni spunto che potesse portare ad una profonda meditazione sull'esistenza e sul destino dell'uomo e sul dolore nella vita, ed hanno al contrario imboccato la via della più intimistica (il film a flash-back) e struggente commozione, della "più facile lacrimuccia".

Ne risulta un'opera che vuol fare piangere (e sembra che ci riesca con facilità), giocato abilmente su incisivi registri: la retrospettività della storia, i fatti calibrati con preciso intervallo (p. e. le difficoltà economiche della coppia dei giovani sposi, poi i momenti di felicità, poi l'atroce "condanna" di lei, ecc.), gli attacchi musicali suggestivamente ritmati con le immagini, gli stessi tempi dell'azione cinematografica, utilizzati con precisa funzione di ispessimento della tensione emotiva nello spettatore, come p. e. nella lunghissima inquadratura, con angolazione dall'alto, nella camera d'ospedale di Jennifer, quando Oliver si distende sul suo letto per l'ultimo abbraccio. E mentre lo spettatore è ben ben commosso (narcotizzato?), ecco che il film quasi inavvertitamente emana la sua alonatura tematica; la sua idea sulla contestazione vista da una angolazione riformistica: il "vogliatevi bene" gridato ad entrambe le parti in contrasto, i contestati e i contestatori.

In due successive apparizioni alla TV italiana l'autore del romanzo "Love Story", E. Segal, ha dichiarato che la sua opera parte da una constatazione sociologica: la gioventù moderna, nonostante le apparenze, sarebbe fortemente assetata di amore (in che senso?), di "neoromanticismo". A noi pare che il romanzo (e quindi anche il film che ne deriva direttamente) siano piuttosto il risultato di un'abile, ma preoccupante operazione poiché l'individuo d'oggi proverebbe ormai stanchezza per certa cultura frustrante, nevroticamente intellettualistica, satura di violenza sadistica e di sessualismo patologico, Segal, ci pare, avrebbe genialmente sfruttato il vuoto creatosi per iniettarvi artificialmente il bisogno di un nuovo romanticismo. Se questa ipotesi è vera gli uomini (e quanti sono coloro che in tutto il mondo hanno letto o visto il film? Da dati attendibili diverse decine di milioni!) non proverebbero liberamente nemmeno più i sentimenti. Ecco il grande e preoccupante fenomeno di colonizzazione dei cervelli che diventa anche colonizzazione dei cuori! E si noti bene che il male non risiede nel fatto che l'uomo si commuova e provi certi sentimenti, tutt'altro (da questo lato il film, apparentemente più pulito di molti altri, non sembrerebbe colpevole); il male salta fuori quando questi cosiddetti "buoni sentimenti" sono fatti scattare meccanicamente (in questo i mass media, per loro caratteristica naturale, sono pressoché infallibili) e per motivazioni del tutto estranee, come la strutturazione del racconto, la suggestione della storia, delle immagini, della musica o simpatia degli attori, motivazioni però che ubbidiscono alla logica degli interessi economici dell'industria editoriale e cinematografica.

Allora se ne va la liberà e con es-

sa ogni sicurezza, perché, come oggi molti milioni di spettatori vengono fatti commuovere (e gli stessi credono di voler farsi commuovere!), così domani la medesima massa potrà essere accecata ed esaltata dai più folli sentimenti o imbambolata dalle più sciocche manie consumistiche come in un certo senso è già avvenuto con certe forme di moda alla James Bond o alla Bonnie and Clyde.

Non si cada dunque nell'errore di credere che film come LOVE STORY producano del bene perché sembrano far provare alla gente sentimenti più buoni, che risultano invece, come abbiamo visto, essere artificiosamente suscitati. In realtà questi film dimostrano che chi detiene il potere dei mass-media (potere che pur esiste anche se non è facilmente definibile) può in qualsiasi momento determinare i gusti e le scelte del pubblico, senza neppure che questi se ne accorga (fenomeno della schiavitù occulta e inavvertita). A questo punto, constatata la vastità sociale del fenomeno, non è più il tempo di dedicarsi, come molti ancora fanno, a ritmare sterili slogan e grida di generica contestazione; occorre educare e presto il pubblico al linguaggio degli strumenti di comunicazione di massa, cioè educarlo alla lettura, alla particolare operazione critica per cui attraverso l'analisi del linguaggio dell'immagine se ne scopre la tipica natura di rappresentazione della realtà secondo l'angolazione, che è sempre soggettiva e parziale, della mente dell'autore. (EBI)

* * * * *

La vicenda è strutturata in quattro grossi nuclei narrativi: la presentazione dell'amore spontaneo dei due ragazzi; il matrimonio nei confronti delle due famiglie e soprattutto col padre di lui; l'annuncio della malattia;

la morte.

Ciascuno di questi nuclei - e quindi la vicenda - sembra impostato sul contrasto tra le due generazioni e su quello di classe (il padre...povero è più comprensivo, ma alla fine anche il padre ricco emerge nel superamento della sua posizione classista), al di sopra del quale ovviamente domina lo amore. L'amore domina perfino il fugace contrasto tra i due protagonisti, in occasione della telefonata per il 60mo compleanno del padre ricco; scontatamente, poi, domina in tutta la parte della malattia e della morte.

Ma la storia d'amore è un pretesto per far spettacolo sotto una specie di tematica d'attualità: il rapporto tra padri e figli in questo tempo di contestazione, di figli di papà che sembrano non sopportare più di esserlo (e anche con qualche ragione, sembra dire il film, se per due intere parti parteggia per i giovani).

In fondo, caro Oliver, a chi ricorerai ora che hai bisogno di quei 5000 dollari per evitare le sofferenze - se non la morte - della tua adorata Jennifer? A tuo padre. E che farà egli, nonostante che tu non gli voglia dire a che cosa ti servono? Te le darà. Tu a stento, ohibò, sulla porta, gli dirai "ti ringrazio". Ed egli resterà pensoso e addolorato; e infatti cercherà di sapere: ha capito che non è vero che tu hai messo nei guai una ragazza. E non appena saprà, verrà di corsa per aiutarti, per aiutare proprio quella donna per la quale tu hai rotto con lui. A che cosa t'è servita, Oliver, la comprensione di Phil? Forse ad aumentare il tuo dolore, nel momento della morte di Jennifer; quando egli ti dirà che s'è pentito di aver promesso alla figlia di essere forte per poterti sostenere. E infatti, tu te ne vai solo dall'ospedale dopo la morte e incontri tuo padre che non vuoi nemmeno salutare, ma che ti segue.

Dunque? Cari i miei figli di papà contestatori, aprite gli occhi. La vostra contestazione è giusta: avete bisogno e diritto di essere capiti; anche il bravo Phil vi capisce e come! Ed è un padre, di fatto, adorato; non come il sig. Burrett... Però, anche voi dovete capire che i vostri papà vi vogliono bene, vi desiderano, soffrono per voi; è vero, forse non vi capiscono, ma insomma anche voi dovrete capire. Vedete infatti come le cose poi si concludono?

Le intenzioni sono evidentemente buone. Il ragionamento non è sbagliato, anche se è la contestazione vista da destra anziché da sinistra e non per condannarla, semmai per dirigerla.

Ma le intenzioni non bastano. Non c'è consistenza di ragioni nel ragionamento.

La vera impostazione strutturale infatti è di carattere emotivo-spettacolare.

Già nel primo nucleo, l'amore viene presentato con spregiudicatezza e mostrato profondo (senza però alcuna valida dimostrazione), sfruttando appunto la spontanea e sentita volontà... sociale di Oliver (Jennifer chiama suo padre Phil, mentre Oliver chiama il proprio con una parolaccia; e Jennifer spiega il fatto con la diversità tra i due tipi di padre). A ben vedere, di socialità ce n'è poca: in fondo frasi fatte (cfr. colloquio con i genitori); c'è invece quella patina di contestazione a un modo di vedere le cose, così da creare attorno di Oliver un alone di modernità e di simpatia, anche da parte dei giovani. Analoghe osservazioni per il tipo d'amore: Jennifer è una di quelle che non si dà facilmente, una ragazza... con i pantaloni; eppure a Oliver si concede pienamente. Ecco dunque l'amore. Anche gli accenni all'aspetto religioso (che si puntualizza sul matrimonio civile e sulla decisione d'un funerale cattolico) rientrano perfettamente in questa volontà spettacolare-emotiva degli autori di toccare punti d'una certa attualità (come la contestazione) e di vederli risolti, almeno in un primo momento, secondo il sentire dei giovani d'oggi.

Nel secondo nucleo, la cosa si accentua, mostrando un Oliver deciso ad affrontare ogni disagio per portare in porto il proprio sincero amore. Qui matura la pseudotematica sociale, col padre di Jennifer - che desidererebbe, anche nel ricordo della moglie - il matrimonio in chiesa e sa rinunciarvi (perfino a Dio) pur di rispettare la volontà dei due giovani. Da notare in questo nucleo il matrimonio, sia nella sua parte di cerimonia, sia nella sua parte di povertà. Viene cioè accentuato sempre più quello spirito che abbiamo chiamato di contestazione, visto in una certa angolazione favorevole ai due giovani, anche perché c'è qualche adulto - fuori del sistema dei ricchi - che può capire e capisce. Lo spettato-

re moderno, dunque, anche per la calcata presentazione dei genitori di lui, parteggia ovviamente per i due giovani. L'amore trionfa ed è bene trionfi contro viete tradizioni. La vita sarà dura? Benissimo. Con l'amore, tutto si potrà superare e, anche se per un anno sarà la donna a mantenere il marito, poi le cose si sistemeranno come si deve. Le esigenze sentimentali sono a posto.

La frittata è dunque pronta spettacolarmente per il fattaccio.

Jennifer è condannata dalla leucemia. Povero amore, dove vai? Ecco invece l'esplosione dell'amore: la forza e la serenità di lei; lo sforzo di lui di ricorrere al padre per un prestito di 5000 dollari (un po' calcatelo quel tacere di Oliver del vero motivo per il quale si rivolge al padre; ma anche questo serve, come s'è visto). La mirabile e commovente rassegnazione del padre di Jennifer; ecc. ecc. Tutto è pronto per le lacrime (in sala le soffiare di naso si sprecano...); la crime senza difficoltà ideologiche, perché - ripeto - tutto è pronto. E ora che succederà?

Ed ecco il finale, breve, ma significativo. Il padre di Oliver ha saputo ed è corso: non già solo per vedere il figlio campione di hockey come già nel primo nucleo, bensì per dire al figlio che lo vuole aiutare proprio ora che c'è di mezzo Jennifer a sollecitare soccorsi. Ma Jennifer - guarda un po' - è morta proprio ora. "Mi dispiace", dice il padre sinceramente addolorato. Ma "amare - risponde il figlio - è non dover mai dire mi dispiace", così come Jennifer aveva detto a lui, la sera della litigata. E il padre annuisce.

Fonte di lacrime. E si potrebbe aggiungere: sane, inevitabili, basate sui più comuni e profondi sentimenti più o meno occidentali.

Ma le lacrime, cioè l'emotività pluviosa del film, sono evidentemente uno strumento. Sulle lacrime spremute, destre e sinistre si accordano; contestati e contestori sono avvolti in una dimensione comune di sentimentalità; il "volemose bbene" è la più immediata e ovvia e gradita - e in sé non di sprezzabile - conclusione. Ma non c'è vera consistenza interiore; non c'è risposta a nessuno dei "perché?" che la vicenda pone; perfino sul piano del rapporto umano, le situazioni non hanno una autentica configurazione (p.e. la sequenza del 60mo di papà) psicolo-

gica ed etica e non è sufficiente la moda fenomenologica o problematicistica a giustificarlo.

Sotto un profilo d'efficacia sul pubblico, la strada può essere anche accettabile lì per lì; ma il problema è assai più nel profondo e vi resta.

Resta però ancora un aspetto positivo del film, sempre sotto detto profilo: il muovere i sentimenti della gente (il film ha un grosso successo, il che in un certo senso depone per la gente stessa, che vuol dire che ha ancora un po' di cuore in petto, nonostante tutta la tecnologia e la crudeltà che si vede in giro e non solo nel Vietnam). Se non è la ragione a guidare nel retto cammino, che siano almeno le emozioni rettamente impiegate.

Ma al di là di ciò, il film e il suo successo internazionale di pubblico non può che sconcertare: è un tipico prodotto largamente massificante. Fa credere di essere aperto e attuale; ma costruisce sul vuoto. E il vuoto, presto o tardi, non regge. E allora?

Se da una parte, è segno molto buono che siano giovani quelli che riempiono le sale (almeno in prima visione), perché vuol dire che essi - forse molto più di generazioni appena passate che hanno saputo fare e in parte fanno orribili guerre - sono sensibili a richiami di valori umani, come l'amore disinteressato e sacrificato (sotto questo profilo, la malattia e la morte di Jennifer col comportamento dei due sposini è certamente positiva), dall'altra parte non è altrettanto buon segno che essi accorrano a nutrirsi di un film che tratta senza basi concrete - se non la emozione - i loro problemi.

Sotto il profilo cinematografico e artistico, il film non esiste. È narrato senza nessuna inventiva, ma pulitamente. È recitato piuttosto bene. E soprattutto rivela una notevole malizia nello scuotere i sentimenti (si veda p. e. l'azzeccatissimo montaggio nella scena immediatamente prima della morte: i primi piani di lui e di lei, soprattutto lui che piange e che si vince alle parole di lei; il Campo Lungo dall'alto di lui che la "stringe stretta" secondo il desiderio di lei; il primo piano di Phil nel corridoio), il che è mestiere, anche se non interesse espressivo. Una musica graziosa ed efficace e un intelligente lancio pubblicitario hanno notevolmente contribuito al successo. (NAT)

MORIRE D'AMORE (1970)
(Mourir d'amour)
di André Cayatte

Questo film riecheggia la vicenda a cui, non molto tempo fa, si interessarono la stampa e l'opinione pubblica non solo francesi. La vicenda è quella della professoressa francese che, innamoratasi di un proprio alunno e da questi ricambiata, si sentì costretta al suicidio per la spietatezza dei genitori del giovane, che l'avevano denunciata per "corruzione di minorenni" mandandola anche in carcere, e per la crudeltà dei depositari del potere e della legalità, miopi difensori di una morale "legalitaria".

La storia del film, dicevamo, va di pari passo, con la cronaca dei fatti, ma non va più in là. Non è da credere tuttavia, che il regista abbia scelto la strada del "cinéma vérité". Cayatte sottolinea come i difensori del potere costituito siano i primi a votarsi per la difesa di un legalitarismo chiaramente di comodo e sottolinea come il potere, anche alla lunga, si prende la rivincita sui suoi contestatori (la professoressa e il giovane, almeno stando al film, avevano preso attivamente parte al "maggio francese").

Quindi non la solita storia d'amore anche se in versione insolita, ma qualcosa di più. Questo almeno stando alle buone intenzioni dell'autore, perché in realtà queste intenzioni si arrestano, nella migliore delle ipotesi, a livello di sceneggiatura. Ne viene fuori un film debole stilisticamente e strutturalmente, che pare avere debole validità dimostrante, anche se forse ne avrebbe la volontà. Nella peggiore delle ipotesi anzi, si perde anche la strada del racconto asciutto e vagamente elegiaco per un tono melenso e senza costruito.

Vien voglia di dire che di fronte a certi esempi di cinema "dei sentimenti" della nouvelle-vague (p. e. Truffaut) questo film di Cayatte non fa una figura troppo bella.

Dal lato educativo, non presenta grossi pericoli, ma per la stessa incertezza o debolezza di cui s'è detto non sembra nemmeno un esempio da seguire. (MIC)

PUNTO ZERO (1971)
di Richard C. Serafian

Un giovane Kowalski, già ex-marine, ex policemen, ex pilota automobilista, ex ecc. ecc., si lancia per scommessa, con una potente auto in una folle corsa lungo le veloci strade degli Stati Uniti. Nessuno lo dovrà fermare: è il simbolo della libertà (!?) Mentre costui sfugge ai ripetuti inseguimenti della polizia e si misura in acrobatici duelli con occasionali rivali in cerca di provocazioni, una emittente radiofonica, decisamente off, alterna canzoni e musiche con notizie sulla "storica e leggendaria impresa". Quando la polizia avrà stretto in una ferrea morsa il fuggitivo, questi, che nessuno potrà mai dire di aver fermato, si andrà a schiantare contro due pesanti ruspe agricole, collocate in mezzo alla careggiata come posto di blocco.

Il film vorrebbe essere contestatore: infatti tenderebbe ad identificare il sistema con i cattivi (i poliziotti stupratori, megalomani, i cittadini razzisti che sfasciano la stazione radiofonica ribelle), e, chi ad esso si oppone, con i buoni (il giovane e coraggioso eroe, i membri di colore della emittente radio, l'amico hippy che vive nel deserto con una biondina, nuda come Eva, che se ne va in giro con una motocicletta tra dune e arbu-

sti, ecc.); tenderebbe anche ad accusare il sistema di repressione sistematica e di annientamento violento della parte contestatrice. Di più: PUNTO ZERO non nasconde la pretesa (vedi p. e., oltre certi punti del film, anche la presentazione pubblicitaria apparsa sui giornali o sui flans) di passare per un lavoro di audace denuncia e di coraggioso assunto.

Tutto fumo negli occhi. Infatti l'intero discorso tematico è velleitaristicamente impostato e falsamente trattato; appena si chiede al film perché il sistema sia repressivo, perché annienti così violentemente chi lo contrasta, quali siano le motivazioni di questa contestazione, perché avvenga quel fatto, perché il protagonista si comporti in una determinata maniera, ecc., ecco che il film non sa fornire nessuna risposta. E' chiaramente dunque un'opera e pseudotematica che vuole fare spettacolo sfruttando certi temi. Questo lavoro è solo un'esibizione virtuosistica di corse e incidenti stradali e di un appena discreto dosaggio di tensioni e di suspense. Nulla di più. Si scopre anche che l'autore ha tentato qua e là di scopiazzare alcuni degli aspetti esteriori di ZABRINSKI POINT e EASY RIDER, ma lo ha fatto assai male, rivelando così di essere, oltre che scarsamente originale, neppure dotato di una certa astuzia "appropriatrice". (EBI)

QUESTO SPORCO MONDO MERAVIGLIOSO (1971)
di Luigi Scattini e Mino Loy

L'indagine documentaristica di questo film scorrazza dall'Europa agli Stati Uniti, da questi al Giappone alla ricerca degli aspetti contraddittori del nostro mondo: lo "sporco" e il "meraviglioso". In tal modo gli autori tocca-

no tutti (o quasi) i problemi dell'epoca moderna (droga, omosessualità, aborto, sterilità, violenza, sessomania, ecc.), contrapponendoli alle sue delizie, che per la verità sembrano essere un po' poche, se è vero che sono rappresentate dalla scoperta della scienza e della medicina (operazioni chirurgiche, trapianti di ipofisi, fecondazioni artificiali, ecc.) o da qualche geniale invenzione di tipo giapponese, come il letto rotondo "automatico", rivale di quello "mobile e fluttuante" made in USA. Una voce fuori campo commenta le immagini, ma se si eccettuano alcuni momenti indovinati o ironici, tutto il parlato è infarcito o condito con i più logori luoghi comuni e con il più scontato moralismo.

Risulta in tal modo la pseudotematica del lavoro che sfrutta argomenti seri per far spettacolo e soldi, pretendendo anche - è il colmo - il plauso per il suo impegno morale e sociale. E' significativo il finale improntato alla predicuccia retorica e all'ap-

pello rivolto alla umanità a non distruggere "questo sporco mondo meraviglioso". Ma quali sono le meraviglie e come salvarle, se il film non tocca per nulla la vera dimensione meravigliosa del mondo, unica base per un discorso serio su una vita autentica? Parliamo della dimensione spirituale, umana, totalmente esclusa nel film (va eccettuato un solo punto in cui lo speaker, abbandonato il testo degli autori, legge le ultime parole scritte da un drogato prima della morte: "uomini meditate il mio errore, io non ho capito nulla; non seguite il mio esempio: la vita è tutta un'altra cosa").

Con questa impostazione carentissima il film non può dunque pervenire a nessun serio valore tematico e neppure nascondere la propria impostazione velleitaristica. Di aspetti di cinematograficità e artisticità non se ne parla nemmeno. QUESTO SPORCO MONDO MERAVIGLIOSO è solo un esempio di pellicola erroneamente impressionata. (EBI)

ANCORA SU

CONFESSIONE DI UN COMMISSARIO DI POLIZIA AL PROCURATORE DELLA REPUBBLICA (1970)
di Damiano Damiani

Un mafioso, rinchiuso nel manicomio per dissensi con l'altro capomafia, viene fatto uscire grazie all'intervento del commissario di cui parla il titolo e che già sa come il Li Puma, questo è il nome del mafioso, si vendicherà nei confronti del Lomunno. Questo ultimo è il mafioso che gli ha fatto lo scherzo, implicato in un traffico di aree fabbricabili insie-

me ai maggiorenti della città (sindaco, assessori, onorevole, ecc...) e dal quale si è staccato quando costui ha circuito la sorella Serena. L'attentato di Li Puma non va però a segno.

Il commissario deve fare ora i conti con un giovane sostituto procuratore della Repubblica, legato all'ossequio rigido delle leggi ed alla reverenza verso l'eccellenza Medda, un alto magistrato. Finché, sfiduciato nei mezzi messi a disposizione dalla giustizia, mentre viene destituito perché, senza autorizzazione, ave-

va messo sotto controllo il telefono del procuratore, uccide il Lomunno, che era stato il mandante dell'assassinio di un suo giovane amico sindacalista.

Alla fine, dopo che nel corso delle indagini il cerchio delle complicità si è allargato sempre più, il procuratore avverte come anche l'eccellenza Medda sia implicato nella faccenda. Il film termina con il procuratore e l'eccellenza uno di fronte all'altro (anche se il procuratore è al gradino più alto della scalinata) che si guardano fissi, mentre l'eccellenza domanda se c'è "qualcosa che non va".

Il film è ancora nella scia di quelli, che sembravano abbandonati, del finale ambiguo e che anzi è lo spettatore che dovrebbe, a suo piacimento, indovinare. E, sostanzialmente, rimane nel grosso vicolo cieco di quelli che si credono di fare un cinema "di protesta" e contestatore per il fatto che mettono l'indice sulle "piaghe" della società. C'è da dire che questo modo di pensare, in definitiva, costituisce un abbaglio perché la realtà è molto più cruda di quella presunta dalle immagini. Ma, d'altro canto, questa è chiaramente la strada presa da Damiani fin da IL GIORNO DELLA CIVETTA. Tuttavia, se questa è la strada, non è percorsa fino in fondo e manca, nella ambiguità finale e nel tratteggiare semplicistico, l'atto di fede in certi valori che pure dovrebbe avere chifa questi film definiti "di impegno sociale".

Anche se, dal lato artistico, va dato atto a Damiani di un certo vigore tuttavia non siamo certamente davanti ad un capolavoro. Qui e là si sente il riecheggiare di motivi, di temi, di situazioni già visti al cinema e trattati forse in modo migliore. Allo stesso modo, lascia perplesso qualche personaggio di secondo piano.

Il discorso più interessante, a nostro parere, è quello del lato educa-

tivo. Sotto questo aspetto il film è senz'altro da porre in quella schiera, veramente notevole, di film falsamente "di contestazione" divenuti ora di moda, ma altrettanto massificanti dei film hollywoodiani degli anni '50. Si tende sempre di più a vanificare il passaggio realtà-finzione e lo spettatore diviene sempre più succube di certi temi, che crede di contestare al cinema. E', in definitiva, il difetto più grosso. (MIC)

* * * * *

L'assassinio del Procuratore della Repubblica di Palermo, Scaglione, e del suo autista, avvenuto qualche settimana fa, ripropone l'attualità di questo film di Damiani che pare quasi richiamare, nel magistrato Medda che finisce il film, l'ucciso e, nel Commissario Bonavia in contrasto col giovane magistrato, quanto si viene leggendo sui giornali (si veda p.e. l'"Espresso/colore" del 23 maggio 1971, che pubblica il rapporto sulla magistratura in Sicilia degli onn. Elkan e Assennato al termine di un'inchiesta svolta per conto della Commissione Antimafia).

Evidentemente, il Damiani s'era in formato piuttosto bene e ciò va a suo onore.

Ma non è questo l'aspetto nel quale voglio entrare. Ciò che mi pare degno di notevolissimo rilievo è invece la coincidenza tra realtà e film, pur nei limiti "di verità" del film stesso che ho rilevati nella mia recensione (numero scorso di questo NOTE SCHEDARIO) e sui quali insiste questa volta MIC. Tale coincidenza, cioè, fa dire: "il film è proprio vero!", con un'affermazione e con una convinzione che però non sono affatto secondo verità.

In altri termini, di fronte a un caso del genere sembra veramente difficile sostenere la possibilità o l'utilità di una lettura quale noi proponiamo e che sia aderente alla realtà della vita anziché relegabile nel mondo dove si discute del sesso degli angeli. Ma non è così.

Anzitutto il fatto si spiega benissimo. La coincidenza tra realtà e film - quella che fa dire appunto che "il

film è vero" - non avviene a livello di conoscenza oggettuale, bensì a livello di reazione emotiva. E la ragione non è quella che sempre portiamo della distinzione tra immagine e cosa rappresentata. E' un'altra, benché legata in un certo modo a questa: cioè la distinzione tra informazione e invenzione. La realtà (il caso Scaglione, p.e.) viene conosciuta da noi o direttamente (per esperienza diretta dei fatti e delle persone, cosa che - almeno in questo caso - è di pochi) o per informazione attraverso i giornali, la radio, la TV ecc. Per quanto anche queste informazioni possano essere e siano deformati, esse però tendono a farci conoscere "fatti"; e se queste informazioni sono manipolate o colorate, mediante una opportuna lettura riusciamo a cogliere almeno alcuni aspetti della realtà di cui si tratta. Il film d'invenzione, invece, ci dà informazioni che vogliono portarci a una certa conoscenza, ma non documentaria, della realtà; conoscenza, per così dire, interpretata: il referente o cosa significata non è tanto quella realtà che offre alcuni contorni narrativi alle immagini, quanto piuttosto il pensiero dell'autore circa una certa realtà, che in questo caso è una certa situazione (aspetti della mafia in Sicilia).

Nel nostro caso, di fronte alle notizie che ci arrivano dall'informazione proviamo le stesse reazioni ideologiche o emotive che di fatto il film ci ha fatto provare. Ciò significa che la coincidenza tra realtà e film avviene a questo livello e non a quello della conoscenza del referente.

La distinzione è importante, perché il film resta sempre un fatto di invenzione, anche se ci sono episodi che hanno riscontro nella realtà. Non è che questo riscontro sia puramente casuale; può essere benissimo voluto dall'autore. Ma la realtà fattuale è una cosa e l'invenzione filmica circa di essa è un'altra. E ciò - ripeto - non solo perché una seggiola non è la immagine di quella seggiola, bensì perché questa immagine (il film) non è nemmeno l'immagine di quella seggiola, ma è l'immagine di una seggiola che ha contatto con "quella" solo per il fatto di essere seggiola. Il film dunque non è "vero", circa quella specifica realtà, anche se la adombra con efficacia e con verisimiglianza.

Ne segue, p.e., che il processo realtà-film non è reversibile (non si può

cioè passare dal film alla realtà al livello al quale si trova il film, bensì - caso mai - solo a livello generico); ma - di per sé - non è nemmeno, in certo senso, possibile: il film si ispira nei suoi vari episodi a fatti reali, ma la sua unità narrativa non ha riscontro nella realtà. Che se lo dovesse avere, ancora una volta ciò avverrebbe come coincidenza tra una realtà e un'invenzione e non tra realtà e sua informazione.

Non è che per questo il film perda valore. Esso è un'opera di invenzione la cui caratteristica è di esprimere il pensiero di Damiani sulla mafia, pensiero che corrisponde in notevole parte con la realtà. Ma non si può dire per questo che il film sia vero; sarà vero, semmai, il pensiero dello autore.

E la annotazione è necessaria per evitare gli equivoci che possono nascere dal non averla presente. Anche solo sotto questo aspetto, dunque, la lettura non solo è possibile, ma è necessaria per riuscire a sapere fino a che punto e come un'opera di comunicazione può essere attendibile proprio ai fini di un contatto col reale.

Non è da stupire che il film faccia dire che "è proprio vero"; ma non è assolutamente possibile inferire una coincidenza di verità tra film e realtà. E la lettura permette proprio di non cadere in questo abbaglio, spiegabilissimo e quasi ovvio, ma enorme.

In secondo luogo, proprio partendo dalla constatazione di questo ovvio e pressoché inevitabile abbaglio, la lettura è necessaria, poiché la tendenza a confondere non solo realtà e finzione nel senso di immagine e reale, bensì addirittura nel senso di informazione e invenzione è evidentemente estremamente alienante. Tale una tendenza purtroppo si sta diffondendo anche nel campo culturale, oltre che in quello incolto, quale conseguenza (ahimè quanto inavvertita!) della massificazione dei mass-media. Sotto questo profilo, il critico o studioso o fabbricatore di immagini cinematografiche o televisive che prendono l'immagine a livello d'informazione materiale (nonostante l'acume e la cultura delle osservazioni o degli arzigogoli che vi fanno sopra) non sono diversi dalla donnetta che confonde Paola Pitagora nella realtà con la Lucia del "Promessi Sposi". Un esempio - tremendo sotto un profilo di contributo alla massificazione - si è avuto nella trasmissione di TV7 del

giorno 21/5/71 dedicata al caso Lambra kis, dove a completamento di immagini documentarie si frammischiavano, senza sufficiente differenziazione, scene del noto film "Z" di Gavras. Quel servizio, che si presentava documentario, dati sia la sua natura sia i suoi scopi, veniva così a deformare l'informazione che intendeva offrire (anche se la ricostruzione cinematografica di Gavras poteva servire efficacemente a illustrare quei dati momenti dell'avvenimento e anche se ovviamente il servizio guadagnava in spettacolarità) dando messaggi frutto di invenzione anziché di documentazione. E' questo un tipico modo di falsare i fatti, obbedendo a una linea di spettacolarità anziché di verità. E la gente così si abitua a non discernere più vero da falso, a livellare paurosamente documento e invenzione non solo davanti allo schermo bensì anche nella vita. Da che cosa derivano certi episodi di colpevolismo per un indizio che potrebbe essere casuale, di violenza gratuita per le strade ecc. se

non da questa abitudine a non discernere il reale dall'immaginato, portata in un contesto esistenziale dove altre forze istintive si scatenano poi, irrefrenabilmente, provocando anche tragedie?

E' certo impopolare fare un discorso del genere, ma bisogna pur farlo se non si vuole essere complici di un andazzo che mina le stesse radici del contatto con la realtà.

Ritornando al film di Damiani, non dirò che esso sia criticabile per il fatto che ho denunciato ora. Damiani ha voluto - mediante un film d'invenzione - trattare di un problema vivo della realtà italiana e formulare in proposito un suo messaggio. Aveva pieno diritto di darlo e l'ha fatto bene.

Criticabile o per lo meno lamentabile, invece, è che non si faccia niente per avvertire la gente - tutti: incolti e colti - del pericolo insito nella comunicazione dei mass-media; o che addirittura si ritenga superato o si ignori l'unico metodo oggi possibile per far fronte ad esso, cioè la lettura intesa come va intesa. (NAT)

Ricordiamo che tutti e ciascuno i nostri corsi d'estate hanno ricevuto il riconoscimento del Ministero della Pubblica Istruzione con decreto del 30 aprile 1971.

Il corso sull'Educazione ai mezzi d'informazione (C 5 - C 6) - generale e speciale - viene riconosciuto, com'è di fatto, composto a tale effetto di due corsi distinti.

Sottolineamo la particolare importanza che avrà il corso D 123 sull'Uso degli audiovisivi nell'istruzione, anche per la presenza e la possibilità di addestramento di due nuove "macchine per insegnare" (l'elettronica MITSU e la PROFAID) che saranno messe a disposizione in anteprima per l'Italia.

Si tratta di macchine che hanno già destato l'interesse dell'università, del Consiglio Nazionale delle Ricerche e dei centri di addestramento di alcune delle più importanti industrie.

In questo corso si avrà dunque la possibilità di avere una panoramica ed un addestramento pratico sulle più moderne tecnologie didattiche.

Non conoscerle oggi, domani potrebbe significare essere già in ritardo.

~~~~~  
 IN RETROSPETTIVA    IN RETROSPETTIVA    IN RETROSPET  
 ~~~~~

DUE O TRE COSE CHE SO DI LEI

(1968)

Deux ou trois choses que je sais d'elle

(1967)

di Jean Luc Godard

Certamente un autore interessante e intelligente - (talvolta però più furbo che intelligente), notevolmente sensibile alle situazioni e alle problematiche della società contemporanea, ma terribilmente debole in filosofia (non: storia della filosofia) e in teoria dell'immaginè ivi compresa la cinematografica.

Per questo il film è interessante come testo di studio.

La vicenda - e poi dirò perchè mi ci soffermo - è quella di Juliette, già prostituta per necessità avendo avuto due figli fuor di matrimonio, che incontra l'uomo che la capisce e la sposa. Nasce il terzo rampollo e i soldi del marito non bastano più. Con l'antico mestiere, perfettamente conscio a dir poco il marito, fa quadrare i bilanci. Alcuni incontri e forse soprattutto uno la fanno pensare: a tante cose. Quella sera, si chiede se l'amore, per essere tale; non debba appoggiarsi su qualcosa che cambia. No, non parla del marito; parla di sè: si sente la stessa e pur cambiata.

Il racconto cinematografico, invece, sfalda la vicenda - alla Godard - in tante cose che sembrano rivoli. Anzitutto, dopo didascalici accenni alla civiltà dei consumi, dopo l'apparentemente anodina presentazione di immagini da civiltà del cemento che si ripeteranno più volte durante il film, il regista - che tiene la voce fuori campo in tutta l'opera - presenta la attrice Marina Vlady e la protagonista che essa incarna, con le stesse parole, con le stesse caratteristiche anche

di vestito. E nel raccontare la tenuissima vicenda, intercala la didascalia "idee" rapportata a immagini da civiltà da consumi; con una delle quali quasi ripetuta terminerà il film, immediatamente prima del "fine". Altri personaggi verranno invocati durante l'arco narrativo, più o meno legati alla vicenda principale, e accompagnati da dialoghi con la voce fuori campo, come venissero intervistati, su problematiche caratteristiche di oggi - da Dio ai problemi dell'immagine e della conoscenza - sulle quali la voce f. c. si intrattiene spesso anche da sola.

Lungi dall'essere di difficile lettura (per chi ha nella lettura un qualche esercizio), il film è addirittura didascalico in più di un punto; il che forse nuoce sul piano dell'espressione artistica e dell'ispirazione. Ma Godard - bisogna riconoscerlo - è sempre intelligente e furbo e sorvola la secca con notevolissimo savoir faire e frizzante buon gusto. Insomma, ha la battuta felice anche nei momenti difficili.

La significazione tematica risulta così piuttosto lampante: viviamo in una società (è Juliette che si universalizza in noi tutti, col moltiplicarsi delle colleghe presentate in certo modo dalla voce fuori campo, con l'introdurre canali narrativi che di per sè, come vicenda, non le apparterebbero, ecc.), la quale, artificiosa e antiumana com'è pur sembrando fatta sull'uomo e per l'uomo, conturba la riflessione sulla vita e sul mondo (Dio compreso), impedisce agli uomini anche intimamente uniti di conoscersi (p. e. il titolo) e di conoscere veramente se stessi (p. e. e parzialmente il dialogo tra il marito e la ragazza nel bar, i due

nella libreria-ristorante, lo stesso finale di Juliette, ecc.), pur stabilendo contatti fugaci che sembrano aprirti le viscere (p. e. l'incontro col ragazzo del metrò), e ponendo in dubbio la stessa facoltà di conoscere e di comunicare (i vari discorsi sull'immagine e sulle parole e un po' tutto l'insieme).

E' una vera riflessione sulla vita, acuta e sensibile, fortemente problematica com'è di moda ma direi certamente sincera, la quale tuttavia rivela i fondi mentali del regista. Aperto a tematiche sociali (Vietnam, America, civiltà dei consumi ecc.), notevolmente colorate di rosso pur con la voluta intenzione di non farsi trascinare da correnti e mode, il buon Godard è impastato di borghesia. E non tanto perchè si ponga ancora il problema, p. e. di Dio (va bene, Dio ha creato tutto, ma è troppo facile ricorrervi) o dell'amore coniugale o materno o simili, quanto perchè non sa scarnificare fino all'osso le problematiche e - talvolta o spesso borghesia dell'antiborghesia - poggia il suo ragionamento e il suo dire su basi di convenzione e non di sostanza profonda.

Ma un aspetto - mi pare - in questo film traspare in maniera evidentissima; ed è la fragilità filosofica sui problemi sui quali teorizza, soprattutto a riguardo della comunicazione e del segno, dei quali appunto il film stesso - come struttura e come concezione - dovrebbe essere dimostrazione.

Se ne ha un primo immediato riscontro fin dall'inizio quando egli presenta con le stesse immagini e con le stesse parole Marina Vlady persona e attrice (Juliette). Se da una parte l'espedito è strutturale in funzione tematica, dall'altra esso mostra che Godard non rifugge dall'equivoco di confondere cosa rappresentata e segno. Egli dice sostanzialmente: vedete, vi parlerà Marina Vlady nelle vesti di

Juliette, ma Marina che pur non è Juliette è però Juliette emblematicamente, così come Marina è voi, tutti noi, e tutti noi siamo Juliette, per ciò che Juliette - ecco il punto - rappresenta o emblematizza.

E fin qui il discorso sarebbe abbastanza (non: completamente) valido: se poi, iniziata la finzione scenico-cinematografica, Godard non ci portasse le persone (p. e. Juliette al secchiaio) a dialogare con noi. Quelle persone sono o non sono finzione, cioè o recitano o non recitano: l'immagine è documentaria o è ricostruita o inventata. Tutto diviene espediente retorico, dunque, che è valido in contesto retorico e non oggettuale o altro, proprio perchè retorico e perchè espediente. Ed è subito - come si vede - problema di comunicazione e di segno.

C'è infatti di più. L'immagine di Marina Vlady è già segno; quella di Juliette è segno di un segno (recitazione). Si ha dunque equivoco nell'equivoco. E, si noti, non si può dire: Marina è non segno e Juliette è segno; poichè sullo schermo non abbiamo Marina Vlady, bensì l'immagine - cioè il segno - di Marina Vlady; per di più un'immagine che è messa lì non solo per rappresentare, bensì per esprimere; quindi doppiamente segno: perchè immagine (rappresentazione e non realtà) e perchè espressione (immagine non solo rappresentante documentaristicamente, ma significativa l'idea di cui Godard si serve per impostare il suo discorso). Poi e solo poi viene tutto il resto, cioè la finzione nella finzione, cioè la finzione scenica costituita da Marina Vlady che "recita" Juliette; e con essa tutta la storia del film.

E così appare un terzo equivoco: poichè la realtà è - diciamo così - narrativa, cioè si snoda in episodi (che possono essere narrati), Godard

per esprimersi, costruisce una vicenda credendo di doversi appoggiare alla narrativa della realtà per poter esprimere il significato della realtà stessa. E crede di fare racconto senza racconto, per il fatto di narrare in un certo modo, che rompe tempo e spazio. Ma vi si abbarbica. Ecco perchè ci siamo soffermati all'inizio sulla vicenda: per dire appunto che, nonostante il modo di narrare, il film mutua la sua espressività anche dalla vicenda (radicalmente almeno), proprio quando - con notevole intelligenza e intuizione - affida a uno stile di rottura narrativa gran parte della sua struttura espressiva. Perchè dunque ancorarsi a una vicenda, rompendo addirittura lo stile ai livelli superiori della struttura?

Questi equivoci di natura teorica e linguistica hanno solide conferme in molti punti del film, p. e. in certi discorsi sulla conoscenza e sul linguaggio alimentati da immagini di parole o rovesciate o mutilate. Quello che Godard ci dà in questi casi è sempre un segno: se - per esempio - faccio vedere "bar" e poi carrello indietro per mostrare che quella parola era "barba" non posso dedurre che la parola non comunica o che la conoscenza vera e non è possibile. Infatti quando è "bar" (e nell'immagine quella parola è "bar" e non "barba"), quel segno vuol dire quel certo tipo di locale; quando invece è "barba", quel segno è di quel certo tipo di pelo. Il carrello indietro è un mezzo espressivo dell'immagine e non della parola: vuol dire che l'autore del segno-immagine ha voluto mostrare - per suoi motivi - due parole (bar e barba) in una certa connessione. Solo nella realtà esterna al segno si tratta di una sola parola (barba), ma nella realtà del segno si tratta di due parole, sia pur ottenute fotografando in certo modo una sola parola.

Di più (e mi riferisco soprattutto a

certi discorsi del film in cui è in gioco il problema della conoscenza, p. e. nella sequenza del pomeriggio al garage) noi sappiamo che c'è un duplice tipo di conoscenza: quella per comunicazione verbale e quella per astrazione o esperienza diretta. La prima è quella che si ha appunto in una comunicazione fatta con parole o comunque con segni convenzionali; la seconda è quella che si ha astraendo da contorni. Il che si ha tanto nell'esperienza diretta della realtà quanto nella comunicazione per immagini. Ma se il processo è lo stesso, nell'esperienza diretta non si ha comunicazione in senso stretto, mentre nella comunicazione per immagini si ha comunicazione vera e propria. Il che significa che nel primo caso si conoscono "cose", nel secondo invece si conoscono segni (è il problema del segno-cosa e del cosa-segno), vale a dire cose fatte apposta per far conoscere il contenuto mentale di chi le ha fatte.

Una cosa rappresentata in un segno-immagine, non solo deve essere identificata concettualmente e lo può essere all'uno o all'altro livello, in forme o gradi più o meno corrispondenti all'oggettività della cosa conosciuta, (mentre le parole danno già direttamente una identificazione concettuale che salvo errore o menzogna è inequivocabile), bensì non è mostrata per essere conosciuta essa come cosa, ma per essere tramite o veicolo di un contenuto mentale espresso in quella rappresentazione.

Cade così gran parte delle problematiche poste dal film, non perchè non esistono, ma perchè ai fini della comunicazione sono poste erroneamente. E poichè queste problematiche sono di fatto idee parziali sulle quali si regge l'idea centrale del film, anche questa perde la sua validità, pur essendo - in sè stessa - un'idea assai coerente alla realtà della società contemporanea. Ma - ed

ecco il problema o l'equivoco che riaffiora - un conto è la realtà contemporanea e un conto ben diverso è un film che ne tratta.

E poichè la massificazione dei mass media si caratterizza proprio in un fenomeno prodotto praticamente da fattori cui si riferiscono i detti equivoci, si potrebbe dire ch'è questo di Godard un film massificato per gente massificata.

E non mi riferisco tanto a quei massificati che del film colgono solo l'informazione materiale, applaudendo p. e. alle battute sul Vietnam o contro gli americani, quanto piuttosto a quelle persone di cultura e d'un certo gusto o pratica cinematografici che, cogliendo nel film o le tematiche parziali o addirittura l'idea centrale, le accettano in quanto fanno praticamente propri gli equivoci del Godard. Intendiamoci: siamo, in questo secondo caso, su un piano culturale ben più elevato; ma sotto il profilo della massificazione non so se molto più confortante. A un certo punto, è meglio non aver ancora percorso il cammino piuttosto che aver percorso un cammino opposto o errato; la nescienza è migliore dell'ignoranza.

Per tutti i suddetti aspetti questo film di Godard è molto interessante sul piano dello studio; non ultimo, quello per cui in questo film più che in altri dello stesso autore, è possibile veramente conoscere pregi e limiti, dimensioni aperte e ristrette, del giustamente noto e apprezzato regista. (NAT)

VENTO DELL'EST (1970)

Le vent d'est (1969)

di Jean Luc Godard

E' la storia di... un commento parlato che ora dibatte dialetticamente con una voce interlocutrice, ora commenta le immagini di un gruppo di per

sone che appaiono nel film o nei panni della parte o nei propri durante una assemblea di verifica tenuta in aperta campagna, ora procede per proprio conto, come un altoparlante, essendo lo schermo in quel momento o completamente nero o completamente rosso. Tematicamente il film è una accusa contro il capitalismo borghese e il revisionismo comunista, contro l'intellettualismo sterile e ogni atteggiamento che non apporti contributi allo sviluppo della lotta di classe. In fondo il film mette in discussione pure se stesso, come film politico, come film che sia politicamente incisivo. C'è però molto dell'urlo, del comizio e poco della trattazione scientifica. E', più che una tematica, una ricerca della stessa. Anche stilisticamente c'è molto sperimentalismo, molto procedere a tentoni. E' ravvisabile l'influenza underground (la pellicola graffiata e sporcata fino al punto da cancellare l'immagine sottostante) e il progressivo tentativo di giungere alla vanificazione dell'immagini, a un cinema che non è più cinema. VENTO DELL'EST tocca i limiti di questa dimensione, una dimensione "cinematografica" dove forse non è nemmeno più necessario guardare lo schermo. (EBI)

* * * * *

Bisogna essere Godard per fare un film come questo, inutile e cinematograficamente vuoto, con poco più che i soldi della sola pellicola, che pure si regge in piedi.

Inutile, perché il messaggio che evidentemente Godard vuol dare (richiamare cioè a una purificazione ideologica e anche etica della contestazione) altrettanto evidentemente non viene colto da coloro ai quali è rivolto, se le reazioni che si avvertono in sala non superano chiaramente il solo livello di informazione materiale contenuto in frasi staccate o in qualche immagine.

Cinematograficamente vuoto, perché il film è una lunga tiritera ideologica - non scevra di effervescenza e di aggiornamento - appoggiata da qualche immagine statica o ripetuta e anche da ... silenzi visivi rossi o neri. Conoscendo Godard, si direbbe un film fatto con la mano sinistra o col solo miglino di essa. L'idea di rendere visivamente il contenuto del testo (sciopero, rappresentante, assemblea ecc. ecc.) con personaggi quasi simbolici placidamente posti in campagna non è nuova nemmeno in Godard; il creare silenzi visivi non è poi una gran trovata e comunque qui non pare assurgere a stile; il giocare piuttosto bene col raro sonoro che non sia il testo fuori campo non è una novità per nessuno. Anche la presunzione di distruggere la vicenda non arriva ad attuarsi o a essere, ancora una volta, stile. La vicenda c'è; ed è quella del gruppo di persone che mimano, per così dire, o meglio offrono supporto visivo (senza peraltro eccessiva fantasia) a quello che si ascolta. Il racconto poi è dato proprio da questo collegarsi di testo e di visivo, ma con uno stile che abbiamo già visto ben meglio realizzato in Resnais.

Un filmetto fatto - a parte la fantasmagoria...politica del testo - veramente con niente, ma proprio niente. Quasi immagini a caso. Recitazione, poi, pressoché assente. Un filmetto che, si direbbe, può fare veramente chiunque.

Eppure - e non si può tacere lo stupore - si sente un tocco di intelligenza, forse pur semi-addormentata, che è proprio tipica del regista svizzero-francese. Difficile dire di più. Sarebbe più facile distruggere, trovare l'incongruenza pur programmatica delle scene statiche, delle ripetizioni, dei silenzi visivi, delle graffiature sulla pellicola, delle citazioni ironiche ecc. Ma nonostante tutto, si deve dire che il film, pur barcollante, non crolla.

È un film - come accennato - di critica sociopolitica. Nella seconda parte più "socio-", nella prima più "politica". Una critica, se posso esprimerla così, contro il borghesismo della contestazione quale lo si fa oggi, di certo modo di far rivoluzione, di certo modo di combattere proprio la borghesia. Il rilievo, tematicamente, mi pare estremamente interessante; anche se - come ho detto - si può dubitare che venga colto proprio da chi Godard vorrebbe lo cogliesse. Il tutto su un grande sfondo marxista che anch'esso pare a un certo punto venir travolto dall'ondata critica dell'autore. La borghesia è di fatto oggi la società dei consumi: nella seconda parte Godard insiste sulla borghesia del cinema rivoluzionario e underground. Non che egli sia sempre efficace e non che non si dia la zappa sui piedi: in fondo è borghese far un film come questo, sapendosi abbastanza forte per poter fare lo stravagante e anche un po' lo striminzito, senza pericolo di essere linciato; un film che ovviamente è una elegante presa in giro dello spettatore, soprattutto direi del... colto il quale o lo rifiuterà in blocco (se per caso se ne accorga), sbagliando, oppure, sempre sbagliando, vi troverà chissà quali originalità di linguaggio.

Forse sbagliando a mia volta, penso che la cinematografia non avrebbe perso molto se questo film non fosse stato fatto; ma dal momento che c'è, può non essere inutile studiarlo per inserirlo nell'arco tematico e artistico di Godard, nel contesto d'uno sviluppo antropologico e culturale che caratterizza questi nostri anni. (NAT)

NOTE SCHEDARIO

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

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, è chiaro) la materia cinematografica.

Nell'INTERESSE COME STRUMENTO EDUCATIVO, ci si riferisce all'uso del film per studio o quale strumento di un'azione educativa comunque organizzata; di un'azione cioè, in cui il film non viene lasciato agire per conto proprio sullo spettatore, bensì è letto e valutato secondo la sua reale significazione. La valutazione pertanto implica anche un giudizio sul valore ideologico, culturale e filosofico dell'idea, considerato alla luce dei valori umani autentici. La nostra valutazione in questo terzo settore si rivolge a chi abbia già una previa e sufficiente educazione cinematografica o a chi intenda servirsi di un film come di strumento per una specifica azione educativa attraverso il sistema dell'educazione cinematografica.

Il Segno negativo (= come un film NON dovrebbe essere fatto) indica per lo più

Nel settore TEMATICO: le pseudotematiche o un modo di "dimostrare cinematograficamente" che sia l'opposto di quello che dovrebbe essere per essere valido;

nel settore ARTISTICO: forme ingannevoli di valore artistico;

nel settore STRUMENTO EDUCATIVO: che il film presenta tematiche erranee o non contiene in se stesso valori educativi (nemmeno se letto convenientemente), bensì presenta elementi per comprendere o conoscere ("per negativo") aspetti o influssi interessanti il campo dell'educazione.

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

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

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