

# Notes Schedario

Fogli d'appunti su spettacoli, opere e fenomeni delle moderne tecniche di diffusione, sotto il profilo della comunicazione sociale. A cura del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale, diretto da Nazareno Taddei, Via Siria 20, tel. 780905 - Roma.

Mensile, Anno III, n. 29/30 (pp. 486-500) 28 dicembre 1971

SOMMARIO N. 29/30	
<u>VARIE</u>	
+ Sede nuova dimensione nuova	2
+ I sussidi audiovisivi: questi sconosciuti	3
<u>FILM-Appunti</u>	5
SEGNALAZIONI	13
GRADO D'INTERESSE (note)	15

## TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 15)

TITOLO		CCC	INTERESSE			
pag.	Autore		tem.	art.	educ.	
5	AFRICA AMA (Castiglione, Guerrini, Guerrasio)	IV	4	4	n6	COC
5	AMANTE DELL'ORSA MAGGIORE (V. Orsini)	IV	5	6	6	MIC
6	IN NOME DEL POPOLO ITALIANO (D. Risi)	III	4	5	n6	MIC
8	ROMA (F. Fellini)	III p.	6	8+	7	NAT
11	SCASSINATORI (Gli) (H. Verneuil)	III	3	3	3	MIC
12	TESTA T'AMMAZZO.... (A. Ascott)	II	4	4	4	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 Siria 20 - Roma

~~~~~  
 VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE VARIE  
 ~~~~~

\*\*\*\*\*  
 CON QUESTO NUMERO, TERMINA IL QUINTO CENTENARIO E QUINDI IL RELATIVO ABBONAMENTO DI "NOTE SCHEDARIO".  
 CHI DESIDERA CONTINUARE A RICEVERE QUESTO MENSILE (IL PRIMO NUMERO DEL SESTO CENTENARIO USCIRA' MOLTO PRESTO) E' PREGATO DI VOLERSI AFFRETTARE A RINNOVARE L'ABBONAMENTO. GRAZIE.  
 \*\*\*\*\*

————— SEDE NUOVA DIMENSIONE NUOVA —————

Un fatto esteriore e anche banale, quale il cambio di sede dovuto alla vendita del palazzo dove ci trovavamo, è stata l'occasione di un'intensa volontaria messa in crisi delle nostre problematiche di fondo e di alcune scelte piuttosto importanti per noi.

Non voglio in questa sede narrare il lungo travaglio, che per il contesto in cui s'è svolto si può dire veramente costituisca una pagina - per quanto estremamente modesta - della storia dell'apostolato della comunicazione sociale in Italia (e forse non solo in Italia).

Mi limito ad accennare ad alcune conclusioni. A prima vista possono sembrare di scarsa rilevanza, ma in realtà sono la superficie d'un sommovimento più profondo, che speriamo renda la nostra attività sempre più adeguata alle esigenze autenticamente pastorali del nostro tempo.

Chiuso il capitolo dei collaboratori "interni", che sono costati economicamente e moralmente assai più di quanto non rendessero, ci si orienta verso una collaborazione "esterna" più ampia e più metodologicamente coerente. Salvo eccezioni, infatti, la collaborazione alla parte culturale della nostra attività sarà svolta solo da chi abbia già frequentato i nostri corsi.

Fa parte di questa linea anche l'iniziativa dell'associazione "amici del CSCS", alla quale a tutt'oggi hanno aderito ben circa 160 fondatori tra effettivi e morali. Il concetto emerso da questi, finora è prevalentemente quello che ogni "amico" sia, nella propria sede e nel modo per lui più opportuno, un punto di riferimento per quell'opera di liberazione dell'uomo contemporaneo dalla schiavitù mentale dei mass-media che è, si può dire, il fulcro della nostra attività.

Strettamente legata a questa, è la linea di una concentrazione dei maggiori sforzi - al centro - verso punti radicali, quali la ricerca circa la natura del reale impatto dei mass-media con la nostra società e, d'altro canto, la preparazione di dati e di sussidi per l'educazione all'immagine fin dalla scuola d'obbligo e per la sensibilizzazione al fenomeno dei mass-media sotto il suo vero profilo, di ambienti rimasti finora al margine di queste problematiche.

Alla luce di queste più marcate linee, la nostra attività resterà grosso modo la stessa, ma con rinnovate molle di carica che la potrebbero portare un po' alla volta anche a notevoli mutamenti fisionomici.

In realtà, si tratta di fermare un volano e di avviarne un altro.

Ciò comporterà senza dubbio tempo, sforzi, momenti di disagio, piccoli o grandi fallimenti parziali, cose talvolta insoddisfacenti per quanti ci seguono,

ecc. Ce ne scusiamo già fin d'ora, chiedendo a tutti comprensione da una parte e collaborazione almeno morale dall'altra, con scambi di idee e di esperienze, con suggerimenti o con quant'altro si pensi opportuno o si desideri.

L'imponenza preoccupante di una realtà sociale nella quale i mass-media hanno una parte così determinante ci sollecita a un'azione sempre più decisa e anche anticonformistica (anche "anti" il conformismo dell'anticonformismo), ma nel contempo sempre più basata su rilevazioni concrete e scientifiche della realtà e su studi seri e validi della vera natura dell'immagine "tecnica". (NAT)

---

#### I SUSSIDI AUDIOVISIVI: QUESTI SCONOSCIUTI

---

Tempo fa ho avuto occasione di parlare con una maestra che insegna in una scuola di provincia; il discorso ad un certo punto è scivolato sulle nuove tecniche di insegnamento ed io allora ho chiesto notizie circa i sussidi audiovisivi. Con una specie di terrore nella voce, mi è stato risposto che tali... diavolerie erano state acquistate da quella Direzione Didattica, ma che di fatto venivano tenute accuratamente inoperose. Al mio stupore, mi fu replicato che la mancata utilizzazione dei sussidi audiovisivi era da porsi in diretta relazione con l'assoluta, abissale ignoranza dei docenti (o almeno della maggior parte di essi) circa i problemi riguardanti il linguaggio dell'immagine.

Il riconoscere le proprie manchevolezze è già dote non comune; di più: lo scoprire che a monte di quelle "diavolerie" sta un "problema di linguaggio" è sintomo di acuta intelligenza, nonchè - anzi, soprattutto - di viva coscienza didattica. Infatti, quanto più deleterio sarebbe usare tali mezzi espressivi a livello di "divertissement", disattendendo così a tutte le ragioni che fanno auspicare una loro prossima utilizzazione?

A questo punto quindi possiamo porre il problema: abbiamo la possibilità di utilizzare didatticamente il linguaggio dell'immagine, con indubbi profitti per i recettori (cioè gli alunni); inoltre abbiamo un materiale umano (gli insegnanti) che, seppur tecnicamente impreparato sullo specifico problema, mostra nella sua maggioranza di avere un'acuta intelligenza ed una seria coscienza professionale. Il problema quindi sta nel come poter meglio utilizzare tali risorse - tecniche ed umane - ai fini di un migliore insegnamento.

La soluzione di questo problema sarebbe teoricamente semplicissima, se persone veramente preparate secondo la metodologia del CSCS potessero tenere corsi EDAV e corsi sull'uso dell'immagine nell'insegnamento a getto continuo, cosicchè la preparazione degli insegnanti procedesse in maniera capillare e organica in tutta la penisola.

Di fatto però tali persone non esistono, anche se ci sono (molti sono ormai gli insegnanti che hanno fatto qualche corso di P. Taddei); non esistono nel senso che le strutture, pure già esistenti, non le utilizzano, o non pensano di risolvere il problema nel modo sopra indicato. Si fanno molti corsi sugli audiovisivi, ma spesso non superano il livello informativo e divulgativo. Essi danno, certo, una sensibilità nuova, ma non forniscono nulla (o quasi nulla) come strumento di lavoro. E anche in casi in cui si fa qualcosa di più concreto (v. l'iniziativa di SCUOLATV, legata a Telescuola), si avverte che la metodologia di fondo non tiene conto della vera natura del linguaggio dell'immagine com'è insegnata nei corsi sopra citati e che pare fondamentale doversi considerare.

Parrebbe dunque arrivata l'ora di mettere un po' insieme tutte le possibilità che ci sono. L'ANRIC (associazione nazionale di rinnovamento culturale), mediante circoli dalla varia attività che ha preso per statuto la metodologia del CSCS come base per la propria azione) e l'associazione che sta nascendo degli "amici del CSCS" possono essere già due notevoli strumenti per l'inizio di una azione capillare e periferica.

Tale azione potrebbe e dovrebbe accordarsi con i Provveditorati, con le Direzioni Didattiche, con i vari Centri specialmente quello ministeriale Didattico per i rapporti scuola-famiglia e quelli provinciali dei sussidi audiovisivi.

Le basi ci sono già: se l'operazione viene ben preparata e trova collaborazione a livello di istituzioni statali, credo non debba essere molto difficile ottenere in ogni provincia italiana la vita effettiva di un "centro" che si occupi dei problemi inerenti l'educazione all'immagine nella scuola.

Quanto ho detto, ovviamente, non ha la minima pretesa di risolvere la questione; spero soltanto che dia l'avvio a un costruttivo dialogo fra tutte le parti in causa sullo spinoso problema del corretto uso degli "audiovisivi" a livello didattico.

Franco Sestini

Questa comunicazione dell'amico Sestini - che ringrazio della fiducia che mostra nei confronti della nostra attività e che peraltro gli viene da una precisa esperienza al Sentiero Club (ANRIC) di Firenze - si inquadra perfettamente nel discorso della "dimensione nuova" che ho fatto qui sopra. Per questo mi permetto cogliere per primo il suo invito al dialogo sull'argomento.

La soluzione che Sestini prospetta non è così semplice da attuarsi come egli pare ritenere; ma è assai più possibile e più concreta di quanto non possa sembrare a prima vista.

Egli tocca punti ben precisi che l'esperienza mi fa condividere: la impreparazione specifica degli insegnanti e il bisogno sentito da molti di loro di essere preparati; l'insufficienza che molti dei corsi, che si fanno ormai dovunque a iniziativa di vari organismi, compresi quelli di stato, presentano per una efficace preparazione degli insegnanti, insufficienza dovuta spesso a mancanza di vere basi metodologiche, spesso a impostazioni eccessivamente eclettiche o solamente informative, e simili; i risultati nettamente positivi sul piano pratico - pur con tutti i limiti del caso - dei nostri corsi.

Non sempre è facile accordarsi con i Provveditori o con i Direttori Didattici, con i responsabili dei Centri Provinciali Sussidi Audiovisivi che sono proprio a ciò preposti. Talvolta le esigenze burocratiche esigono la presenza di docenti tali al corso che distraggono dalle sue finalità concrete più che dare efficaci apporti, ingenerando poi così sfiducia nei corsisti.

Tuttavia in molti casi l'accordo e la collaborazione sono possibili e in qualche provincia già effettivi. Non solo, ma in varie parti ciò è desiderato e quindi la cosa è veramente fattibile.

L'ANRIC e soprattutto l'ACSCS possono essere veramente begli strumenti e validi punti di partenza. Si tratta solo di cominciare in concreto, iniziando con lo studiare insieme un piano d'azione e sollecitare la formazione sempre più specifica di coloro che nelle rispettive province dovranno o potranno essere i promotori dell'iniziativa e i formatori degli insegnanti.

Non voglio dire di più per lasciare la parola a chi vorrà intervenire in questo dialogo. Faccio solo presente che i nostri Corsi d'Estate di quest'anno sono stati organizzati in modo da poter fornire tutta la preparazione (attestato) per la lettura e valutazione del film e - parallelamente - la formazione (attestato) per l'uso degli audiovisivi nella scuola con particolare riguardo, quest'anno, proprio a un programma triennale di educazione all'immagine (con immagini) nelle scuole medie, partendo dal primo anno.

Conviene dunque che i nostri amici interessati al problema si organizzino già fin d'ora per sfruttare questa possibilità e prepararsi a un'eventuale azione locale da svolgersi possibilmente d'accordo con i Provveditorati o le Direzioni Didattiche o Centri a ciò destinati (NAT).

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

AFRICA AMA (1971)  
 di Angelo Alfredo Castignone, O. Guerrini, G. Guerrasio

Questo lungometraggio inizia con le parole del commentatore, il quale lo dedica a quell'Africa primitiva che va scomparendo e termina con due emblematiche scene di parto (la madre seduta sulla roccia secondo il costume tribale), mentre il commentatore preconizza ai due neonati - un maschio ed una femmina - un avvenire diverso dal primitivismo nel quale essi sono venuti alla luce. I due bambini ovviamente sono nati bianchi, come è nelle regole naturali; e al posto della millenaria roccia sorgerà un palazzo in cemento.

Bisogna dire subito che il titolo del film è per lo meno improprio: di amore africano primitivo non c'è che qualche scena di iniziazione sessuale. La presentazione di tali pratiche sessuali nulla aggiunge o toglie a chi ha pur scarse cognizioni di questi rituali. In queste scene, come del resto in quasi tutto il filmato, questo amore fa spettacolo e basta; ed è doveroso sottolineare che tale spettacolarità è spesso di dubbio gusto, poiché la preoccupazione di far colpo sullo spettatore fa sbagliare il primitivismo con la sanguinolenzia.

Viene così a mancare - ciò che è assai grave - l'autentica e profonda ancestralità africana che dovrebbe costituire la tematica dell'opera. Essa così in definitiva si riduce ad una passerella di sessi maschili e femminili; e non approda neppure a quell'eroticismo che il titolo farebbe intravedere.

Manca insomma una motivazione precisa a tutto l'assunto e lo spettatore rimane completamente estraneo al vero problema dell'anima primitiva

di certi popoli africani, costretto com'è a subire l'emozione che certe immagini gli procurano.

E' un vero peccato che l'argomento non sia stato per niente approfondito, soprattutto in vista della prossima ed inevitabile sparizione di millenarie ed interessantissime tradizioni di fronte all'invasione del cemento e della civiltà dei consumi.

Il film ha una buona tecnica fotografica, ma anche questa è ben lontana dall'aver ricreato l'atmosfera dell'ambiente africano.(COC)

L'AMANTE DELL'ORSA MAGGIORE  
 (1971)  
 di Valentino Orsini

La vicenda si svolge ai confini tra Polonia ed Unione Sovietica, mentre in Russia prende corpo la Rivoluzione del 1917. Le relazioni tra le due nazioni diventano più difficili, così la vita per un gruppo di contrabbandieri, i quali sotto la guida di Sacksa esercitano questo illecito commercio ai confini. Vladick è un giovane, esuberante e randagio, che si accoda a questa schiera, nella ricerca delle avventure e delle novità. Fuggito, con l'aiuto di una bella amante russa, al Tribunale Rivoluzionario che lo avrebbe dovuto giudicare per contrabbando o, ancora peggio, per spionaggio, dopo una fuga rocambolesca ritorna nel paese polacco di confine. Qui le cose sono cambiate; quasi tutti i ricercati e i contrabbandieri si sono ritirati sulle montagne e in una azione che, sembra, veda coalizzate polizie russa e polacca i fuorilegge vengono decimati. Vladick riesce a fuggire, poi, dopo essere andato in casa della moglie del suo ex-padrone Sacksa,

già precedentemente ucciso dai polacchi; nonostante la donna vorrebbe ricostituire con lui una famiglia, prende di nuovo la via dell'avventura e della ricerca.

Film pregevole sotto diversi punti di vista, figurativamente notevole e dotato di buon ritmo. Le psicologie dei personaggi, anche se non approfondite, tuttavia hanno una loro fisionomia; tutte cose, queste, che lo rendono più qualificato rispetto a quel CORBARI, ultimo film di Orsini, veramente mal confezionato riguardo ai personaggi ed alle situazioni. In definitiva film dignitoso che rivela una certa idea di comporre "cinematograficamente", in modo efficace e personale.

Basato su di una certa rappresentazione delle situazioni alquanto asciutto e serrato, non contiene grossi pericoli massificatori; almeno la immagine non è prodotta con questo intento. La musica, piuttosto che conferire una patina "alonata", sottolinea alcuni temi, specie quello dell'amore.

Un discorso interessante sarebbe quello della strada scelta da questo regista e da altri, più o meno giovani. Cioè da una parte il film "d'essai" o "militante", dall'altro quello "commerciale" e di massa. Nuovi ghetti e nuove alienazioni. Ma è questa la strada migliore? (MIC)

IN NOME DEL POPOLO ITALIANO  
(1971)  
di Dino Risi

Il dottor Bonifazi è un giudice che deve far luce sulla morte di una bella ragazza, avvenuta in circostanze misteriose. Uomo ancora amante della natura, di cui deve registrare il quotidiano scempio da parte della industria (l'episodio dell'uccello che muore non appena afferrato un pesce,

risolto in chiave comica) e degli speculatori (episodio della demolizione dell'edificio abusivo), sente la difficoltà della sua opera nella attuale società.

Nel corso delle indagini su tale caso, precisamente nella deposizione dei genitori della giovane morta, che essi affermano, esercitava una attività di public relations, salta fuori, tra gli amici della giovane, l'ingegner Santonocito. Per il dottor Bonifazi questa è quasi una folgorazione, perchè, tra l'altro, il Santonocito è il proprietario della Plast, la società che con i suoi scarichi inquina le acque in cui egli si reca a pescare, come riferito in precedenza.

Quella del Santonocito è una figura di grosso intrallazzatore e mitomane (nella sua Ferrari c'è un registratore che gli ricorda tutte le sue cariche e responsabilità) legato, manco a dirlo, ad un certo ambiente politico e, anche se appare solo di sfuggita, a quello ecclesiastico. Vive in una villa sontuosa con la moglie, sposata solo per interesse; la figlia, alla quale rammenta di conservare la purezza in questo mondo "tanto corrotto"; il vecchio padre, che non si perita di far passare per pazzo quando costui non vuole avallare il suo alibi per la sera in cui è morta la ragazza.

Perchè, in definitiva, questa dell'alibi è la preoccupazione dell'ingegnere capo che è stato convocato dal giudice; sulle prime tenta di negare di conoscere la ragazza, poi cerca di intimidire e corrompere il giudice, finalmente si compra l'alibi da un industriale mezzo fallito, al quale promette un fido bancario. Ma anche questo alibi sarà destinato a crollare per la "candida" deposizione di un domestico, dal sesso incerto, di tale industriale mezzo fallito.

Infine, gli stessi indizi di omicidio, a cui erano giunte le indagini medico-legali ed i sospetti del giudi

ce, vengono fugati nel giudice dalla lettura di un quaderno di inglese in cui la ragazza annotava giorno per giorno i suoi pensieri. E risulta chiaramente come l'attività di public relations non era altro se non convegni della giovane con industriali per facilitare conclusioni d'affari all'ingegnere Santonocito e ad uomini della sua fattura.

La ragazza aveva tentato la via dell'amore con un giovane, Sirio, giocatore di pallacanestro, ma poi aveva ripreso il "lavoro" di public relations, spintavi anche dalle condizioni di indigenza dei genitori. Se avvertiva come questa sua mercificazione non poteva esserle rimproverata da nessuno, perchè si basava sui valori correnti nella società, avvertiva altresì l'impossibilità a continuare una esistenza così alienata, vuota di quei sentimenti genuini di cui sentiva drammaticamente la mancanza.

Da ciò la tragica conclusione del suicidio. Le ecchimosi, che erano state riscontrate sul corpo dalle indagini medico-legali, erano, come affermava il diario, conseguenza di un tamponamento d'auto.

Il giudice legge questo diario passeggiando in una Roma deserta perchè tutta presa dall'incontro di calcio Italia-Inghilterra alla TV. Infine si trova al centro di una sarabanda infernale provocata dai tifosi per l'attesa vittoria dell'Italia e, dopo notevole incertezza, getta il diario su di una macchina incendiata dai tifosi, mentre in questa folla gli sembra di vedere l'ingegnere Santonocito nelle fogge più diverse.

Film a pseudo-tematica, come altri film del genere, tipo LA BAMBO-LONA o LA SUPERTESTIMONE di Franco Giraldi, il film crede di dire giustapponendo alcuni quadri d'ambiente ad altri, caratterizzando qua e là i personaggi e le situazioni. Ma, seppure si riesce a dire qualcosa di valido, lo si dice in modo falso e sten-

tato.

Sostanzialmente il film si basa sui due interpreti principali, cioè Tognazzi e Gassman e su di una sceneggiatura, più o meno "di ferro", ma che in molti tratti rivela l'artificialità dell'insieme e che invece di giustificare i personaggi con la storia che racconta, al contrario giustifica la storia con l'invenzione, più o meno lecita, dei personaggi (è il caso, per fare un esempio, del domestico effeminato). Della regia quando si è detto che c'è del mestiere credo si sia detto a sufficienza; certo non valgono a dare un tono disinvolto al racconto cinematografico i numerosi flash-backs e l'uso del virato, quando la ragazza racconta in prima persona.

In ogni caso un divario notevole se para questo ultimo lavoro di Risi dai suoi IL SORPASSO ed IL SUCCESSO, specie dal primo. Questi film che si basano, grosso modo, sugli stessi ingredienti dell'ultimo erano ispirati ad una "credibilità" molto maggiore e rivelavano un ritmo dovuto ad una sicura guida registica, più che ad una pedissequa trasposizione di sceneggiatura.

Per venire al discorso educativo: è un film abbastanza "classico" tra quelli che comunicano per "alonature" e quindi fanno notevole opera di massificazione. Riveste perciò carattere di interesse ai fini del nostro studio, come altri numerosi film del genere. Interesse prevalentemente psico-sociologico, in rapporto cioè all'effettivo influsso che tali film possono esercitare sul pubblico. Non dobbiamo dimenticare che questo è, in genere, il tipo di film che "fa casetta", basti citare, per l'anno trascorso, il film BORSALINO. Da ciò tutta una serie di interrogativi e di problemi sul come e sul perchè questo avvenga, il che richiederebbe una analisi attenta e meditata, non essendo sufficiente affidarsi a ciò che sem-

bra a prima vista e che può, semplicemente, essere intuito. (MIC)

ROMA (1972)  
di Federico Fellini

Un film allucinato e allucinante, che a un dato punto ci si accorge essere più allucinato che allucinante; anzi forse solo allucinato.

E' e non è un giudizio di valore.

Non lo è, perché non si può negare valore d'arte e di forte ispirazione a un'opera per il fatto di essere allucinato; né basta l'essere tale per essere opera d'arte.

Lo è, perché l'enorme e straordinaria - risaputa - fantasia di Fellini questa volta dà l'impressione d'esser si sfaldata nell'allucinazione: una specie di assolvimento quasi per un processo d'osmosi. E non sarebbe ancora un giudizio, non certo favorevole, allo stato, di valore, se l'allucinata fantasmagoria non desse l'impressione di coprire un vuoto: come quelle rutilanti costruzioni che sembrano potenti e massicce e sono velo di plastica o di cartone.

Ma andiamo con ordine.

ROMA è un film; ma senza vicenda.

Alle prime battute - con una voce fuori campo (non direi felice) che dice dei primi contatti di Fellini con Roma - si ha l'impressione di assistere a un film di ricostruzione più o meno storica. Il cippo nella campagna, il bambino al Rubicone, il giovanotto provinciale sceso alla capitale 30 anni fa col Trastevere mangereggi e casalingo, e più avanti con le case dalle persiane chiuse, col teatrino di varietà. E in questa parte, forse, c'è veramente del ricordo, (più che della ricostruzione).

Poi, sempre introdotti dall'infelice voce fuori campo, si passa alla Roma di adesso. L'ingresso avviene dall'autostrada. E per qualche mo-

mento, si pensa ancora a una sorta di ricostruzione, perlomeno di ricordo recente, forse fatti di cronaca sfuggiti a noi e non a lui, stemperati reciprocamente come vernici diverse in un mastello.

Ma poi non c'è dubbio. Con quella voce fuori campo, Fellini t'ha voluto prendere in giro o t'ha preso in giro di fatto forse senza volere.

La sequenza dell'autostrada, infatti, quasi così realistica all'inizio, poco a poco mostra la sua vera corda ispirativa: la gru dei cinematografi diventa un personaggio, un enorme cigno o un'enorme giraffa che percorre da signora quella strada dove si trova tanto bene e dove sta anche tanto male: tecnica... umana (il cinema che indaga e penetra e scopre: anche la gru di villa Borghese darà la stessa impressione) in un mondo di tecnica piena di uomini, dalle prostitute del margine, alla polizia, agli automobilisti uomini e donne, al camion rovesciato e incendiato con i vitelli morti sull'asfalto. E dietro la gru dell'operatore, la macchina con Fellini che lo dirige. Il cinema, appunto, divenuto personaggio della società contemporanea. Personaggio allucinante, così com'è. Ma ben presto la allucinazione si concentra nel solo autore del film. E' lui che sente - come già nell'inizio di OTTO e MEZZO - l'allucinazione del traffico in quel modo; invadente Roma (non a caso la sequenza finale sarà quella delle motociclette), come qualsiasi altra città del mondo; Roma, ch'è pur unica. Gli schizzi del fango sul parabrezza, le figure e i fari delle macchine e le cose viste attraverso i finestrini carichi di pioggia, i personaggi nelle vetture in attesa di procedere che s'illuminano di rosso come sorgenti dal nulla e nel nulla ripiombanti, sono tutti elementi di allucinazione che conglobano nella stessa il corteo dei contestatori con gli striscioni rossi.

La Roma dei Cesari e dei ricordi

è sommersa da queste realtà della società d'oggi; e dall'incontro delle due realtà o dei due mondi così diversi nasce l'esplosione stridente: l'allucinazione, appunto.

E' nello stesso ambito tematico la sequenza del teatrino di varietà, dove è calato lo spirito della città nei lazzi popolari che s'achetano alle canzoni del momento e si trasformano in canto, pur disordinato.

Ma soprattutto l'esplosione stridente è data nel finale della sequenza, dove le sirene dell'allarme bellico fanno interrompere definitivamente lo spettacolo (mentre prima un bollettino di guerra l'aveva fatto interrompere momentaneamente) e fuggire la gente in rifugio; l'allarme finisce e le conseguenze occasionali del rifugio stanno trasformandosi in gaudente conclusione ("Vieni a farmi compagnia in camera"; "Roma non la bombardano perché c'è il Papa!"), quando arriva il rumore di veri bombardamenti e un nuovo allarme termina la sequenza sull'allucinante visione del sottopassaggio con la figura atterrita di donna lasciata sola, contro il muro bianco.

E' da qui che lo stridore continua con la gru degli operatori di Villa Borghese, sopra il mondo appena accennato ma vigoroso del turismo di massa. Ed è qui l'incontro di alcuni giovani che vogliono sapere da Fellini come farà questo suo film su Roma: "una visione oggettiva, con la realtà sociale, o una visione qualunque..."; e la risposta-sberleffo di Fellini vale più d'un lungo discorso. Roma non può misurarsi con i parametri delle altre città. Roma è un'umanità a parte, dove l'umanità del resto del mondo - dall'autostrada a tutto - quando si incontra con quella non può che far scattare l'allucinazione.

La sequenza degli scavi della metropolitana continua lo stesso discorso, pur a modo suo. Va notato tra parentesi lo stupore della macchina da

presa di Fellini di fronte a quelle macchine che scavano il ventre di Roma: la talpa, la fresa. Raramente un documentarista o anche altri registi che hanno visto con la loro camera il mondo della tecnica hanno saputo darne il senso di incombenza, di meraviglia e di orrore, come queste immagini.

Il ventre di Roma è pieno di ricordi e di arte. La talpa a un dato punto deve arrestarsi. La fresa esplora. Si apre uno spiraglio su un "vuoto": un'antico domus pieno di affreschi in perfetto stato di conservazione. Ma a contatto con l'aria - ed è la tecnica, cioè quell'altra umanità che l'ha portata - quegli affreschi sfioriscono.

Se in questa mirabile sequenza la allucinazione è tutta contenuta nella idea, in quella della principessa Domitilla essa divampa in ogni aspetto e in ogni settore. E' la sequenza, si può dire, dei nobili e dei papi, sentiti come un tutt'uno: "questa Roma dove ci si conosceva tutti, famiglie, cardinali, il papa..."

La decrepita principessa vive nel suo palazzo. I quadri degli annati illustri vengono abbassati con carrucole cigolanti per essere di tanto intanto spolverati. E la principessa rivede... i bei tempi. Arriva un cardinale; tutta la famiglia gli è attorno; egli conosce tutti, saluta tutti. Si assiede in cima a un incredibile anfiteatro di poltrone - monsignori e principi gli sono attorno - gli servono la menta preferita, che da bambino rubava alla mamma; e gli apprestano una sfilata di moda ecclesiastica.

Solo la fantasia di Fellini poteva avere questa idea e solo una fantasia allucinata la poteva realizzare in quel modo. La sala ora è piena di monsignori e di suore. Al centro una passerella rettangolare, con due suore che suonano un organo. Sfilano costumi per novizie, per suore in paesi caldi, per missionarie, per sacerdoti impegnati in "sacristanerie", par-

roci ecc. e paramenti sacri. Dietro c'è la punteggiatura dell'atteggiamento di gente borghese alle riforme ecclesiastiche. I paramenti appaiono spesso senza la persona che li porta. La fantasia di queste apparizioni non è descrivibile. Le mitre penzolano sopra i piviali, dai colori e dai disegni moderni: stupende larve senza più vita. E un po' alla volta, al fulgore di questi addobbi, si succedono i modelli - direi - per la morte: una indossatrice dal volto cereo porta una sorta di camicia adatta - lo speaker non lo dice - per il letto di morte e un altro modello avanza con tescchi, tra carro funebre e personaggio della morte. Indescrivibile e terribile. E' un Vanitas vanitatum cinematografico d'incomparabile fantasia.

Ed ecco prepararsi uno sfondo della sala e aprirsi una parete e apparire, tra flabelli e moderna... Gloria del Bernini, il papa. Tutti si alzano affascinati e imploranti. Una ragazza cangiante sta alle sue spalle; immobile e sorridente è la sua apparizione.

In questa sequenza è veramente un aspetto di Roma, dove il Papa è il Papa, cioè il sovrano lontano e vicino, mitico e concreto; non tanto dunque il servus servorum, perchè vicario di Cristo e primo del popolo di Dio; l'uomo della fede, Pietro che conferma nella fede i suoi fratelli, l'uomo che la fede fa venerare e ascoltare.

E' una sequenza che fa paura, tanto tocca in profondità - sia pur per intuizione e sensitività - il problema di Roma sede del Vicario di Cristo, caput mundi. Ed è il tono scanzonato e rispettoso (si pensi anche solo alla figura del cardinale che segue quasi distratto la sfilata dei modelli) quello che porta la sequenza a un livello di calore sconcertante. Roma è anche questa: forse più di quanto non si pensi; e spesso è questa Roma che fa sentire al di fuori la sua parola; que-

sta Roma cioè di laici ecclesiastici e di ecclesiastici mondanizzati, che non sono né la Chiesa né la vera Roma capitale del mondo e sede del Vicario del Cristo, ma che sono in grado di apparire e di agire tali. Questa Roma che può trasformare in sfilata di modelli il biblico discorso sulla morte.

Ma la sequenza fa paura anche perchè tutto è solo a livello emozionale, di intuizione allucinata.

Nella sequenza del Trastevere moderno, il discorso è troppo confuso e pletorico per essere coerente e incisivo. Ci sono spunti: da quello della polizia che caccia i pacifici hippies a quello degli attori intervistati fram misti al popolino. Da notare le frasi dei due attori americani: Roma è la città più adatta per aspettare la fine.

E' un altro trucco o tentativo che dir si voglia, di Fellini, per dare al film una consistenza di affermazione o di indagine: gli attori sono personaggi veri (Mastroianni, Sordi, ecc.). E c'è poi la Magnani che non risponde alla domanda di Fellini "perché di te, Federico, non mi fido".

Nella sequenza finale, su una nuvola di motociclette giovanili rombanti e veloci, ma composte, passa tutta Roma nei suoi monumenti più caratteristici. Con immagini veramente fantastiche, l'esplosione allucinante del cozzo del mondo "fuori" col mondo di Roma è resa in maniera plastica. Basti pensare all'improvviso chiarore di certi monumenti, al taglio dei motociclisti che arrivano a Piazza di Spagna con la barcaccia verde in primo piano. Roma sarà sommersa da questa ondata di nuova umanità? sembra l'interrogativo finale.

Ed eccoci al discorso dell'inizio.

Roma non è quella che qui si vede. Ma Roma è un mondo a sè. E' i ruderi e non lo è. E' la Chiesa e non lo è. E' i nobili e non lo è. E' i turisti e non lo è. E' gli artisti e gli

scrittori e Trastevere e non lo è. E' gli hippies e non lo è. Roma è tutto questo e niente di questo. Essa assorbe e trasforma o reagisce.

C'è effettivamente qualcosa del cozzo che Fellini esprime.

Ma quel che risulta è una visione allucinata.

Roma, sì, può offrire il destro a una visione di quel genere; ma forse solo un Fellini, che può permettersi il lusso di fantasticare più che di pensare, riesce ad averla e a esprimerla.

Che cosa c'è di vero e di reale sotto questa visione allucinata? Forse nemmeno un pensiero oggettivo, così come c'era in tutti i film precedenti di questo grande autore.

C'è certo una intuizione, ma - ancora una volta: a differenza dei film precedenti - che si riferisce a zone epidermiche, benché reali e importanti nel loro ambito, di ciò che Roma è stata ed è.

Fellini ha dunque sbagliato il suo film? è forse stanco?

Il film è magnifico e deludente; ma per chi è magnifico non può essere esauriente, per chi è deludente non può essere non straordinario.

L'unghia del leone si riscontra non in un solo punto: le sequenze dell'autostrada, del teatrino (anche se un po' lunghetta), della principessa Domitilla, della metropolitana, delle motociclette - cioè quasi tutto il film - sono di notevole interesse e anche di indubbia bellezza artistica.

Eppure qualcosa manca o c'è di troppo.

Una cosa mi pare certa: che guardando all'arco tematico di Fellini, questo film - tutto sommato - è pur troppo coerente a una parabola di tematica discendente cominciata dopo LA DOLCE VITA. Certamente in questi 10 anni, Fellini è andato di successo in successo; il suo set è sempre pieno di devoti ammiratori italiani e stranieri; la sua parola è ago-

gnata da chi vuol entrare o sfondare nel cinema. Lo considerano maestro; e non lo è, anche se è uno dei massimi creatori cinematografici del nostro tempo.

Da timido - sostanzialmente - che era 10 anni fa, oggi non lo è più. Si sente come sicuro. E questo è sempre un grosso handicap. Infatti il sentirsi sicuro non è sempre sentirsi libero: e l'artista ha bisogno di essere libero, almeno interiormente.

Ma il discorso forse non va fatto su questa strada. Il preciso punto di riferimento de LA DOLCE VITA può offrire probabilmente una strada più diretta per capire il limite di questo RCMA, pur non comune per bellezza e interesse. (NAT)

#### GLI SCASSINATORI (1971) di Henri Verneuil

E' la storia di una rapina di preziosi che vede schierati da una parte Azad (Jean-Paul Belmondo), il mascalzone simpatico, la sua ragazza e due suoi complici; dall'altra il commissario Zacaria (Cmar Sharif) che, sorta di assassino con la patente - e infatti uccide gratuitamente Renzi uno dei complici - è sempre incerto tra il lavorare in proprio o il lavorare pro bono legis. In questo quadro si inseriscono un inseguimento nella città a velocità da circuito con relativi speronamenti d'auto, una fuga rocambolesca di Azad aggrappato ai finestrini degli autobus, qualche tentativo di complicazione sentimentale o a sfondo erotico, qualche cazzottatura. Alla fine gli smeraldi finiscono tra i quintali di grano di un silos del porto, mentre il commissario, che fino all'ultimo ha rifiutato la spartizione del bottino, viene ingoiato da questa marea gialla.

Film assolutamente inconcludente

ed insignificante, che non regge ad alcun livello della piramide narrativa, neppure a quelli più bassi. Non c'è storia, piuttosto alcuni pretesti per far vedere macchine che si scontrano, gente che fa a pugni, qualche donna spogliata. Quantomai deprimente.

Le capacità massificanti di tale genere di spettacoli sono palesi, ciò è dimostrato dalle stesse reazioni che si sentono in sala. E la massificazione non agisce per tramite di questo o quel film, ma con un continuo bombardamento di lavori di questo genere. (MIC)

TESTA T'AMMAZZO... CROCESEI  
MORTO... MI CHIAMANO ALLE-  
LUJA (1971)

di A. Ascott

Il solito Messico. La solita rivoluzione, che non si sa perché, ma s'ha da fare. Tesori favolosi che sembrano a portata di mano dei più furbi. I furbi che non tardano a saltar fuori. La solita donna che si mette in mezzo. Le rivoltelle e i fucili che buttan fuoco. Morti che cadono e i furbi che ce la fanno. La simpatia che esplode. La soddisfazione che prende il pubblico. Ecco tutto lo spettacolo!

Non bene certamente, ma, va detto in questo caso, neppure malissimo come con altri film. Infatti una

considerazione che si può fare su questa opera, anche se non risulta, tutto sommato, favorevole, può un tantino elevarla dall'infimo livello di molti buoni altri film: questo lavoro cioè esprime col paradosso una velata critica, bonaria e ironica, all'abusato genere del western contemporaneo.

Tale elemento, se fosse validamente sostenuto, innalzerebbe di molto il valore del film. L'ironia, la critica, il distacco insomma sono sempre fattori di un'arguzia intellettuale, di una certa brillantezza di spirito e a volte anche di coscienza. Purtroppo questo non avviene a sufficienza col film preso in esame. Se infatti esso si salva dal pericolo di essere un ulteriore logoro ed opaco esempio di western come tanti, se, in altri termini, mostra di non credere molto nel detto filone, mostra però di credere troppo nella efficacia e nell'acutezza della sua (debole) ironia, impiegata per il tentativo di porsi in posizione critica rispetto al filone. Così per salvarsi da una catalogazione sgradita cade nel compiacimento narcisistico.

Si può però dare atto del tentativo. Sbagliato forse fin dalle premesse, ma, speriamo, sincerello, nella sua modestia. (EBI)

Col 15 dicembre 1971, il NUOVO INDIRIZZO del Centro  
dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale è

Via SIRIA 20

00179 ROMA

Telef. 780905

~~~~~  
SEGNALAZIONI SEGNALAZIONI SEGNALAZIONI SEGNAL  
~~~~~

Michele Mancini, GODARD, Roma, Trevi editore, 1969, pp. 137, L. 1200.

Tre parti principali compongono questo libro. In realtà potremmo aggiungere che vi sono anche una parte con la filmografia di Godard e una composta da una scelta di ventiquattro fotogrammi tratti dalle opere dello stesso regista.

La parte prima dal titolo "Il paradosso" è quella propriamente di Mancini, mentre le altre due comprendono rispettivamente "Quattro conversazioni con Godard" e "la sceneggiatura, con annotazioni critiche di LES CARABINIERS". Pertanto ci occuperemo soltanto del saggio di Mancini. In questo, l'autore tenta uno studio sul cinema del regista francese con un'operazione a nostro avviso rischiosa. Il presupposto da cui parte Mancini ci pare essere la constatazione che le colonne sonore dei film di Godard sono ricche, straricche di parole, a tal punto che (e qui sorgono i nostri dubbi) si possa quasi fare a meno della immagine e si possa incentrare prevalentemente l'attenzione sul "parlato", per cogliere se non proprio tutto, almeno molto della realtà del cinema del francese. Mancini riempie il proprio saggio di lunghi inserti, come il dialogo tra Marianne e Ferdinand di PIERROT LE FOU, o quelli tra Corinne e l'amico, o Juliette e il contadino, o l'inno al Vecchio Oceano di WEEK-END. Questi brani di testi arrivano ad occupare nell'economia del capitolo che è piuttosto breve (una cinquantina di pagine) un peso enorme, determinante; anzi si può dire che lo compongono per intero, ricordati da alcune considerazioni e motivazioni che l'autore adduce nel proporli e "montarli".

Abbiamo sopra parlato di nostri dubbi. Essi derivano da questa osservazione. E' vero che i film di Godard sono tutti molto parlati, ma ci pare che la colonna sonora entri sempre in rapporto con l'immagine (se si eccettua, forse e limitatamente a qualche momento, l'ultimo Godard, come in VENTO DELL'EST - film uscito dopo la pubblicazione di questo libro) e che questo rapporto sia determinante per comprendere la tematica espressa. Per noi si può estendere a tutta (o comunque quasi tutta) la produzione di questo regista le considerazioni che N. Taddei (in "Bianco e Nero", 1968, maggio-giugno) ha espresso a proposito di WEEK-END. "Talvolta sono i testi (...) a ricevere significazione critica dalle immagini alle quali sono collegati; talaltra, invece, sono queste a ricevere tale significazione da quelli. Mai o quasi mai, quei testi sono solo commento sonoro al visivo (anche se talvolta lo sembrano); e quindi mai assumono un ruolo decorativo. Per questo è necessario al proposito parlare di essenzialità e di contrappunto; ed è in questa chiave che si devono intendere per poter capire il film. Ciò non toglie che talvolta l'uso del parlato manifesti una certa compiacenza per l'invenzione, e quindi perda almeno in parte quella essenzialità di cui s'è detto (...), pur rimanendo decisamente espressivo".

Da queste lucide considerazioni dunque partiamo per esporre i nostri dubbi. Infatti, p. e. , per capire in WEEK END la scena, all'inizio, di lei che scambia parole con l'amante, nella quale notiamo che sia l'immagine è poco chiara, sia la colonna sonora è poco percettibile, crediamo che non si debba andare a leggere i dialoghi della sceneggiatura, quanto "leggere" l'immagine

così come si presenta durante la proiezione. Dalla lettura del testo parlato di quella scena, mai riusciremmo a cogliere quanto Godard ha inteso esprimere con la rappresentazione della stessa: cioè l'universalizzazione di un colloquio tra due amanti borghesi, vale a dire l'emblemizzazione di un certo rapporto attraverso lo "sganciamento" dalla contingenza della situazione dei due protagonisti. E tutto questo espresso attraverso l'impossibilità materiale di percepire chiaramente il significato delle parole scambiate dai due, cioè attraverso l'immagine audiovisiva così come è sullo schermo e non stampata con l'inchiostro nero sulla carta bianca di una sceneggiatura.

Vi sarebbero anche altri esempi da citare. Per tutti questi ci pare che valga lo stesso ragionamento, che, cioè, la comprensione del senso del film ossia del contenuto del discorso che il regista comunica attraverso il film, vada ricercato attraverso tutti gli elementi dell'opera filmica, e non soltanto nel valore semantico dei discorsi messi in bocca ai personaggi, anche se questi discorsi per quantità e "prepotenza" danno l'impressione di assorbire e comprendere in sé tutte le altre componenti della complessa e ricca realtà linguistica del cinema. (EBI)

CORSI D'ESTATE 1972

= 24 luglio-30 agosto, Corsi Critica:

LA COMUNICAZIONE DI MASSA (l'immagine tecnica; metodologia socioeducativa) - LETTURA STRUTTURALE DEL FILM - VALUTAZIONE CRITICA DEL FILM - METODOLOGIA DEL DIBATTITO E LETTURA DEI MEZZI D'INFORMAZIONE

8/10 giorni l'uno

= 24 luglio-30 agosto, Corsi Audiovisivi:

1^ AUDIOVISIVI E MACCHINE NELL'ISTRUZIONE (uso; traduzione in immagini; istruzione programmata) - 2^ STUDIO DI UN PROGRAMMA TRIENNALE DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE CON L'IMMAGINE PER LE SCUOLE MEDIE: particolarmente anno 1^.

18 giorni l'uno

Il programma dettagliato è in corso di stampa

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.