

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 IV, n. 31/33 (pp. 501-525) 28 marzo 1972

SOMMARIO N. 31/33	
<u>VARIE</u>	
+ Educare a leggere	2
+ Catechesi e mass-media	2
+ ANRIC e ACSCS	4
+ TV alla sbarra	5
+ Sistemi TV a colori	6
+ Porno diviene cultura	7
+ Note a "Il Decameron"	11
+ Incontro ecumenico di catechesi AV	12
<u>FILM appunti</u>	13
<u>TEATRO appunti</u>	23
+ Morte e resurrezione del pupazzo	23
<u>GRADO D'INTERESSE note</u>	25

TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE

(v. Note esplicative a pag. 25)

TITOLO		CCC	INTERESSE			
pag.	Autore		tem.	art.	educ.	
13	AGENTE 007: UNA CASCATA DI DIAMANTI (G. Hamilton)	III	3	4	2	NAT
13	CAUSA DI DIVORZIO (M. Fondato)	IV	n7	5	n6	NAT
14	CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO (E. Petri)	III	n6	7	n6	EBI
18	NON COMMITTERE ATTI IMPURI (G. Petroni)	IV				SEF
19	4 MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO (D. Argento)	III	3	4	3	EBI
20	24 ORE DI LE MANS (L. H. Katzin)	I	6	6	6	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 - 00179 - ROMA

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

EDUCARE A LEGGERE

"Educare a leggere (...) Un capitolo di pedagogia delle comunicazioni si apre qui, che il Papa definisce anche: 'educazione alla conoscenza della attualità'. Bisogna formare 'l'ascoltatore al giudizio sui fatti, sulle notizie annunciate'; 'insegnare bene a valutare le cose narrate'; a 'leggere le notizie in profondità e a scoprirvi l'aspetto morale (...). E' questo un grave aspetto, non secondario, della diffusione della verità. (...) Ma la verità spesso deve essere scoperta sotto lo schermo della strumentazione. Bisogna insegnare a leggerla. Ecco che oltre a riferirsi a punti di confronto strutturale o a garanzie giuridico-sociali, la dottrina esposta incentra qui, a garanzia della libertà di ciascuno, la crescita del proprio potere critico e pone nella coscienza adulta e formata il presidio della verità. (...)"

Sembrano frasi riportate quasi di peso da vari scritti di N. Taddei: (da "Lettura strutturale del film" (1963) a "Metodologia del dibattito" (1969) a "Pastorale della comunicazione sociale" (1971).

Invece sono frasi di una nota di commento dell'Osservatore Romano del 6-7 marzo 1972, a firma r. m., all'importante discorso che il Papa aveva fatto il 4 precedente alla Pontificia Commissione per le Comunicazioni Sociali. Non si può che essere veramente lieti di questa autorevole e per vari aspetti inattesa conferma di una linea educativa e pastorale che da anni il CSCS persegue. (RdM)

CATECHESI E MASS-MEDIA

Dal 20 al 25 settembre 1971, si è tenuto all'Università del Laterano a Roma il primo Congresso Catechistico Internazionale, convocato dalla Sacra Congregazione del Clero. L'importanza di questo congresso è data non tanto dall'aver riunito 1300 partecipanti di tutti i punti del mondo - vescovi, sacerdoti, parroci, religiosi, religiose, laici - quanto piuttosto dalla comune presa di coscienza che gli audiovisivi sono non soltanto utili ma necessari per la catechesi. Riproduciamo alcuni passi del testo elaborato dal gruppo di lavoro sui Mass-media di detto Congresso, rilevandone l'estremo interesse e la profondità, urgente, validità.

I - Risposta alla sfida lanciata dall'attuale generazione audio-visiva

I mezzi moderni di comunicazione sociale di massa formano l'uomo con temporaneo, specialmente i giovani. Essi provocano su scala mondiale profondi cambiamenti nelle tradizioni e nelle aspirazioni della gente. Noi assistiamo alla nascita di una cultura nuova, sovranazionale, che trascende le regioni e le lingue. (...)

Il problema oggigiorno non è di sapere se i mass-media si devono uti-

lizzare o ignorare. La loro presenza nel mondo contemporaneo e la loro influenza sull'uomo contemporaneo sono una innegabile realtà. La vera questione che si pone ai catechisti e ai pastori oggi è quella dei mezzi: come rispondere in maniera positiva e creatrice alla sfida lanciata dall'attuale generazione audiovisiva? Ecco alcuni aspetti che bisogna considerare per rilevare questa sfida:

1. Bisogno di una pedagogia nuova

Fino ad epoca recente, l'educazione parlava "di sussidi audiovisivi". Oggi, noi scopriamo un compito più grande. Non si tratta più di ricorrere all'aiuto dei mezzi audiovisivi per presentare efficacemente il messaggio, bensì di tradurre il messaggio cristiano di liberazione - la Buona Novella del Vangelo - nel linguaggio audiovisivo dell'uomo contemporaneo. Quando avremo scoperto sempre meglio come i mezzi di comunicazione influenzano il messaggio, potremo scoprire anche nuovi aspetti del Messaggio Cristiano attraverso questa sua nuova incarnazione (cfr. Lettera Apostolica di Paolo VI "Octogesima Adveniens" del 14 Maggio 1971, n. 20).

2. La Catechesi fa parte del processo di crescita e di liberazione dell'uomo

Una nuova pedagogia va modificando completamente l'attività catechetica e pastorale in maniera oggi inimmaginabile. (...)

3. Di fronte a questa nuova pedagogia nascono diverse tensioni

All'inizio, questa nuova pedagogia, presentando un'immagine nuova dell'attività catechetica e pastorale, si troverà al centro di diverse tensioni. Di qui una prima tentazione, ossia quella di sminuire il significato dell'avvenimento-Cristo e dell'insegnamento della Chiesa, in modo da adattarli alle esigenze dei mezzi di comunicazione. Al lato opposto, la tentazione di fare semplicemente delle presentazioni verbali del messaggio, integrate dall'aiuto dei mezzi di comunicazione audiovisivi, ma senza renderlo attuale traducendolo nel linguaggio di questi mezzi, lasciandolo quindi estraneo, senza interesse e incomprendibile all'uomo audiovisivo. Un'altra tentazione sarà quella di fermarsi tra la accettazione rapida e superficiale dei mass-media (senza analisi critica delle ideologie di base, delle possibilità di imperialismo culturale, degli ideali proposti, etc.) e il rifiuto di raccogliere la sfida che questi mezzi, creatori di nuova cultura, ci lanciano.

II - Scoperta di nuove forme di catechesi

L'urgenza di questo compito, la sua importanza e le sue difficoltà ci sollecitano a renderci conto che dobbiamo procedere in maniera nuova e metodica se vogliamo creare una nuova catechesi che sia fedele nel presentare il Messaggio Cristiano nel linguaggio dell'uomo audiovisivo. (...)

III - Mezzi pratici

Vista la complessità di questo compito e la somma di energia che esso richiede, è urgente stabilire dei "centri" che potrebbero servire da catalizzatori per questa nuova mansione della Chiesa. (...)" (da "OMI Communications", 5-2-72).

————— ANRIC E ACSCS: DUE APPUNTAMENTI DA NON MANCARE —————

Perchè s'è sentita l'opportunità di lanciare queste due idee che, partendo dagli stessi presupposti - cioè una "nostra" metodologia e un lavoro serio che, durante gli anni, ha visto moltiplicarsi i frequentatori dei nostri corsi -, si rivolgono la prima al settore dei circoli di dibattito cinematografico e di mass-media, la seconda alla ricerca di contatti non occasionali con corsisti e simpatizzanti al fine di stendere un "programma operativo" nel campo di nostra competenza?

Si potrebbe, ancora una volta, ribadire, tra i motivi ispiratori, l'estrema confusione e precarietà che regna oggi negli organismi di "politica culturale" del nostro Paese, dilaniati spesso da estremismi velleitari e da oculate contestazioni che, dietro la virulenza verbale, nascondono spesso semplici ambizioni di potere.

Ma andiamo con ordine.

E' di due anni fa la spaccatura del F. I. C. (Federazione Italiana Cineforum), che, con la ricostituzione di due organismi ideologicamente contrapposti, con la politicizzazione dei discorsi e la confusione delle lingue ha messo in dubbio la validità stessa dei cineforum. A nostro avviso il ruolo che possono svolgere i cineforum e i cinecircoli è quanto mai interessante, semprechè non ci si rinserri nei ghetti del "culturalismo", dell'"elitismo" snobistico e della politicizzazione partigiana. Da ciò ha preso le mosse l'iniziativa, che sotto la sigla di ANRIC (Associazione Nazionale di Rinnovamento Culturale) si propone di raccogliere intorno a sé quei circoli i quali si vogliono giovare della nostra metodologia di lettura del film e del nostro "retrotterra culturale" per l'impostazione e la discussione di programmi e di idee.

Perchè insistiamo sulla nostra metodologia? Non solo perchè è originale, nel senso di diversa dalle altre, ma, ben più fondatamente, perchè ci pare quanto mai in grado, e la riprova l'abbiamo ad ogni momento, di dar ragione della odierna realtà, composita e contraddittoria.

Nostra intenzione è poi quella di porre questa attività nel contesto più ampio dello studio dei fenomeni connessi ai mezzi di comunicazione sociale e di quel fenomeno di "massificazione", caratteristico del linguaggio di questi mezzi e sul quale non insisteremo mai abbastanza.

L'abbrivio di questa iniziativa, per molteplici ragioni, è stato lento, ma ora sembra giunto il momento del decollo. Ci pare che la nostra iniziativa abbia valida ragione d'essere e spazio per esistere, senza "pestare i piedi a nessuno", nè "togliere il pane di bocca ad altri".

La seconda idea nasce, anch'essa, da una constatazione. E cioè il numero, davvero notevole, di persone, in genere educatori ed animatori culturali, che hanno seguito i nostri corsi. Non è un peccato che i contatti tra il Centro ed i corsisti siano soltanto episodici? Perchè invece non riunirci più spesso - almeno epistolamente - per uno scambio di idee e per la stesura di un piano operativo, nell'ambito delle nostre forze e capacità? Senza farci soverchie illusioni; tuttavia il far sentire una voce non più isolata e disorganica può voler dire sempre qualcosa. Specie oggi che da più parti si sente il bisogno di nuove iniziative, e non solo nel settore cinematografico. Per questo, più che due occasioni opportune, questi ci sembrano appuntamenti da non mancare. (MIC)

Va precisato che, mentre l'Associazione degli Amici del Centro (ACSCS) è nata per diretta iniziativa del Centro stesso, l'ANRIC

è sorta indipendentemente da esso, cercandovi solo un retroterra culturale e una sorta di cordone ombelicale ponendo, per statuto, a base della propria attività lo studio e la lettura dell'immagine secondo la nostra metodologia. (NAT)

LA TELEVISIONE ALLA SBARRA

"Può la televisione mettere in pericolo la salute degli uomini? Esistono malattie tipiche degli spettatori TV? Un gruppo di medici e di fisici recentemente ha dato risposta a questi quesiti durante la "Internationale Funkausstellung" (Esposizione radio-TV) di Berlino.

Un gruppo di medici di Heidelberg in un esperimento ha notato una differenza nella funzione cardiaca di un gruppo di telespettatori affetti da disturbi circolatori. Le trasmissioni "live", i "gialli" e altre trasmissioni cariche di "suspense" provocano un aumento delle pulsazioni e brevi interruzioni della funzione cardiaca. In questa occasione sono state misurate fino a 179 pulsazioni al minuto, mentre la fatica provocata da una passeggiata di 800 metri faceva arrivare le pulsazioni a 140 al minuto senza extrasistole tra due normali pulsazioni. Gli specialisti sono arrivati alla conclusione che gli ammalati di cuore e della circolazione dovrebbero evitare questo genere di trasmissioni.

Il prof. dott. Ludwig Demling di Erlangen, specialista delle malattie dell'apparato digerente e del ricambio, ha misurato i succhi gastrici dei telespettatori, constatando che questi aumentano per l'emozione e lo stress dovuto agli spettacoli televisivi, provocando così ulcere gastriche e duodenali.

L'aumento di succhi gastrici provoca anche un eccezionale stimolo della fame, che costringe a mangiare di più. La birra e altre bevande contengono molte calorie, come del resto le noci, che spesso vengono mangiate guardando la televisione, e anche questi fattori provocano un indesiderato aumento del peso. Un avvertimento del professor Demling: attenzione a non mangiare troppo e a non prolungare a dismisura le "sedute" davanti al televisore che, oltre alle ulcere gastriche, ai disturbi cardiaci e all'obesità, può provocare deviazioni della colonna vertebrale, malattie dei vasi sanguigni, emicranie e anche leggeri attacchi epilettici dovuti alla luce oscillante dello schermo televisivo.

Secondo il prof. dott. Herbert Schober di Monaco, specialista in ottica medica, la congiuntivite televisiva è dovuta a un eccessivo affaticamento dell'occhio. Contro il complesso delle malattie "professionali" consiglia ai telespettatori l'acquisto degli occhiali giusti, brevi esercizi ginnici, dopo alcuni secondi di allontanare lo sguardo dallo schermo, e di ripetere spesso questa operazione.

Come ha constatato l'ortopedico prof. dott. Hanns Schoberth di Francoforte sul Meno, dal punto di vista della salute il telespettatore irrequieto è avvantaggiato, perchè si alza e si allontana spesso dal televisore, evitando così dolori alla schiena e alle spalle, che altrimenti possono essere eliminati usando una poltrona televisiva, che in ogni caso dovrebbe essere provvista di braccioli. Per evitare l'afflusso di sangue nelle gambe, che potrebbe provocare varici e altri disturbi, si consiglia di tenere le gambe in posizione orizzontale. Come afferma Schoberth, la maggior parte delle malattie televisive vengono

provocate da errori di comportamento.

E l'apparecchio televisivo? Dove deve essere installato e quali sono le caratteristiche che deve avere? Alcune imperfezioni delle riprese televisive sono dovute al sistema, come affermano il prof. Huellemann e il dott. Ruslow. Ci si dovrebbe sedere a circa due metri, due metri e mezzo di distanza dallo apparecchio, frontalmente e non con un angolo di visuale più o meno acuto. Questa distanza si calcola moltiplicando per cinque o per sei l'altezza dell'apparecchio (che normalmente è alto circa 40/50 cm), l'altezza della sedia non dovrebbe essere superiore ai 45 cm. Questa relazione cambia naturalmente se l'apparecchio ha uno schermo più piccolo.

L'apparecchio televisivo emette radiazioni dannose - raggi X - ? Questo aspetto è stato analizzato dai fisici Kessel e Nitschke per incarico del ministero della Sanità. Nel televisore ci sono tre possibili fonti di radiazioni: la valvola raddrizzatrice ad alta tensione, il triodo di carico e il monitor. Si ritiene dunque possibile che gli apparecchi televisivi producano radiazioni dannose.

Ma i nuovi apparecchi vengono costruiti tutti secondo le norme dell'organizzazione internazionale ICAP, e in Germania la difesa contro le radiazioni viene garantita dalle disposizioni VDE. Ma gli esperti hanno fatto notare che in occasione di riparazioni l'apparecchio può cominciare ad emettere radiazioni nocive" (dal Bollettino del Governo Federale della Germania Occ. 10/11/1971).

————— SCELTA FRA I SISTEMI DI TELEVISIONE A COLORI —————

" Il confronto fra i due sistemi di televisione a colori, il PAL (tedesco) e il SECAM (francese) è il confronto, a livello mondiale, di una area di 75 milioni di potenziali teleutenti PAL contro un'area di 11 milioni di potenziali teleutenti SECAM. Le cifre parlano da sole, eppure ancora oggi in Italia si esita a prendere una decisione, ad affrontare un problema che non è solo tecnico, ma anche politico, economico, culturale. Tutto questo senza tenere conto della grave crisi che tale indecisione ha provocato nell'industria italiana del settore.

Tecnicamente ad esempio il sistema PAL è indiscutibilmente superiore e la dimostrazione ci viene, se ancora ce ne fosse bisogno, dal gran numero di paesi che lo hanno adottato. Infatti, posti davanti alla scelta tra PAL e SECAM, i paesi dell'Europa libera, (esclusa naturalmente e solamente la Francia) hanno scelto il primo, più semplice, più pratico, di più sicuro affidamento. Per non parlare poi delle numerose nazioni extraeuropee che hanno fatto altrettanto.

Restando nell'ambito dell'Europa notiamo anche paesi che, adottato inizialmente il sistema SECAM per probabili motivi politici, come la Finlandia, sono poi passate per esigenze esclusivamente tecniche al PAL. La stessa Unione Sovietica, paladina del SECAM, ha avuto sul piano tecnico ampi dissapori con la Francia.

Nemmeno è vero, come afferma qualcuno, che il sistema SECAM abbia saputo superare quel divario tecnico tacitamente ammesso sino a poco tempo addietro dai suoi stessi sostenitori.

La prova più lampante che questo divario tecnico esiste ancora è nelle scelte operate proprio recentemente da Paesi come la Spagna e la Jugoslavia (per non parlare del Brasile, Australia, Nuova Zelanda, Tailandia, Hong-Kong,

ecc.) che dopo prove ed esami approfonditi hanno optato per il sistema PAL.

Del resto la stessa RAI-TV ha sin qui "lavorato", se così si può dire, esclusivamente sul sistema PAL, che due commissioni di esperti, nel 1963 e nel 1969, avevano indicato come il più vantaggioso e tecnicamente sicuro. Oggi in pratica, la RAI-TV potrebbe iniziare immediatamente le trasmissioni in PAL perchè tutto o quasi è studiato in funzione di questo sistema usato già nelle trasmissioni sperimentali, mentre avrebbe bisogno di un notevole lasso di tempo oltre che di ulteriori stanziamenti, per adeguare le proprie attrezzature al SECAM.

Nè vanno trascurati gli aspetti economici imprescindibili in una economia a livello europeo. (...)

E' inoltre da aggiungere che a causa dei diversi standard impiegati nelle televisioni in bianco e nero tra la Francia ed il resto dell'Europa, il sistema a colori SECAM da adottare eventualmente in Italia dovrebbe essere diverso da quello francese. La conseguenza prima di questo stato di cose sarebbe quella che i televisori a colori SECAM costruiti per il mercato italiano non sarebbero comunque esportabili in Francia e in tutti gli altri paesi che usano lo stesso standard SECAM.

Da ultimo non vanno trascurati gli aspetti politici del problema ma poiché se da un lato la Francia esige dall'Italia di effettuare sulla base SECAM una comune politica italo-francese mediterranea per la televisione a colori, è pur anche vero che tale concezione è assolutamente illusoria soprattutto se consideriamo che altri due paesi di importanza mediterranea (Spagna ed Jugoslavia) hanno deciso proprio recentemente per il sistema PAL. (...)" (dal Bollettino del Governo Federale della Germania Occ. 24/11/1971).

Per quanto ovviamente suggerito da ragioni di parte, questo articolo può dare un'idea delle problematiche che sottostanno alla scelta, da parte dell'Italia, di uno dei due sistemi, non ultima - come si può intravedere - quella delle pressioni di vario genere su chi deve decidere. Fino a quando non si sia fatta quella scelta, di TV a colori in Italia non si può parlare. Queste sono le vere ragioni.

IL PORNO DIVIENE CULTURA

Con DECAMERON di Pasolini e con LA BETIA di De Bosio, la letteratura licenziosa classica entra nel cinema. In un cinema - per la verità - dove la licenza è già entrata da tempo. Ma questo ingresso mi pare di notevole rilievo: più come fatto di costume che come fatto culturale.

Pasolini si rifà al Boccaccio, i cui aspetti più... boccacceschi erano già serviti più e più volte al cinema, De Bosio invece si ferma al 1500, dove incontra una specie di Boccaccio padovano, il fervido Ruzzante, amico di cardinali e di principi.

I due classici non sono in discussione come valore culturale, tanto che almeno il Boccaccio è entrato perfino nei programmi scolastici, sia pure con malincuore di molti e con la pudica preoccupazione di costoro di farlo conoscere il meno possibile. Ma quel "Decamerone", che l'autore voleva distruggere

(fu l'amico Petrarca - pare - a salvarlo) e ripudiare, prevale pur sempre sulle "Rime" e sulle altre sue opere.

Angelo Beolco, attore e scrittore, detto il Ruzzante (nome d'un personaggio delle sue commedie che significa chi se la fa con le bestie), è meno conosciuto; e, come già egli stesso ai suoi tempi, è ristretto a pochi giri di intenditori. Riesumato prima dai francesi che dagli italiani (M. Sand), anche nel secondo dopoguerra (Barrault), è stato ammirato da studiosi seri (tra i quali appunto il De Bosio, negli anni '50) per l'intensità della sua carica umana e caustica, accompagnata quasi sempre da un linguaggio violento e triviale che scolpisce a tutto tondo l'ambiente contadino nel quale egli muove le sue vicende di malizia, di sesso, di fame, insomma di vita vissuta. Ai suoi lazzi si sono divertiti i cardinali Parco e Francesco Cornaro, il duca d'Este, i Gonzaga di Ferrara; ma già allora la crudezza del linguaggio suscitò talvolta commenti sfavorevoli.

Nelle odierne traduzioni cinematografiche, De Bosio e Pasolini hanno in comune l'intento di ricavare da quegli antichi il succo moderno, anzi contemporaneo; ma forse più con lo scopo di pungere oggi con puntoni antichi che di mostrare culturalmente l'attualità di vecchie cose. Ho la netta impressione che nell'uno e nell'altro caso si tratti - come accennavo - d'un fatto di costume più che d'un fatto culturale. La cultura diviene, per così dire, pretesto o comoda occasione per aggredire una certa situazione odierna, almeno in Italia. O - se vogliamo - il fatto è di cultura contemporanea: andare a ricercare negli antichi quegli spunti antropologici che sono validi anche oggi e ripararsi dietro la citazione letteraturistica per dire quello che si vuol dire.

La cosa è più evidente in Pasolini. Secondo quanto egli stesso ha dichiarato in pubblico e in privato, questo suo DECAMERON è una sorta di reazione contro coloro che lo accusavano di pornografia per film la cui pornografia, in verità, era solo nell'incapacità cinematografica degli accusatori a leggere la immagine anche solo a livello d'informazione materiale: erano essi a integrare nella propria fantasia quello che il film non mostrava - e non voleva mostrare - tanto meno diceva. Reazione ancora contro coloro che lo accusavano di fare cose astruse e inafferrabili: il passo alla patina di un ritorno alla primitiva vocazione popolare pasoliniana è breve.

Del film parlerò in altro momento; ma è evidente che delle cento novelle del Boccaccio, Pasolini ha tratto solo quelle che gli servivano a un discorso polemico contro il perbenismo e il moralismo italiano d'oggi. Non solo, ma nel realizzarle - nel tradurre cioè in immagini le indicazioni situazionali letterarie - non ha rispettato quel velo che il Boccaccio aveva steso sulle situazioni spinte. Può bastare l'esempio della novella d'Isabetta (quarta giornata del libro). Scrive Boccaccio: "... un giovinetto pisano chiamato Lorenzo... il quale essendo assai bello della persona, e leggiadro molto, avendolo più volte l'Isabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente a piacere; di che Lorenzo accortosi ed una volta e l'altra, similmente, lasciati suoi altri innamoramenti di fuori, incominciò a porre l'animo in lei; e si andò la bisogna, che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che assicuratisi, fecero di quello che più desiderava ciascuno. Ed in questo continuando ed avendo insieme assai di buon tempo e di piacere, non seppero sì segretamente fare, che una notte, andando l'Isabetta là dove Lorenzo dormiva, che il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se n'accorgesse; il quale per ciò che savio giovane era, quantunque molto noioso gli fosse a ciò sapere, pur mosso da più onesto consiglio, senza far motto o dir cosa alcuna, varie cose

tra sè rivolgendolo intorno a questo fatto, infino alla mattina seguente trapassò".

In Pasolini, l'episodio è tra i più delicati e sobri, eppure non è chi non veda quanto sia distante dalla sfumata atmosfera del testo: nel film, i due amanti si vedono a letto nudi, con un calore che - pur verisimile - non ha nulla di quel gioco di sguardi e di lento entrare nel sangue e di pudico concedersi gradualmente ("assicuratisi") che investe ovviamente, in sede di resa e traduzione artistica, anche quel "fecero di quello che più desiderava ciascuno", cui appunto l'immagine pasoliniana si riferisce in quel momento. Così pure nel pasoliniano fratello maggiore, che s'accorge della sorella mentre sta facendo un clandestino o mercenario amore nell'androne, e che va subito a svegliare con violenza i fratelli, non c'è nulla di quel "savio giovane... noioso" di scoprire la sorella, che, "varie cose tra sè rivolgendolo", "trapassa" fino al mattino seguente. E non è solo imprecisione narrativa; è proprio un gusto, una visione diversi dello stesso episodio.

Non diciamo poi di altri episodi dove - a parte le scelte accennate - la violenza descrittiva rasenta il problema del gusto non già per la crudezza della resa iconica delle situazioni (che in certo contesto potrebbe anche essere giustificata) quanto per il concreto modo di proporla: in un contesto, cioè, in cui né le esigenze dell'opera originale né la necessità narrativa o tematica bensì solo una specie di furore iconoclasta di convenienze di rappresentazione sembra starvi alle spalle.

Il De Bosio sembra animato da analogo furore, ma più a lungo compreso e senza drammaticità, quasi svaporato alquanto nei lunghi anni da quando, studente universitario a Padova - dopo aver dato il suo generoso, brillante e coraggioso apporto alla Resistenza partigiana - figlio di famiglia notoriamente cattolica e cattolico egli stesso, alle prime prese con un teatro che doveva divenire la sua vita (abbiamo lavorato insieme, col mimo Lecoq allievo del grande Barrault, a preparare lavori come i Nô giapponesi), scalpitava per le difficoltà che incontrava da parte ecclesiastica a mettere in scena lavori allora troppo "sovversivi" perchè impegnati.

La virulenza del film di De Bosio è nelle parole e nelle situazioni, grasse a tutto tondo come sono nel Ruzzante; ma le sue immagini sono più contenute.

Per Pasolini e per De Bosio c'è un altro aspetto comune: l'apparire con questi loro film in un momento in cui il cinema ha fatto esplodere sugli schermi la licenza dei testi e delle immagini; il cogliere, cioè, il momento per poter portare due opere di una letteratura che avrebbe forse urtato troppo se portata prima, in quel modo, o che, se portata prima, si sarebbe dovuta portare in altro modo. La loro apparizione dà quasi un crisma ai film più o meno squallidi apparsi fino allora; ma - a ben pensarci - dà piuttosto crisma all'eversione (non spregevole in senso assoluto) di tabù o della faccia falsa di essi e condanna lo squallore rigurgitante di quegli altri film.

Ma anche sotto questo aspetto comune, Pasolini e De Bosio si differenziano per la diversa sfumatura di quel loro furore cui ho accennato; al punto che non pare assurdo rilevare nel De Bosio il prevalere d'un intento culturale che abbisognava di quel furore per essere portato alla luce e nel Pasolini il prevalere d'un intento di furore che abbisognava del dato culturale per potersi manifestare.

Il pubblico ha accolto molto bene - come cassetta - i due film: il Decamerone, poi, straordinariamente. Ed ecco che il fatto di costume cui accennavo all'inizio assume un nuovo e più ampio risvolto. Perché il pubblico ha reagito così? Non certo solo per il fatto cosiddetto pornografico, come dimostra

uno studio comparato degli incassi dei veri film di quel genere. Né tanto meno per il solo fatto culturale, come dimostra analogo studio.

Anche dietro al pubblico - se non erro - c'è quello che c'è dietro ai due autori: furore e cultura. Cultura alibi, ma alibi... a modo.

A questo punto il discorso si fa socioeducativo e pastorale.

La società è diventata permissiva fino ai limiti dello stress per reazione a una società repressiva e paternalistica fino al fanatismo. Chi non capisce che lo stress è reazione al fanatismo e si ostina a impostare il problema su repressività e permissività, non solo non è in grado di aver ruoli di dirigenza morale nella società contemporanea, bensì è colpevole o complice dei colpevoli della sfaldata e sempre più sfaldantesi situazione morale odierna.

E' sempre questione di morale e di moralismo. Il moralismo è contro la morale come l'immoralità.. Certi odierni paladini della morale, che di fatto sono solo paladini del moralismo, sono di fatto degli immorali. La morale umana e cristiana non sa che farsene; e sarebbe il meno. Il peggio è che un'azione veramente morale se li troverà sempre sul cammino, come ostacoli durissimi. E' ora che li guardiamo in faccia e li segniamo a dito questi pericolosi personaggi. Almeno nel campo del cinema e dei mass-media sono essi - assieme alla sfrenata bramosia di guadagno di certi produttori - i principali colpevoli della deplorabile situazione morale cui si è arrivati.

I due film di De Bosio e di Pasolini diventano così emblematici d'una realtà che non si ferma alla scabrosità delle immagini e delle situazioni, ma impone una riflessione ben più trascendente e una volontà d'azione ben decisa e precisa. Isoliamo una buona volta i lupi vestiti d'agnello e impediamo, per quanto sta in noi, che continuino a nuocere al popolo di Dio. Sarà un primo, decisivo, colpo effettivo ed efficace alla immoralità sempre più sfrenata; e sotto vari aspetti. (NAT)

P.S. In calce a queste considerazioni, può essere interessante sapere quello che succede di fatto nel mondo, al proposito. Ne diamo un piccolo e manifesto esempio per far pensare. Sono alcune frasi di un bando diffuso largamente a suo tempo per corrispondenza:

"Un "Festival del film erotico" avrà luogo contemporaneamente alla Fiera del Libro di Francoforte (13-19 ottobre). La Olympia Press International, organizzatrice della manifestazione, affiancherà alla rassegna un concorso: al miglior film spetterà un premio di DM 10.000 (circa 1.600.000 £.).

"Sono passati i tempi dei grossolani films pornografici", dichiara il Presidente della Olympia, Maurice Girodias. "Ciò che cerchiamo sono pellicole interessanti, di alto livello, che trattino il tema del sesso non tanto dal punto di vista clinico, quanto dal lato erotico o, diciamo, romantico".

I registi dilettanti di tutti i paesi sono invitati a partecipare. Possono concorrere films di tutti i generi: muti e sonori, a 35, 16 8 e super 8 mm., a colori o in bianco e nero. Le iscrizioni si chiuderanno il 25 settembre.

Una giuria internazionale selezionerà le pellicole che saranno proiettate durante la Fiera del Libro in uno o più cinema di Francoforte. La Germania sarà rappresentata da May Spils ("Zur Sache, Schätzchen") e Enno Patalas (redattore della rivista cinematografica FILMKRITIK). La giuria inoltre sarà presieduta da Maurice Girodias.

I premi ammontano in totale a DM 20.000. Al termine del festival i migliori films saranno fatti circolare nei vari paesi. Inoltre è in programma la pubblicazione di un album fotografico su questi films".

NOTE A "DECAMERON" DI P. P. PASOLINI

In questa sua ultima fatica il "regista dello scandalo", definizione questa che calza con l'immagine che se ne è fatta il pubblico che si abbeverava ai grossi strumenti di informazione, ha voluto "prendere respiro", dopo la densa trilogia di TEOREMA, PORCILE, MEDEA.

Ma, anche in questa opera che si ispira al mondo boccaccesco, non ha tradito la sua vocazione ed aspirazione ad un'opera "difficile e rigorosa" e, in definitiva, difficilmente massificabile. Questa è la battaglia che, ormai da diverso tempo, questo uomo di cultura, per molti versi esemplare testimone dei travagli di un certo tipo di intellettuale italiano di estrazione cattolica, va maturando e sostenendo attraverso la sua attività cinematografica. Ed in che senso è rigoroso questo suo ultimo impegno? Nel senso, anzitutto, di una estrema cura e serietà nel "fare" film, cioè nel senso di aver acquisito piena coscienza del linguaggio filmico. E, nel contesto della sua opera, ora i movimenti di macchina ed i "campi lunghi" su di una folla minuta e brulicante, ora i "primi piani" perentori ed emblematici evidenziano e testimoniano per il regista tutto un mondo ed una scoperta di verità.

Ma questo impegno e questa serietà non si sostanziano nella creazione di una opera solo "formalmente" bella e significativa, come pure avviene nella attuale produzione cinematografica con il "crepuscolarismo" di Patroni Griffi e l'"estetismo" di Zeffirelli. L'impegno e la serietà si sostanziano nel condurre un discorso compiuto ed articolato che, in ultima analisi, costituisce una ulteriore scelta rispetto a temi precedentemente toccati. La salvazione della serietà in TEOREMA, il richiamo ad un anarchismo pre-storico contro la massificazione della società industriale in PORCILE (ma c'è poi una effettiva possibilità di alternativa al sistema se, in tutte e due le storie di PORCILE, i due protagonisti vengono fagocitati dal sistema?), lo scontro tra due mondi, uno agricolo basato su valori "sentimentali-irrazionali", l'altro industriale basato su valori "logico-razionali" in MEDEA.

In questo DECAMERON la scelta, ancora una volta al di fuori di schemi puramente politico-ideologici, è per un tipo di uomo e di umanità, in un certo senso storica e pre-cristiana, che si rifà agli umori più sanguigni ed urgenti nella ricerca di una alternativa ad un tipo di razionalità preconfezionata ed acritica tipica della società borghese-industrializzata.

Di qui discendono tutte le scelte operate dal regista nel film, da quella del dialetto napoletano che mette in bocca ai suoi personaggi, alla scelta di quel vasto campionario di facce e di tipi ancora, a suo parere, in grado di emblemizzare un mondo non del tutto preso dal circolo chiuso del consumismo. Ed ancora, il modo scurrile e grasso in cui risolve in modo cinematografico le "imbarazzanti" situazioni, ma di una scurrilità "biologica", cioè tagliata sui personaggi e sul loro ambiente, che non sconfinava nella volgarità a buon mercato fine a se stessa, che, anzi può essere intesa come "provocazione" nei riguardi di coloro che vogliono vedere "solo" certe cose e non altro.

E, dal modo favolistico e in un certo senso storico in cui si snoda, si ricava la validità universalizzante del racconto cinematografico. Storia di diavoli e di fantasmi, di santi e di apparizioni, di miracolati o presunti tale, che passano al vaglio della fantasia e della cronaca popolare.

E, a nostro avviso, l'uso di un certo tipo di colore, che evita quasi sempre i toni solari, sta a sottolineare l'emblematicità del racconto.

Come in UCCELLACCI ED UCCELLINI all'interrogativo di dove va il

mondo, il regista risponde con un "Boh!", così, in questo caso, l'indicazione è per la ricerca di certi valori di morale naturale su cui basare nuovi rapporti di convivenza umana. E questa può essere, oggi - benché ciò possa sembrare paradossale - la chiave per riscoprire i valori più genuini del cristianesimo e ritornarvi con una pratica sincera e purificata. (MIC)

————— INCONTRO ECUMENICO DI CATECHESI AUDIOVISIVO —————

LIONE (Francia): Una sessione internazionale audiovisiva per l'espressione della Fede - AVEX - è annunciata per il settembre 1972. Essa si terrà al CREC - Centro OMI) audiovisivo Ricerche e Comunicazione - a Lione. Questa sessione è destinata a formare i responsabili della catechesi e delle comunicazioni sociali nelle chiese giovani e nei paesi del Terzo Mondo.

L'incontro è organizzato congiuntamente dal CREC, dall'OCIC (Ufficio Cattolico Internazionale del Cinema), da INTERFILM (Centro Internazionale del film tra chiese, Hilversum, Olanda), da SONOLUX (Centro per gli aiuti audiovisivi, Fribourg, Svizzera) e dalla Federazione degli Organismi della Comunicazione Sociale.

Oltre a dare le nozioni fondamentali del linguaggio e del montaggio audiovisivo, il corso ha per scopo quello di iniziare i partecipanti alla realizzazione di bande sonore, di montaggi di diapositive, di film di corto metraggio. Per le sessioni pratiche, negli studi audiovisivi del CREC, si prevede un massimo di quattro studenti per animatore. La lingua di lavoro per questa sessione di settembre sarà il francese. Peraltro animatori saranno disponibili per fornire delle spiegazioni in inglese e per la traduzione simultanea di alcuni corsi.

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

AGENTE 007:

UNA CASCATA DI DIAMANTI (1971)
 di Guy Hamilton

E' James Bond che rientra in servizio sugli schermi, tratto dal solito Fleming e realizzato con i soliti trucchi da brivido e da sorpresa. Né meglio né molto peggio di tutti gli altri della serie.

Questa volta si tratta di un malloppo di diamanti sottratti fin dalla miniera, che devono servire per lo specchio parabolico di un terribile missile, capace di distruggere in pochi istanti una città col suo raggio infuocato, costruito - guarda un po' - da uno che vuole con esso distruggere tutti gli ordigni di guerra per avere la pace.

La vicenda interessa fino a un certo punto: ciò che fa spettacolo è, al solito, la ricerca di situazioni impossibili dalle quali il Bond si salva sempre (stavolta sembra aver la peggio più spesso e sembra anche un po' meno fresco di fronte alle cazzottature che prende e ai tranelli nei quali cade) e la presentazione di cose inusitate: strani macchinari d'ogni genere e anche uno spettacolare carosello tra la vettura di James e quelle numerose dello sceriffo. Il tutto con un certo contorno, abbastanza contenuto, di belle donne.

Che la gente non ci creda può essere abbastanza ovvio, ma va a vedere, perché sono due ore di divertimento violento. Molta parte del pubblico è costituito da giovanotti, di quelli che non vorresti incontrare di notte in una strada deserta.

Temo che per costoro, dietro il divertimento ci sia anche una specie di insegnamento: questo tipo di film offre numerosi suggerimenti a chi vuol riuscire contro la legge; e comunque offre stimoli forti a imprese pazze-

sche (il citato carosello di macchine, ad esempio: bastava sentire le reazioni di quel tipo di giovani, in una grossa sala di periferia di Roma, durante la sequenza).

A questo livello, sì, si presenta un problema di censura e di reato. Ma chi se ne preoccupa? (NAT)

CAUSA DI DIVORZIO (1972)
 di Marcello Fondato

In una Carpi piuttosto ipotetica - a parte l'industria della maglieria col contorno di lavoranti a domicilio - un giovane romano operaio in fabbrica è sposato a una giovane magliara, tutta presa al suo lavoro domiciliare. Troppo! Tanto che il bravo giovane si invaghisce d'un'altra locale, moglie d'un collaudatore della Ferrari, la quale, romanticamente anticonsumistica e tutta casa e marito, finisce per invaghirsi pure lei, avendo trovato nel giovane l'anima gemella. Che fare? In Italia c'è il divorzio, perbacco! Il collaudatore prende "sportivamente" la cosa e ci sta, non senza portarsi via tutti i mobili e le suppellettili di sua proprietà (praticamente tutto). Ma la moglie del giovanotto? Entra in scena l'avvocato. La cosa è difficile: la moglie non è ergastolana, non ha avviato i figli (che non ci sono) alla prostituzione, non ha minacciato di morte o lesa gravemente il marito, ecc. Tentiamo allora la via della separazione: 5-6-7 anni; va bene; ma poi... La mogliettina, che per ripicca ha ceduto alle profferte del ganzo che le dà lavoro ed è stata scoperta in flagrante, col labora. Ma, ahimé, il buchetto che dall'appartamento coniugale il giovane ha tirato fuori - così a contatto con la

parte riservata alla moglie, che può sentire tutti i sospiri dei due colombi - è inaccettabile per la romantica e anticonsumistica amante. E con 92 mila nette al mese, più parcella per l'avvocato ecc. non si può pensare ad altra soluzione. L'intraprendente e decisa innamorata risolve il problema facendolo venire in casa propria. Ma quando il giovane vi arriva e pensa che ella abbia risolto il tutto facendosi aiutare dal padre e dall'exmarito, sente invece l'abborrito rumore della macchina da maglie: anche la tutta-cassa-e-marito s'è fornita di macchina e s'è messa a far maglie. Al giovane non resta che scappare, ma anche questo è ben difficile. L'avvocato gli consiglia: "Si prenda un'amichetta".

Film ovviamente d'evasione gioca, più che pensare, sul tema attuale del divorzio. Tutta la tematica sta nella vicenda (ed è quindi pseudotematica), benché uno spirito borghese nel considerarla traspaia da tutti i pori. In certo senso, il film è antidivorzista, ma si limita a far ridere sulle difficoltà pratiche che la legge del divorzio in Italia presenta. E quindi non può dispiacere in fondo ai divorzisti che vorrebbero ben qualcosa di più dalla legge. Tutti insomma possono ridere delle trovatine del film, senza per questo sentirsi traditori della propria idea. In fondo, perfino quanti - legge o non legge - pensano che il matrimonio sia la soluzione migliore nonostante tutto, trovano nel film la loro soddisfazione. Inoltre, il consumismo è di fatto la strada più sicura dell'oggi: il romanticismo dei buoni bocconi genuini, dell'antifrigorifero per salvare gli odori autentici e la freschezza agli alimenti, è un'utopia nel mondo d'oggi, se perfino la bella innamorata dovrà finire sorridendo per scegliere l'abborrita strada del lavoro.

E' una tematica da "volemose bene" applicato a una realtà contingente, cioè una tematica di "ma che cosa vuoi cercare?". Ma è senza approfondimenti, senza ragioni, appoggiata su

un certo comune sentire ch'è più frutto di massificazione che di riflessione e convinzione.

In un momento come l'attuale, dove le tematiche cosiddette impegnate mostrano la corda di difetti e di conseguenze ancor più gravi di quelle che si vogliono combattere, è difficile dire se un film del genere sia bene o almeno minor male o addirittura male. Certo è che - a parte la tematica (pseudotematica, per l'esattezza) esplicita del contenuto narrativo - resta il grave male di quel "pseudo", cioè di quel discorrere senza ragioni vere, sfruttando solo momenti più o meno passeggeri di quel tipo di "comune sentire".

Per questi motivi, il film è nullo culturalmente oltre che artisticamente (la pulizia formale del racconto, la fruibilità delle immagini e di molte situazioni non bastano a far arte, è chiaro). Né valgono a salvarlo alcuni spunti di maggior respiro, come l'ironia piuttosto felice dell'ambientazione consumistica (tutti i personaggi si ritrovano vestiti con i capi di vestiario - a seconda del rango - e con i colori di moda che s'erano visti trattare nello stabilimento) o come l'ironia di un sottofondo partitico (lei e lui sono comunisti, come il padre di lei, pezzo grosso locale del partito, che fa discorsi tutt'altro che marxisti) o come l'ironia di reminiscenza chapliniana per l'automatismo dei movimenti cui l'uomo è asservito nel lavoro industrializzato.

Se nel deserto anche un filo d'erba è frescura, bisognerebbe però che quel filo d'erba fosse vivo. Nel deserto attuale del cinema, questo film potrebbe essere quel filo d'erba..... se lo fosse. Peccato. (NAT)

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO (1971)
di Elio Petri

Abbiamo visto il film in una sala di

una cittadina emiliana (l'Emilia rossa) alla presenza del regista e di un noto critico cinematografico (U. Casiraghi). Dopo la proiezione è seguito un dibattito di oltre tre ore durante il quale è emerso uno dei motivi con cui si può spiegare il successo del film.

Ma prima un accenno alla pellicola. Essa narra di Lulù, un operaio del Nord, presso una fabbrica da un relativamente alto ma non avanzatissimo sviluppo tecnologico. Lulù lavora al tornio elettrico in un estenuante ritmo imposto dal cottimo ogni giorno più frenetico. Egli non è un uomo tranquillo e sereno: con i compagni di lavoro deve sostenere continui attriti per via della sua accettazione alla logica del cottimo; in campo familiare ed affettivo soffre una situazione difficile e scomoda: vive separato dalla moglie andata a collocarsi assieme al figlioletto con un suo compagno, mentre tiene in casa propria un'amante, una giovane lavoratrice dalle aspirazioni piccolo-borghesi la quale si è portata con sé il giovane figlio avuto da una precedente relazione. A seguito di un incidente sul lavoro in cui perde un dito, Lulù si accosta ad elementi estremisti, finché dopo una serie di tafferugli, viene licenziato per motivi politici. Passa momenti di estrema angoscia: senza posto, scettico riguardo le promesse dei sindacalisti di sostenere la sua causa nelle assemblee di fabbrica, respinto da quegli studenti maoisti quanto solleciti prima nel suscitarlo alla lotta, tanto impotenti poi a risolvere il suo caso, abbandonato anche dalla amante, e, soprattutto, profondamente sfiduciato di se stesso. (l'accenno alla Svizzera, l'inventario dei soprammobili, ecc.). Poi le cose si ricompongono (o sembra): l'amante ritorna, la direzione della fabbrica annulla il licenziamento, sotto la pressione dei sindacati che gridano altrionfo. Ma Lulù, se è vero che si ritrova col lavoro, è pure vero che ritrova la fabbrica e se stesso radicalmente cambiati e peggiorati: non più il lavoro in-

dividuale al tornio, ma il lavoro organizzato scientificamente e meccanicisticamente della sfibrante catena di montaggio; ritrova i compagni, anche quelli prima più ribelli, sottomessi al maggior sfruttamento e soprattutto scopre se stesso oramai chiuso tra due poli, due lastre di ghisa: da una parte la catena della fabbrica che assicura il lavoro e il guadagno, ma che è alienante, dall'altra una galoppante nevrosi che, nel momento in cui lo libera dal pericolo di una accettazione passiva della sua condizione, lo rende pure cosciente della tragica e forse immutabile realtà della classe operaia.

Petri ha composto un lungo film (oltre due ore e venti) in cui espone una constatazione amarissima. L'operaio della fabbrica moderna è costretto a un lavoro ingrato (la relativamente scarsa retribuzione, il pericolo di incidenti) che egli sente sempre più estraneo da sé o accorgendosi che non ha senso o vedendo che serve solo al padrone. Inoltre ad aggravare questo stato di cose interviene pure la mentalità dell'operaio: oggi giorno egli rischia di perdere l'autentica coscienza della sua classe. Più che un "proletario" sembra un "borghese decaduto" o "un aspirante borghese" (il che è la stessa cosa). Questo è il pericolo involutivo che Petri teme come una droga narcotizzante. Ma per fortuna - sembra poi paradossalmente aggiungere Petri nel finale - la nevrosi, cui il lavoro alienante inevitabilmente conduce, se rovina per sempre l'operaio, lo libera da ogni involuzione facendogli prendere coscienza del suo stato.

L'analisi di Petri non finisce qui. La sua amarezza deriva anche dalla constatazione dell'assenza per ora di valide soluzioni. Una è quella estremista. Ma se è facile urlare ai megafoni a pila gli slogan più rivoluzionari, è poi difficile, appoggiandosi a quelle urla, fronteggiare le situazioni concrete. Lulù, quando si troverà disoccupato, non avrà alcun aiuto dai

gruppi extraparlamentari. "Noi non possiamo interessarci dei singoli casi" è la risposta dello studente. Il che equivale a dire che quando dal concetto astratto di massa di lavoratori, si passa alla concretezza di ogni singolo lavoratore, la proposta (o impostazione) rivoluzionaria rivela tutta la sua inefficacia e la sua mitica illusione. In più a Lulù (simbolo dell'operaio medio) sorgerà il dubbio, se non la certezza, che anche gli studenti estremisti, come il padrone, abbiano visto in lui un elemento strumentalizzabile, un oggetto da sfruttare, anche se per finalità diverse. Un'altra soluzione è quella sindacalista. E' indubbiamente più efficace: riesce a far riassumere Lulù. Ma il suo limite consiste per Petri nell'angusta ristrettezza della rivendicazione, nel mirare a vittorie immediate da sbandierare a scopo propagandistico, nel festeggiare p. e. la riassunzione di Lulù, cioè di un operaio, e di non considerare la nuova situazione della fabbrica con la catena di lavoro.

Dunque un'analisi di un cupo pessimismo, analisi questa di Petri, che si caratterizza per il fatto di essere non di natura sociologica, né storico-politica in senso strettamente scientifico, quanto piuttosto di natura, diciamo, "viscerale". Il regista, si potrebbe dire, ha guardato la realtà operaia non con gli occhi della mente, ma con quelli del cuore, e di un cuore di calda, mediterranea sensibilità. Infatti egli non spiega i "perché" di una tale condizione, né propone i "che fare?" e "come fare?" per risolverla. Per questo il film è circoscritto da ben determinati limiti cui si aggiungono anche alcune concessioni spettacolari (una delle più vistose durante la scena all'interno dell'850 Fiat) e i tentativi, che restano soltanto accenni troppo vaghi, di allargare il discorso ad altri aspetti della società moderna, come il problema dell'istruzione (Lulù che di fronte agli sco-

laretto dice: "mi sembrate tanti piccoli operai") o quello dei "ricoverimanicomi" per gli operai (Militina).

Va però precisato che all'interno di questi confini il film vive di una luce propria e lucentissima che è il "io sono sempre, visceralmente, tutto con voi", gridato alla classe degli operai da parte del regista che pur non vi appartiene. Ed è in questa chiave interpretativa che vanno spiegati i momenti di intensa e a volte pur forzata violenza del film (denunciata da alcuni operai durante il dibattito) ed anche l'eccessiva visione pessimistica. Ma si sa e si capisce: chi ama molto, trepida anche molto. E' quindi un film "d'amore", l'amore di Petri per la classe operaia.

Durante il dibattito hanno parlato numerosi operai, intervallati da qualche studente, che hanno toccato alcuni punti per noi abbastanza interessanti. Il primo consiste nella affermazione dell'interesse dell'argomento trattato dal film. Si è dato merito a Petri di aver girato un'opera che ha come protagonista un operaio, invece di ripetersi, continuando la strada aperta con onore dall'INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO. La seconda considerazione investe un grosso problema, quello della libertà dello spettatore di fronte all'immagine. Vari interventi hanno tenuto a precisare che oggi-giorno in certe regioni come l'Emilia la situazione della classe operaia è meno drammatica rispetto a quella presentata dal film. Questa affermazione ci suggerisce due riflessioni. La prima è che il pubblico ha saputo vedere nel film un motivo di aggancio con la realtà quotidiana. Il che è confortante perché può significare il tramonto di quel massificante pregiudizio che vede nel cinema solo un'occasione evasiva. Che dunque LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO sia riuscita a sollecitare gli spettatori a questa presa di coscienza può essere

la spiegazione di gran parte del successo del film. Ma ci pare (ed ecco la seconda riflessione) che quando il pubblico afferma "il film non è proprio vero se rapportato ad alcune regioni, lo è invece rispetto ad altre", compia un confronto a nostro avviso pericoloso. Infatti la coincidenza (o non-coincidenza) viene fatta tra film (opera di finzione) e realtà, anziché tra questa ultima e il pensiero dello autore circa la stessa espresso dal film. La distinzione e quindi una chiarificazione di questo punto è estremamente importante, perché il rischio di confondere due piani differenti c'è ed è anche grave. Infatti "la coincidenza tra realtà e film (...), scrive NAT (in NOTE SCHEDARIO, 1971,25, pp. 17-18), non avviene a livello di conoscenza oggettuale, bensì a livello di reazione emotiva. E la ragione (...) è: la distinzione tra informazione e invenzione. La realtà (...) viene conosciuta da noi o direttamente (...) o per informazione attraverso i giornali, la radio, la TV ecc. Per quanto anche queste informazioni possano essere e siano deformate, 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 di invenzione, invece, ci dà informazioni che vogliono portarci ad 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 (...). 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 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 (...) non solo perché una seggiola non è l'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 l'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, 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 una invenzione e non tra realtà e sua informazione. Non è per questo che il film perda valore. (...) E 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. (...)"

Con tutto questo noi concludiamo con una nota. Ci pare che opere come LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO rappresentino un punto positivo nella cultura cinematografica, alla sola condizione che anche il pubblico possieda adeguati strumenti critici che noi indichiamo nella metodologia della "lettura"; in caso contrario temiamo che il particolare linguaggio utilizzato produca il temibile e terribile scambio realtà-finzione per cui gli uomini credono di giudicare la realtà mentre di fatto ne giudicano l'imma-

gine che, oltre ad essere ontologicamente diversa, è sempre "deformata" secondo la mente dell'autore. Gli uomini quindi lungi dal compiere azione di liberazione verso una maggiore comprensione di sé e della vita, ricadrebbero in una nuova, e forse più sottile perché inavvertita, schiavitù. (EBI)

NON COMMITTERE ATTI IMPURI
(1971)
di Giulio Petroni

La vicenda del film è molto semplice e lineare: un giovane, figlio di un ateo-anarchico-contestatore, conosce una vicina di casa e se ne innamora. Questa ragazza, e la di lei famiglia, è tutta l'opposto: pia, bigotta, con un parente editore di testi ecclesiastici. Per poter continuare a frequentare la ragazza in qualità di insegnante di latino, il giovane viene costretto a "cercare la fede" e quindi prende contatto con un frate del Convento dei francescani per essere preparato e ricevere il battesimo. Da tale incontro il giovane subisce un primo choc quando si accorge che il frate è pederasta; successivamente, a causa di una divergenza sulla coniugazione di un ablativo, viene soppiantato dallo zio-editore nell'insegnamento del latino alla ragazza ed il giovane, in preda ad una violenta crisi amorosa, viene condotto dal padre a conoscere gli anarchici-contestatori che gli affidano l'incarico di gettare una bomba-carta contro un ministro in visita ad Assisi. Di fatto l'ordigno sarà scagliato contro la ragazza che si sta impudicamente offrendo allo zio-editore; dopodiché il film termina con l'immagine del giovane che - dopo le delusioni patite - si abbandona a folli amplessi con la amante del padre e la panoramica finale che parte dai corpi nudi dei due

giovani ed arriva fino al convento dei francescani (sul quale appare la parola Fine) non lascia dubbi sulla soluzione data dal giovane ai suoi problemi.

La tematica del film sta tutta nella vicenda, la quale - pur essendo costruita con un certo decoro linguistico - mostra delle notevoli carenze a livello di struttura, specialmente quando il regista vuol motivare alcune azioni del protagonista, azioni dalle quali vengono poi tratte delle conclusioni. Il regista infatti sembra dire che il nostro giovane, presentato all'inizio come "disponibile", compie delle esperienze (l'amore sublime, la religione e la breve vicenda con gli anarchici-contestatori) che lo lasciano insoddisfatto e che lo conducono al materialismo più sfrenato. Tutto ciò che poteva anche avere un certo interesse tematico - ha però notevoli peccati di carattere strutturale, specialmente laddove il regista cerca delle motivazioni per le esperienze fatte dal giovane. Infatti, la "ricerca di Dio" viene intrapresa dal giovane non per una particolare esigenza interiore, bensì per il materiale desiderio di poter restare vicino alla ragazza amata e la delusione che poi riceve non gli proviene dalla "Religione" ma dalle strutture ecclesiastiche che non riescono a dargli quella spiritualità che - di fatto - egli non era andato a cercare: è evidente la contraddizione in termini insita in tutto ciò. Altra lacuna esistente nel film è la caratterizzazione "buffonesca" che il regista fa di tutto il contesto che ruota attorno al giovane, il quale, peraltro, è l'unico personaggio veramente serio ma non riesce mai ad aprirsi completamente allo spettatore in modo da far comprendere appieno la sua vera personalità.

Per concludere: un film che vorrebbe trattare il problema (grossissimo) della ricerca di valori da parte dei giovani, ma che - tenendo la narra-

zione a livello soltanto di vicenda (cioè di informazione materiale) - presenta agli spettatori "non lettori" delle realtà "alunate" che vengono recepite come vere.

Due parole sull'ambientazione: la vicenda del film si svolge ad Assisi; e il regista, con una fotografia accurata e con dei colori dolci e sfumati, accentua moltissimo la spiritualità del paesaggio umbro in modo da farne lo scenario ideale della presunta crisi interiore del nostro giovane. (SEF)

QUATTRO MOSCHE DI VELLUTO
GRIGIO (1971)
di Dario Argento

Evviva l'Argento nazionale! Gli americani ce lo invidiano e dicono che vorrebbero aver loro questo maestro ed inventore del giallo moderno o "giallo zoologico", con gli animali in somma (L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO, IL GATTO A NOVE CODE) ed ormai già padre di un filone con i suoi bravi imitatori od allievi (cito solo alcuni titoli esemplificativi: LA VOLPE DALLA CODA DI VELLUTO, LA CODA DELLO SCORPIONE, L'IGUANA DALLA LINGUA DI FUOCO, UNA DONNA DALLA PELLE DI LUCERTOLA ecc.)

Noi italiani, dunque, per paura che un altro cervello se ne diparta via, ce lo teniamo ben stretto accorrendo in massa anche a questo suo terzo film.

In esso è narrata la vicenda del batterista di un complesso musicale, preso di mira da "qualcuno" che evidentemente ma inspiegabilmente vuole dargli gravi pensieri e cacciarlo in seri guai. Il musicista cade ingenuamente in un tranello e si fa fotografare con un pugnale insanguinato in mano e con un uomo - in apparenza morto - disteso per terra. Da questo episodio scatta la molla del ricatto, un ricatto stra-

nissimo perché sembra non aver scopo di lucro bensì quello di provocare all'indifeso malcapitato paura terrore angoscia. Via via il clima di tensione aumenta (naturalmente per lo sprovveduto protagonista ma non per lo spettatore che abbia un minimo di esperienza di lettura cinematografica): misteriose visite notturne in cui verrà ucciso il micetto che sonnecchia nel salotto, telefonate senza risposta, biglietti con minacce anonime, lo sgozzamento della cameriera in un parco di notte (la prima vera vittima), la partenza improvvisa della moglie del batterista stessa in preda ad incubi isterici, l'eliminazione di un investigatore privato cui il musicista aveva affidato il caso e che stava per scoprire il mistero ed infine, dopo altri innumerevoli fatti, l'assassinio della amica-amante del musicista (però motivi di gelosia non c'entrano per nulla). Con questo ultimo avvenimento la linea del diagramma del mistero sale ancora, perché con una modernissima operazione di autopsia avanzata (c'è da crederci?), si scopre che l'ultima immagine vista dalla vittima e fissata sulla retina, lungi dal rivelare il presunto volto dell'assassino - come sarebbe prevedibile in caso di morte violenta - mostra invece quattro mosche (eccole che saltano fuori!) poste come su un'ideale arco di circonferenza. Così il volto del fantomatico personaggio che perseguita il batterista e le motivazioni del suo agire restano ancora sconosciuti. Ma per poco. Il film ormai prepara alla rivelazione finale che scioglie l'intricata matassa. Si viene così a sapere che è una persona, della quale Argento, tramite il racconto cinematografico, avrebbe voluto ovviamente che non si fosse sospettato molto, ma che senza sforzo si sospetta ben presto, in virtù del principio d'esclusione dei personaggi maggiormente indiziati. Ma anche dopo la cosiddetta "rivelazione" dello assassino e dei motivi che lo spingevano ad agire (un caso patologico di

paranoia) il film non finisce. La fantasia di Argento è fervida e ci regala un'ulteriore trovata: il colpevole muore tragicamente durante un'assurda fuga tamponando un autocarro; nell'agghiacciante urto (ripreso ad altissima velocità di scorrimento) la testa verrà tranciata netta dalle lamiere contorte e ruzzolerà lungo l'asfalto, con tremendo gusto del macabro, mentre il corpo resterà carbonizzato nell'abitacolo subitamente avvolto da un'esplosione di fiamme. Fine.

Il film è tutto qui. Un lavoro che vuole incassare soldi tenendo in sospeso i fiati degli spettatori e colpendo con pugni sgradevoli la sensibilità degli stessi. Questa, si potrebbe dire, è l'idea tematica. Choccare, stupire, sconvolgere. Ma al di là degli artifici del racconto ci si accorge che c'è il vuoto, proprio dove dovrebbe esserci un dramma umano. Non c'è drammaticità interiore del protagonista: manichino nelle mani del regista, egli si vede capitare attorno e addosso fatti di cui non sa spiegarsi il perché. Paradossalmente la sua è più curiosità di sapere che paura di conseguenze. In fondo, data la totale assenza di problematicità a causa del vuoto interiore della sua personalità, qualsiasi rivelazione va bene. E' evidente dunque che anche la suspense resta incolore, debole, legata solo a quegli elementi che l'immagine nel suo aspetto di rappresentazione mostra. Il regista si aggrappa proprio a questi elementi rappresentati che sono fatti di sangue, di violenza brutale, calcando la mano e non accorgendosi delle incongruenze, delle ingenuità, delle banalità (la scena che dà origine al ricatto; la notizia riportata sul giornale del ritrovamento di un cadavere sconosciuto e non verificata dal batterista). E perché solo l'ultima vittima viene sottoposta alla autopsia che evidenzia l'ultima immagine fissatasi sulla retina prima del decesso? Evidentemente perché il film sarebbe terminato al primo morto e non sarebbe andato più avanti. Invece

Argento lo ha spinto avanti a forza di inverosimiglianze senza fine. Poi ci sono i soliti ingredienti: la scenettina erotica con la variazione dell'ambiente che è la vasca da bagno; l'omosessuale che strappa una o due risatine a qualche ragazzetta ancora con problemi puberali, la musica del Morricone.

Guardando alla qualità dell'immagine, qualcuno potrebbe trarne spunto per mitigare il giudizio assai pesante nei confronti di questo film. E, a dire il vero, alcune riprese, soprattutto quelle ad alta velocità in cui si vede il cristallizzarsi ed il frantumarsi di un parabrezza (scena finale) che si rompe dopo un violento impatto sono di effetto. Ma è solo effetto. Si noti bene allora che queste immagini vanno giudicate in modo ben diverso da altre eventualmente anche simili, che noi vediamo nei documenti di tecnica balistica. In questi infatti c'è l'intenzione di capire certi fenomeni che non possono essere analizzati ad occhio nudo data l'altissima velocità della dinamica (p. e. un proiettile che spezza ed oltrepassa una lastra di vetro). Nel film d'Argento tutto si risolve in una bolla di frammenti che scintillano come lustrini di un costume di una ballerina d'avanspettacolo.

Nazareno Taddei recensendo su queste stesse pagine il primo film, L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO, scrisse che forse l'unica cosa bella del film era il titolo. Nel caso dell'opera presa questa volta in esame, mi pare che neppure questo possa scriversi. Quattro mosche, poca roba; neppure un pungo di mosche. (EBI)

LE 24 ORE DI LE MANS (1971) di Lee H. Katzin

Il film, con riprese anche dal vero dell'edizione dell'anno scorso, ricostruisce la cronaca della famosa

corsa automobilistica di durata.

Questa gara che si corre ogni anno in Francia a Le Mans, è la più lunga del mondo. 24 ore ininterrotte, durante le quali le automobili (vetture prototipo, sport, gran turismo, per cilindrata oltre 2000 c. c.) devono inanellare il maggior numero di giri del veloce circuito, lungo tredici chilometri, percorribile alla media superiore di 225 Km/h, con velocità di punta sul rettilineo delle Hunaudieres di ben 370/380 Km/h. E' una corsa tremenda. Tremenda la durata: l'inizio alle sedici del sabato, il termine solo alle sedici della domenica. Insopportabile il rombo dei motori, rabbioso disperato, senza tregua. Nemica la strada: l'asfalto che a quelle velocità si restringe sempre più chiudendosi nel punto di fuga ottico dove sembra che tutto si annulli. E la notte che fa paura: dopo poche ore dalla partenza, calano le ombre dell'oscurità e il buio si fa più fitto. I fari allo jodio e al quarzo sfondano potentissimi le tenebre, ma i bolidi quasi più veloci sono già là, in fondo al cono di luce dove non ci si vede. Lo impone la corsa: si deve andare il più forte possibile e ugualmente, intuendo lo spazio al di là del nero. Ed è così per tutta una lunga interminabile notte, scesa sul parco semiaddormentato di Le Mans. Poi vengono le prime luci dell'alba che aurorano soffusi chiarori e per un attimo pare che tingano di azzurro e saporino di dolce la fatica, la tensione, il freddo se c'è freddo a Le Mans. Ma è un momento. C'è da correre ancora per una giornata, quasi intera fin verso la sera. C'è il mezzogiorno e le prime ore pomeridiane. Poi l'ultima ora. Gli ultimi minuti. L'ultimo giro. Le curve della "S" di Arnage derapate per l'ultima volta. E l'ultima curva; e la chicane o variante, già infilata tante altre volte nel corso delle ventiquattro ore, che immette nel rettilineo davanti ai box e alle tribune. Gli ultimi fulminei metri. Un attimo. Il traguardo. E dopo c'è la folla, di tut-

ti i colori di tutte le nazioni. I festeggiamenti. I giornalisti che intervistano e scrivono; i direttori tecnici che tirano le somme e i piloti che ricorderanno per sempre.

Tutto questo è Le Mans che gli autori del film hanno voluto esprimere. In meno di due ore essi ne hanno raccontato ventiquattro, piene piene, di fatti, di emozioni, di corsa.

Credo che vadano loro riconosciuti alcuni indubbi meriti. E' vero che l'opera non va molto oltre la cronaca della famosa competizione sportiva e non si addentra a coglierne uno o più aspetti da sviscerare e da analizzare nel valore e nel significato; ma è altrettanto vero che la cronaca è precisa e ricca; e, in qualche caso, forse non più cronaca ma già riflessione. E ancora: il film coglie alcuni incidenti verificatesi durante la gara mostrando (a forte rallentatore) gli aspetti drammatici e mostruosi dei bolidi impazziti senza guida e senza controllo, ma non abbonda nel gusto sadico della catastrofe. Non a caso, mi pare, non c'è in questo film di corse automobilistiche nessun morto. Credo che sia il primo esempio. (Durante le difficili riprese, morì invece un collaboratore per una tragica fatalità. Denuncio l'insensibilità dei distributori che a scopo pubblicitario hanno strumentalizzato questa triste circostanza legata sì al film, ma tenuta estranea dagli autori, dalla vicenda della finzione filmica).

L'aver dunque rotto il binomio sangue-corsa o meglio l'aver liberato la corsa dalla cappa della morte incombente è un salto di qualità notevole - sotto il profilo tematico - rispetto agli altri film sullo stesso argomento. La lista di questi sarebbe lunga, da INFERNO SULLA PISTA DI FUOCO allo stesso GRAND PRIX che pure, anche se opera sbagliatissima, portava alcune novità per un certo tentativo di esprimere il senso della competizione, ma che non era opera esente dal morto.

Un altro punto di merito è questo. LE 24 ORE DI LE MANS, pur avendo nella propria vicenda una sottilissima storia d'amore, che pare avere più che valore in se stessa una funzione ritmica di intervallo, è esente da intrecci amorosi. Nei film sopraindicati, e potremmo ricordare anche LE MANS di O. Civirani (v. nostra recensione su questi fogli, 1971, n° 21), le corse venivano mescolate con banali storielle d'amore ed anche di "corona" clamorose come nel caso di GRAND PRIX. Spezzare l'altro luogo comune donna-competizione, pur non trascurando l'innegabile presenza femminile al mondo delle gare, mi pare un'operazione che si risolve a tutto vantaggio dell'opera qui recensita.

Dunque un film onesto, sincero anche se qua e là un po' debolezza, nonostante l'immane sforzo tecnico. Ed anche simpatico per il seguente risvolto umano. Si sa che in buona parte questo film è stato voluto, sostenuto e portato a termine, tra numerosissime difficoltà economiche e di vario genere, dalla passione per le competizioni di Steve Mc. Queen (pilota oltre che atto-

re anche nella vita) che figura nel film tra i protagonisti principali della corsa. Ebbene il dato simpatico deriva dal fatto che Steve Mc Queen, in questo film che è un po' considerato suo e del quale potrebbe vantare in un certo senso la paternità, non si è arrogato la parte del vincitore. Risulterà alla fine sconfitto sulla sua Ferrari. Vincerà il rivale su Porsche. Non a lui il trionfo dunque di Le Mans, ma solo gli onori: per alcune drammatiche vicende durante la gara, per la sfortuna, per lo sportivo coraggio, per essersi battuto con cavalleresca decisione.

Pare che il successo di pubblico sia stato un po' inferiore alle aspettative. Forse perché LE 24 ORE DI LE MANS, essendo opera pulita dai soliti ingredienti erotici e soprattutto essendo senza molto sangue, ha deluso gli appetiti sadici del pubblico, via via sempre più massificato, che probabilmente si aspettava, proprio da questo film dall'argomento adattabile, una grandinata di plasma, una ecatombe di corpi, come succede - per dirla con Godard di WEEK END - nella guerra della nostra vita di ogni giorno. (EBI)

COMUNICATO

Con questo numero NOTE SCHEDARIO inizia la pubblicazione del VI centinaio.

I sigg. Abbonati sono pertanto pregati di voler provvedere al rinnovo del loro abbonamento versando il relativo importo al CSCS - Via Siria 20, 00179 - ROMA. ccp. 1/8506.

(Abbonamento 1 centinaio L. 2.000; 2 centinaia (circa 1 anno) L. 4.000).

Ringraziamo anticipatamente.

L'AMMINISTRAZIONE

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

MORTE E RESURREZIONE DEL PUPAZZO
 de LA COMUNE di Dario Fo - Teatro Araldo, Roma

Il pupazzo in questione è, manco a dirlo, il fascismo di cui si prendono in esame le varie componenti che, in questo caso, sono rappresentate dai personaggi che, di volta in volta, escono dalla pancia del pupazzone: cioè la borghesia (rappresentata da una prostituta), l'esercizio (rappresentato dal colonnello con la fascia azzurra), il capitale (l'uomo in scuro), la regina Elena e Vittorio Emanuele (quest'ultimo rappresentato solo da un pupazzo per additarne la deformità e bassezza) che, alla caduta della monarchia, diventeranno la confindustria, la Chiesa (rappresentata da un vescovo querulo e intrigante), la magistratura (rappresentata dal giudice togato).

Accanto e in opposizione a questi personaggi che "escono" dal pupazzone vi sono quelli che ne rimangono sempre al di fuori, cioè i rappresentanti del proletariato ed il personaggio di Togliatti (interpretato dallo stesso Fo) di cui preme sottolineare agli estensori del testo il sostanziale riformismo e "revisionismo" politico.

L'azione si svolge dalla fine della guerra fino ai giorni nostri e, accanto a motivi dell'epoca presa in esame si rifà, a volte, direttamente a motivi di cronaca politica (come quando nel pupazzone si scorgono albergare, novella arca di Noè, gli animali sopravvissuti, cioè leoni, colombi, piccioni, agnelli, oppure nell'altro, che evidentemente non poteva mancare, dei manichini che cadono dall'alto, scoperta allusione alla morte dell'anarchico Pinelli).

A questa azione basata sul dinamismo di tali personaggi che vediamo correre e agitarsi sulla scena, fare girotondi (nel caso delle forze del pupazzone) contenti del ristabilimento dello status quo, grazie anche all'intervento sulla scena del pupazzone militare americano, oppure fare il "drago cinese", episodio che ricorda le lotte sindacali operaie e la posizione dei sindacati stessi; a questa azione "dicevamo" si intercala la rappresentazione con burattini che coinvolge quasi esclusivamente temi di natura ideologico-politica (Marcos, Stalin, Mao). L'azione termina con la vittoria delle forze del drago che riducono a mal partito le forze uscite dal ventre del pupazzone.

Fare un discorso sulla validità artistica di tale genere di teatro politico non è semplice. Il perché è presto detto, come brevemente ripeté lo stesso Fo in chiusura, cioè il fatto che non si è in presenza di un teatro borghese fondato sullo psicologismo dei personaggi e sulla resa di un dato ambiente o atmosfera. E' un teatro che si risolve tutto nella azione e nella situazione; quindi non ha senso parlare, ad esempio, di interpretazione o di svolgimento perché si è sempre in presenza di un presente storico. Sono tuttavia evidenti le precise scelte e i lunghi dibattiti a tavolino che precedono tali messe in scene da parte del collettivo che le realizza. Sul presentare in modo o in un altro un personaggio, sul fargli dire certe o certe altre cose; perché solo, da ciò che, di fatti, tali personaggi dicono si potranno fare scelte e trarre insegnamenti da parte dello spettatore.

Tutti gli strumenti (uso della tecnica di straneamento, le maschere, i burattini) denunciano, dietro questo testo che sembra fatto di "scorie", la presenza del "teatro di ogni giorno" di cui parla Brecht.

Sul piano operativo, prescindendo quindi da una valutazione che riguardi il lato tematico cioè politico-ideologico, ci sembra estremamente significativo il cammino che sta percorrendo da qualche tempo Dario Fo. Cioè un teatro che non sia digestivo e "gastronomico", che sia in grado di operare scelte e dare giudizi, che vada al pubblico, a tutto il pubblico, cercando di eliminare gli equivoci su un preteso "teatro-popolare" o credendo nel teatro a livello di decentramento regionale o di aumento di incassi, come fa l'establishment politico-culturale. Certo è questione di scelte che non piacciono al sistema; tanto vero è questo che Fo, per fare la sua attività, si è dovuto mettere al di fuori dell'ARCI e delle Case del popolo. (MIC)

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.