

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. 35 (pp. 546-567) 10 giugno 1972

<u>SOMMARIO N. 35</u>	
<u>VARIE</u>	
+ Un nuovo decalogo	2
+ I critici cinematografici appellano alla scuola	3
+ Lettura e uso politico del cinema	5
<u>FILM appunti</u>	9
<u>GRADO D'INTERESSE</u> note	22

TABELLA DEL GRADO D'INTERESSE
(v. Note esplicative a pag. 22)

pag.	TITOLO Autore	CCC	INTERESSE			
			tem.	art.	educ.	
9	APPREZZATO PROFESSIONISTA DI SICURO AVVENIRE (G. De Santis)	IV	{ 5 3 7	6 4 6	5 3 7	EBI MIC NAT
14	ARISTOGATTI (GLI) (della W. Disney)	I	7	7	6	NAT
15	ASSASSINIO DI TROTSKY (J. Losey)	I	5	5	5	MIC
16	BOY FRIEND (K. Russel)	I	7	7	6	NAT
16	CASO MATTEI (F. Rosi)	I	6	6	7	EBI
18	COWBOYS (M. Ryddel)	II	n6	4	n8	SEF
18	DIABOLO NEL CERVELLO (IL) (F. Sollima)	III	n5	4	n6	NAT
19	FOLLIA DEI SENSI (J.G. Albicocco)		4	6	5	EBI
21	OGNI UOMO DOVREBBE AVERNE DUE (J. Clark)	IIIpr.	6+	6+	7	SEF

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 VAR  
 ~~~~~

UN NUOVO DECALOGO

Inaugurando il Concilio Ecumenico Vat. II (1962), Giovanni XXIII affermò che: "Altra è la sostanza del 'deposito della fede' e altra è la formulazione del suo rivestimento". Lo stesso Vat. II, nel Decreto sull'Ecumenismo n. 11, ha poi prescritto: "La fede cattolica deve essere spiegata con più profondità ed esattezza".

E' il problema del linguaggio (con ciò che gli sta alle spalle) che diviene fondamentale per la catechesi.

Sono passati dieci anni e il problema è sempre più attuale per non dire drammatico.

Il problema del linguaggio ha - per così dire - due facce: quella volta verso la realtà di cui si parla (mondo della conoscenza e quindi dei contenuti ideologici di ciò che si esprime: tra la realtà e la mente che la conosce c'è il passaggio delle "identificazioni concettuali") e quella volta verso i segni con cui si esprime quella conoscenza (mondo dell'espressione e quindi del "linguaggio" di cui ci si serve: tra la conoscenza e il segno c'è il passaggio della "traduzione semiologica", che - a causa - delle suddette "identificazioni concettuali" deve essere anche "traduzione culturale").

Ma prima ancora, dunque, c'è il mondo delle cose: quelle che appunto vengono conosciute e la cui conoscenza viene espressa.

Il decalogo è già a sua volta "segno"; dettato da Dio stesso e "tradotto" poi nei secoli nella formulazione che conosciamo.

Di fronte ai cambi culturali dell'epoca presente, il problema (accennato dai due testi citati) è dunque quello di "conoscere" ciò che Dio... "aveva in mente" e che ci è stato trasmesso "ritradotto" in quella formulazione. Dopo di che, si tratta di "formulare" (o "riformulare") quel contenuto ideologico (sia quello... di Dio, sia quello della "conoscenza" avuta di esso), in maniera da essere "culturalmente" percettibile ed efficace (= vitale) per l'uomo contemporaneo.

Una delle più interessanti "riformulazioni" moderne del decalogo pare essere quella approvata dalla Conferenza Episcopale Austriaca nel 1971, nella redazione per i ragazzi, consistente nel fatto che le norme divine - salvo i dettagli della formulazione letteraria - sono "tradotte" in forma affermativa anziché negativa:

- " 1) Ama Dio e prega.
- " 2) Onora tutto ciò che è sacro.
- " 3) Osserva la domenica e le feste.
- " 4) Onora i genitori e i superiori.
- " 5) Ama il prossimo tuo.
- " 6) Sii pudico.
- " 7) Rispetta la proprietà altrui.
- " 8) Dì la verità.
- " 9) Impara diligentemente.
- " 10) Sii coraggioso; esercitati nel bene, combatti i tuoi difetti.

Ma i principali linguaggi possibili sono due: quello "per concetti" e quello "per contorni". Il linguaggio verbale è linguaggio per concetti e diviene a modo suo "per contorni", quando è riprodotto in immagine, soprattutto nell'"immagine tecnica" (cfr. Taddei, MASS-MEDIA E LIBERTÀ, Ed. Dessì, Sassari, 1972). (Il caso citato della redazione austriaca è un caso di linguaggio verbale; è "per concetti" [traduzione semiologica] ed è frutto nel contempo di una "traduzione culturale").

All'epoca presente, il problema degli accennati linguaggi è fondamentale, poiché la gente di fatto è abituata al linguaggio per contorni che implica tutto un suo retroterra psicologico, mentale e culturale. L'immagine tecnica (quella dei mass-media) ha acuitizzato il problema, poiché essa sembra comunicare con linguaggio per concetti (quando propone testi verbali parlati o scritti), mentre di fatto comunica "per contorni", de-formando così le prospettive e le dimensioni di quanto comunica.

Pertanto, quello che la gente percepisce di fatto di fronte a una comunicazione verbale non è sempre - anzi lo è ben raramente - il suo oggettivo contenuto ideologico.

Ecco dunque che per la catechesi oggi, più che per il passato, l'aspetto didattico (ed è in questo che può concentrarsi anche quello semiologico) è imprescindibile: le formulazioni ideologiche frutto di traduzione "culturale" hanno bisogno ulteriormente - a livello educativo e catechetico - della traduzione semiologica in linguaggio "per contorni" (cioè "dell'immagine", che non significa "di immagini").

Senza la prima, però, la seconda non è possibile; ma la prima senza la seconda rimane per lo più inefficace.

Ecco dunque una precisa e diretta applicazione pastorale di quegli studi sull'immagine che stiamo conducendo da anni con la nostra attività e che qualcuno riteneva o ritiene "profani", mentre sono indispensabile condizione e premessa per poter compiere la missione che Gesù ci ha dato, inviandoci a "predicare a tutte le creature" (quindi anche quelle del nostro tempo)! (NAT)

———— I CRITICI CINEMATOGRAFICI APPELLANO ALLA SCUOLA ————

Il gruppo emiliano-romagnolo-toscano-veneto del sindacato critici cinematografici (quello costituito dagli scissionisti del sindacato giornalisti cinematografici) ha rivolto "un appello al mondo della scuola nelle sue varie componenti, affinché venga introdotto anche nelle scuole medie inferiori e superiori, sull'esempio di ciò che sta accadendo nelle Università, l'insegnamento della materia riguardante il particolare settore degli audiovisivi".

L'appello parte dalla constatazione che "è ormai nota la sterminata importanza degli audiovisivi (cinema, televisione, ecc.) nelle società moderne. La loro diffusione permette, anzi, di parlare di una vera e propria iconosfera, cioè di un autentico universo d'immagini nel quale ci troviamo a vivere e dal quale siamo inevitabilmente condizionati".

"Noi riteniamo - prosegue il documento - che, nella situazione odierna, più che una battaglia per la diffusione del sussidio audiovisivo come complemento delle varie materie d'insegnamento, si debba tentare di promuovere, attra-

verso questo nuovo insegnamento, una coscienza critica del fenomeno di cui si parlava più sopra.

La scuola agisce su di noi nel periodo della formazione. I nostri figli, purtroppo, allo stato attuale dei fatti, vengono indiscriminatamente bombardati (è il caso di usare l'espressione guerresca) da questa miriade di immagini quotidiane, senza che sia loro fornito il minimo strumento per selezionarle, per intenderle con ferma consapevolezza e, in sostanza, per difendersi da esse quando sia il caso, coi gravi pericoli nella formazione della loro cultura che un simile stato di fatto comporta.

L'insegnamento che noi proponiamo dovrebbe, perciò, rivolgersi a creare una coscienza critica negli alunni mediante una informazione sulla storia, sul linguaggio e sui rapporti con il rimanente della società di tali nuovi mezzi di comunicazione (...). Del resto, che quest'altro mondo fuori dalla scuola sia anche esso una scuola, spesso in contraddizione plateale con la scuola stessa, è facile constatarlo in svariati esempi. Un emblema della contraddizione è il caso del successo di rubriche televisive, seguite da milioni di spettatori grandi e piccoli come "Lascia o raddoppia" e "Il Rischiatutto"; che sono il più completo trionfo del "nozionismo", cioè di una tendenza didattica che la nostra scuola cerca di contrastare ormai da anni e che, in quelle rubriche, viene alimentata grandemente, addirittura col miraggio di grasse vincite in denaro e della popolarità".

Al di là di ogni valutazione circa il fatto e le ragioni della infelice scissione del già barcollante sindacato, il documento non può non apparire di notevole interesse per vari e differenti motivi.

Il primo e più ovvio è quello costituito dal fatto che anche gruppi professionalmente qualificati, tenutisi finora distanti, come quello dei critici cinematografici, avvertano finalmente la necessità e l'urgenza di una educazione all'imagine che non può farsi senza la scuola.

Chi ci segue, sa da quanti anni il nostro Centro si muova su questa linea e quale sia l'apporto recato fin dagli inizi (quasi ormai 10 anni fa). Abbiamo collaborato direttamente - cosa forse meno conosciuta o riconosciuta - sia al primo volume uscito in Italia quale testo per sperimentazioni di educazione al cinema nella scuola, sia ai primi e unici esperimenti del genere attraverso nostri allievi; abbiamo atteso con i nostri corsi alla sistematica preparazione di migliaia di insegnanti; fra gli altri, decine o forse centinaia di insegnanti salesiane di tutto il mondo, che da quest'anno hanno iniziato regolarmente, per ordine delle superiori maggiori, un triennio di educazione all'imagine nelle loro scuole medie; e proprio nei Corsi d'Estate 1972, nel corso AV2 di 18 giorni, proporremo un programma concreto per tale triennio, realizzato con l'imagine.

Se in questi anni non abbiamo potuto fare di più, pur avendo imboccato una strada che ora si rivela giusta, è proprio perchè ci siamo trovati spesso soli e isolati, quando non anche ostacolati materialmente e moralmente.

Non può quindi non dare grande soddisfazione il vedere che, sebbene con qualche ritardo, altri gruppi sentano la stessa esigenza e si muovano nello stesso senso.

E infatti, il citato documento pone l'accento sulla formazione di una coscienza critica. Ciò appunto cui tende tutta la nostra metodologia, abbracciandone tutti gli aspetti e risvolti, dalla lettura strutturale alle metodiche del dibattito tanto del cinema quanto dei mezzi d'informazione.

Altro punto d'interesse del citato documento è che vi si rilevi un duplice aspetto del problema, quello che noi tutti chiamiamo con i termini di educazione A l'imagine e di educazione CON l'imagine, dando l'ovvia preferenza d'im

portanza al primo.

E infatti l'educazione A l'immagine ha una necessità di fine, mentre quella con l'immagine ha solo una necessità di mezzo. Necessaria, però, e indispensabile; per cui non mi sentirei di condividere la sfumatura manifestata dalle parole "più che una battaglia per la diffusione del sussidio audiovisivo come complemento". Non si tratta infatti - a mio avviso - di complemento; bensì di mezzo ormai imprescindibile per poter presentare in maniera adeguata qualsiasi materia.

Il linguaggio dell'immagine - che non è solo linguaggio di immagini - è ormai il sostrato semiologico e quindi semantico dell'epoca contemporanea; e il proporre conoscenze senza tenerne fondamentale conto significa praticamente de-curta-re o addirittura far alterare la ricezione dei messaggi.

Finalmente, notevolissimo punto d'interesse è il rilievo circa l'"altra" scuola, quella extra scuola e costituita dai mass-media. E' in questi infatti, la vera pratica scuola contemporanea, fonte di nozioni e di informazioni anche culturali (si vedano p.e. l'"Odissea" o il "Leonardo" televisivi). Per questo, oltre che per le ragioni semiologiche sovraccennate, si può forse non condividere pienamente il restringersi quasi al problema del "nozionismo" p.e. di seguitissime trasmissioni tv. E' certo un problema, grosso e grave; ma rientra in un contesto - quello dei mass-media come scuola - che ha parametri ben più definiti e sostanziali.

Non è solo problema di contenuti e di stili didattici, ma di sostanza semiologica, vale a dire di contatto con la realtà. I mass-media danno l'illusione di far conoscere la realtà, mentre sono diaframma: tale diaframma che inavvertitamente fa scivolare nel recettore le sue (del diaframma) soggettive visioni. Donde soprattutto la massificazione.(NAT)

LETTURA E USO POLITICO DEL CINEMA

Non si può negare a Zambetti brio, spirito d'avanguardia e decisa volontà di vedere i problemi in una visione spaziosa e sostanziale.

In un suo articolo su "Cineforum" n. 110-111, dal titolo "Cinema politico e uso politico del cinema" egli sente ed esprime il bisogno di vedere il cinema in una dimensione sostanzialmente umana e liberatoria.

Le frasi da "boy buttato a sinistra più" penso rivelino il desiderio di aiutare l'uomo a strapparsi dal sistema condizionante nel quale attualmente è impegnato, ben più che - come invece ritiene qualcuno - una vera appartenenza ideologica al marxismo sia pur cattolico. Frase più che ideologia. Ma - come spesso succede oggi - anche velature ideologiche, conseguenti le parole cristallizzate in frasi fatte, che talvolta possono portare anche all'equivoco di comportamenti... coerenti e adeguati: coerenti e adeguati più alle parole che a vere e proprie idee (cioè "conoscenze" per quanto possibile oggettive della realtà), le quali dovrebbero essere "espresse" da quelle.

E forse non a caso abbiamo visto lo Zambetti presentarsi candidato al Parlamento per uno di quei gruppi di "estrema" che poi non hanno ottenuto nemmeno un seggio: le constatazioni teoriche hanno sempre immediato aggancio con la pratica.

Chiudendo il suo citato articolo, lo Zambetti difende la sua impostazione metodologica del Cineforum, che ha praticamente eliminato quella della lettura, appellandosi a "coerenza con i presupposti di un'attività che non può prescindere dalla più attenta e rigorosa valutazione della logica di strumentalizzazione imperante - in barba a tutte le apparenti concessioni alla 'libertà' d'espressione ed all'anticonformismo dei contenuti - su tutto quanto esce dalle strutture capitalistiche".

Come volevasi dimostrare.

Sembra di sentir puzza rossa lontano un miglio, ma chiedetevi a chi appartengano quella logica di strumentalizzazione e quella "barba" o cosa si debba intendere di fatto, fuori di slogan o di frasi fatte, per strutture capitalistiche - fascismo rosso e comunismo nero sono zuppa e pan bagnato - e vedrete che la linea di frontiera non è politica, ma umana. E la preoccupazione di Zambetti è appunto - secondo me - umana e non politica, nonostante il frasario.

Ma veniamo a noi.

"Cinema politico", - dice Zambetti - non può dirsi dei "film che escono dalle strutture attuali dell'industria cinematografica (anche quella di stato) e si valgono dei suoi canali di diffusione: perchè qui manca la condizione fondamentale della partecipazione della classe lavoratrice"; "un cinema di partecipazione a tutti i livelli, incominciando da quello creativo (...) che scaturisca da una chiara presa di coscienza (...) degli inscindibili legami fra i problemi strutturali e i problemi sovrastrutturali da affrontare globalmente perchè la strategia del cambiamento non soffra di rovinosi scompensi".

Scrostate anche qui la vernice di "sinistra più" di quella frase fatta che è "classe lavoratrice" e vedrete che vi resta un magnifico ideale. Tanto magnifico e tanto ideale da essere una magnifica utopia.

Utopia ancor maggiore - anzi assurdo assoluto - se dovessimo prendere in chiave politica e non umana (se cioè non potessimo scrostare quella vernice rossa) queste parole, poichè si tratterebbe allora di pure parole demagogiche per gettare polvere libertaria negli occhi, allo scopo di non lasciar vedere l'autentica strumentalizzazione che di un tale cinema si vorrebbe fare a fini - appunto - di parte politica.

Quelle poche parole di Zambetti toccano problemi che tutte le persone oneste di destra e di sinistra hanno sentito e sentono proprio in quella chiave umana e che spesso non si sono risolti per disonestà umana e politica di persone tanto di sinistra quanto di destra; ma che di fatto - e non sempre per cattiva intenzione di qualcuno - hanno fatto nascere le cose come sono. Ed è utopia pensare di cambiarle con pii, pur magnifici, desideri o con belle parole o con azioni di strutture e di settore.

Che cosa sarebbe infatti quel cinema politico? Un magnifico sogno per chi ama l'uomo come Dio l'ha fatto con la sua libertà, con la sua purezza originale; senza le croste dell'egoismo (ch'è uguale per tutti anche se pitturato rosso o nero o bianco); un terribile incubo per chi - rosso o nero o bianco - vuole servirsene per strumentalizzare (ed è per questo che non lo si vuole di fatto).

E allora, sì, certo: in attesa che l'utopia diventi realtà, prendiamo "il cinema com'è e che non diciamo certo di snobbare o di trascurare, ma che non può essere "politico", bensì solo disponibile per un 'uso politico'. E uso politico significa proprio metterne in luce anche i limiti, gli equivoci e le ambiguità più o meno mistificanti (...)".

Perfetto.

Ma allora i casi sono due: Zambetti o parla veramente rosso (e allora, anziché scolorare due o tre sue parole, bisogna pitturarle tutte e dire che strumentalizzazione - cattiva - è solo quella degli avversari e libertà è quella che gli avversari non devono godere) oppure dice pane al pane e allora - salva la nebbiolina in zona operativa, come dirò - bisogna stare con lui. Il primo dovere sociale della nostra epoca infatti è proprio quello di liberare l'uomo dalla massificazione dei mass-media e dalla colonizzazione dei cervelli.

Nel primo dei due casi, però, Zambetti, nelle idee sarebbe macchiato di quella mistificazione "condizionante e spoliticizzante" contro la quale dice di voler combattere (e quindi, parlando a quel modo, se in buona fede sarebbe un imbecille [nel senso latino]; se in malafede, da prendere a calci); nelle eventuali azioni sarebbe uno sporco colonizzatore. Ho già fatto capire che per me questa ipotesi non si pone nemmeno nel caso di Zambetti.

Nel secondo caso, invece, va preso sul serio.

Ma allora, dimenticando l'utopia - supponendo cioè che il discorso si limiti all'uso politico del cinema e non comprenda il sogno di "quel" cinema politico (come si vede, mi metto sul piano delle sue definizioni e dò alle sue parole un valore semantico non di parte) - faccio osservare che quella "lettura" che egli ha cacciato dalla porta all'inizio dell'articolo, rientra ora - e non può non rientrare - dalla finestra.

Scriva egli in quell'inizio: "Così nell'esercizio critico come nell'attività pratica di cineforum, ci siamo sempre proposti di fare della critica (...) come sollecitazione ad uno sforzo comune di ripensamento e di difesa dall'aggressione delle immagini. Per un certo tempo ci siamo illusi che bastasse fornire allo spettatore le 'regole di lettura' di un film, per rendere possibile tale ripensamento e far scattare i necessari meccanismi di difesa. Poi ci siamo resi conto che questo era - e resta - necessario, ma non sufficiente". Infatti, la lettura avrebbe creato - secondo lui - "una nuova fascia di consumo: quella degli spettatori 'esigenti'". Quindi collaborazione a "i centri di potere, responsabili della mercificazione del cinema e, insieme, del suo impegno come mezzo di condizionamento destinato ad assicurare l'intangibilità del potere stesso".

"Di qui - continua sempre Zambetti - la politicizzazione del nostro discorso, sia nel senso di una (...) lettura 'politica' dei prodotti cinematografici (non solo analisi di quel che dicono e come lo dicono, ma anche (...) dei meccanismi che li determinano (...) modelli che impongono (...), sia nel senso della sensibilizzazione e della mobilitazione del pubblico contro lo sfruttamento".

Dico subito che in teoria - eccetto l'integralismo di certe affermazioni - una simile posizione si può e si deve accettare; la lettura è necessaria (ma io dico che è anche sufficiente) a demassificare; tuttavia un'illustrazione più completa e diretta dei meccanismi alienanti e degli intenti colonizzanti è quanto mai opportuna proprio per dare subito alla lettura la sua vera dimensione, che non è estetica o solo contenutistica.

Ma sul piano pratico, di fatto, durante il dibattito, non c'è tempo di fare la "necessaria" (anche per Zambetti) lettura strutturale e insieme anche quella "politica". E se la lettura strutturale non si fa (o se non si parte esplicitamente da essa) durante il dibattito, praticamente non la si farà mai. E l'esperienza insegna che fare la seconda senza la prima vuol dire non fare nemmeno quella; vuol dire trasformare il dibattito in una rissa di soggettivismi ideologici e alla fin fine in un contributo alla massificazione, cioè allo sfruttamento operato dal cinema.

La lettura strutturale invece, anche da sola, è sufficiente, se per lettura politica si intende liberazione e non asservimento ideologico.

La vera lettura strutturale infatti non solo fa "scattare i necessari meccanismi di difesa" dello spettatore, ma lo porta automaticamente proprio a scoprire gli elementi alienanti del film, a fare cioè una vera lettura "politica". Il che non succede facendo viceversa.

Ma è chiaro che dev'essere vera lettura. Non quella che moltissimi - dopo che io cominciai a usare il termine circa 20 anni fa - intendono oggi per lettura, cioè un rilevamento narrativo e relativa significazione di "cosa-rappresentata" e un'analisi più o meno estetica o morale o culturale a livello di "informazione materiale". Questa non è la vera lettura; ne è solo un passo preliminare per quanto riguarda vicenda e sua significazione, facoltativo o addirittura inutile o controproducente per quanto riguarda quelle analisi a quel livello.

Ricordo in una Galleria di Milano una mostra di ideogrammi giapponesi, cioè di parole scritte con quella tipica scrittura. Una signora, ravvisando in un segno qualcosa che ricordava un certo organo del corpo umano; si scandalizzò contro la mostra. Ecco la lettura a livello d'informazione materiale. Ecco sostanzialmente la lettura "politica", senza la lettura strutturale.

Del resto, lo stesso Zambetti, che, nell'intento di arrivare a una meta (alla quale si arriva solo con una vera lettura) va tentando nuove strade e arriva di fatto a una soluzione utopica, è la prova che la lettura da lui ritenuta superata è invece imprescindibile. Le strade giuste si storicizzano percorrendole sempre di più e anche con mezzi sempre più nuovi, non abbandonandole. Le strade sbagliate, anche scambiandole o rinnovandole, storicizzano solo l'errore.

La lettura ha una sua metodologia che - come le strade - mutua la sua validità dal percorso cui deve servire. Le metodiche invece - i veicoli per percorrere la strada - possono mutare con i tempi e con le circostanze. I fatti dimostrano che la strada della demassificazione ch'è quella dell'educazione all'immagine - cioè alla lettura - non ha bisogno d'esser fatta di nuovo, anche se ovviamente può sempre essere migliorata. Dev'essere percorsa, questo sì, e con i mezzi più adeguati. (NAT)

- . - . - . - . - . - .

Il P. Taddei è stato invitato a tenere le lezioni di base di una Tregiorni sulla Comunicazione Sociale, organizzata dall'Ufficio Nazionale della Conferenza Episcopale Italiana. Questa Tregiorni, svoltasi dall'1 al 4 giugno era destinata alla regione Triveneta.

E' uscito

N. Taddei

MASS MEDIA E LIBERTA'

Corso di Teoria della comunicazione di massa

La comunicazione - la comunicazione di massa: massificazione e colonizzazione dei cervelli - interpretazione semiologica e prospettive socioeducative - Bibliografia

Edit. Dessì, Sassari, L. 4.500 + 600 spese spedizione

Sconto 20% ai nostri "Amici"


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

APPREZZATO PROFESSIONISTA DI SICURO AVVENIRE (1971)
di Giuseppe De Santis

Riportiamo tre recensioni del film. Benché scritte da individui d'una stessa scuola, i giudizi sono notevolmente contrastanti. Vale la pena tuttavia, di sentire questo terzetto, poiché mi pare - a parte l'opportunità di sentire anche pareri contrastanti - che esso sia più "contrappunto" che "contrasto". La divergenza infatti nasce da un diverso livello di lettura; il che non stupisce, poiché i film a forte carica emotiva generalmente non nascondono tranelli per il lettore accorto (ne nascono invece molti per i non lettori; e non a caso le due recensioni che hanno visto il film come soprattutto spettacolare sono piuttosto negative nel loro giudizio). Ma ogni tanto capita un film - ed è il caso di questo di De Santis - che, nonostante la sua spettacolarità, anzi proprio a causa di questa, esige un livello ulteriore di analisi.

Si osservi, p.e., la diversa esposizione della vicenda (per chi conosce il metodo di "è la storia di"; la cosa sarà significativa) e il suo rapporto col resto nella lettura.

Mi pare dunque che le tre recensioni, completandosi a vicenda, servano ottimamente a mettere in rilievo non solo la validità della metodologia che seguiamo, bensì anche a chiarirne - con esempi pratici - alcuni importanti risvolti teorici. (NAT)

Vincenzo è un giovane e simpatico avvocato che, seppure figlio di un semplice capostazione, sogna di arrivare molto in alto. Per questo sposa la giovane e bella figlia di un costruttore edile. A questo punto per formare una "bella famiglia", come dice il suocero di Vincenzo, occorrerebbero dei figli. Ma il nostro giovane professionista non può averne perché impotente. E questa è l'origine della svolta drammatica della vicenda.

Dopo notevoli tergiversazioni, Vincenzo si rivolge a Don Marco, un giovane prete, suo amico fin dagli anni della Università e, dopo notevoli perplessità di quest'ultimo, lo convince ad unirsi con la moglie, già precedentemente narcotizzata, perché venga il tanto atteso figlio. Così avviene, ma Don Marco confessa a Vincenzo che, ora che ha scoperto la gioia della pro-

creazione, non se la sente più di conservare i voti di castità. A questo punto c'è un violento litigio tra Vincenzo, - il quale teme che Don Marco, una volta spretato, possa raccontare in giro del suo difetto compromettendone anche la carriera politica appena avviata - e il prete medesimo. In un accesso d'ira, Vincenzo uccide Don Marco in chiesa, ficcandogli la punta di un candeliere nello stomaco. Subito dopo cerca di far cadere i sospetti su di un disgraziato, che vive alla giornata, con moglie e figli a carico. Ma quest'ultimo ha la prova della colpevolezza dell'avvocato e si offre di andare in carcere per lui a condizione che l'avvocato si prenda cura della sua famiglia e ne faccia studiare il figlio fino a farlo divenire avvocato, per imparare ad ingannare il prossimo.

Film a pseudo-tematica certamente interessante, anche se non dal lato artistico. Dal punto di vista della realizzazione, tradisce proprio il vecchiume della concezione cinematografica (questo De Santis è lo stesso che, negli anni cinquanta, fece film di notevole presa sul pubblico tipo RISO AMARO, NON C'E' PACE TRA GLI ULIVI, UOMINI E LUPI ed altri, nei quali si tratteggiava in maniera di epopea il carattere di certe genti "umili"); vecchiume dicevamo, che vorrebbe essere camuffato dietro un certo uso "moderno" del montaggio, ma che tradisce il "fondo mentale" dell'autore. L'assoluta improbabilità delle situazioni e dei personaggi, l'innattendibilità e artificiosità del modo di costruire la vicenda, tutta imperniata sulla drammaticità della "cosa rappresentata", testimoniano a sufficienza del tipo di "ispirazione". E' tuttavia da sottolineare l'impegno professionale degli interpreti (Capolicchio, Garrani, Hofmann, Cucciolla, quest'ultimo nei panni di un veramente assai improbabile tipo di "morto di fame") e le venustà di Femi Benussi, che, come dice in apertura il film, avevano portato al sequestro dello stesso; quest'ultima, se non andiamo errati, già "visionata" in QUANDO LE DONNE AVEVANO LA CODA.

Assai interessante, dicevamo, è invece il discorso sul piano educativo e socio-pedagogico. E' fuor di dubbio che il film è immorale, ma non certamente per le nudità che espone, sebbene per il modo, veramente falso ed ambiguo, con il quale ci porta a contatto con la pretesa realtà della vicenda e che induce nella falsità e nell'errore lo spettatore medio, che non fa tanti "discorsi" di linguaggio e di critica e riceve supinamente queste comunicazioni velenose. E' immorale proprio nelle fondamenta, per il come mescola e tratta problemi sacri e profani, agri e dolci, di umanità e di perversione. In un contesto di pie

na massificazione si comincia a fare un discorso veramente "reazionario"; toccando temi tanto "importanti".(MIC)

Un ambizioso avvocato, socialista da ragazzo, sposato con la figlia di un borioso costruttore edile, non riesce con i suoi "mezzi" a mettere al mondo neppure un figlio, necessario per il buon nome della casa. Si fa sostituire per una notte da un amico sacerdote. Dopo, nasce una bimba e la "regolarità" del matrimonio è dimostrata. Ma il sacerdote ha una crisi spirituale e vuole spretarsi. L'avvocato, temendo che il segreto della "sostituzione" venga rivelato, uccide l'amico. Con la potenza della sua posizione sociale e del suo denaro sfrutta la drammatica condizione di indigenza di un immigrato con famiglia e riesce a farlo sbattere in galera come colpevole del delitto. L'avvocato continua poi i suoi sterili giochetti d'amore con la insoddisfatta moglie.

Cinematograficamente la vicenda non è esposta in modo lineare. Il racconto filmico procede per flash-backs e inserti. Ogni filone di questi flashes ha la funzione di illuminare un certo settore, il protagonista e il suo passato, il sacerdote, l'immigrato, la moglie e la sua famiglia, ecc. Dall'insieme dei vari settori doveva risultare, secondo De Santis, un discorso su un certo mondo. Cioè l'ipocrisia, la corruzione ed il cinismo che stanno sotto "apprezzati" ambienti. Purtroppo il discorso risulta incompleto perché il regista non è pienamente riuscito a dare salda compattezza alla difficile struttura. Inoltre alcuni dei settori non risultano ben trattati e conclusi. Evidente quindi che la loro debolezza "settoriale" si faccia poi sentire nel complesso più vasto della struttura.

Uno dei filoni più deboli è quello del sacerdote. Figlio di agricoltori, egli ha indossato la veste religiosa vincendo le resistenze dei genitori. Una vocazione profonda si direbbe. E ancora: da un colloquio con l'amico avvocato risulta essere un prete con gli occhi ben aperti, per nulla ingenuo, perfettamente aggiornato sulla mentalità dei tempi attuali, in una parola, un prete moderno. Si concluderebbe ancora con un giudizio di fiducia in lui. Ma poi il regista cambia le carte in tavola. Tronca il nucleo

del sopracitato colloquio, con il reverendo che rifiuta risolutamente di fare il favore di sostituire per una notte l'amico impotente..., ma quando poi De Santis riprende la narrazione di questo filone, ci mostra l'episodio del rapporto sessuale tra il prete e la moglie dell'avvocato, come nelle richieste di questo ultimo. Evidentemente il sacerdote ha rivisto il suo iniziale rifiuto. Ma in base a quali principi ha accettato di sostituire l'amico? Qual è stata l'evoluzione di don Mario? De Santis non lo dice, o perchè ha voluto giocare sulla sorpresa spettacolare o piuttosto perchè non lo sa neppure lui. E se le cose non si sanno, sarebbe meglio stare zitti. Vi è poi un altro punto debole. Il sacerdote dopo il battesimo entra in crisi. Egli giustifica la sua intenzione di spretarsi dicendo che il rapporto sessuale con la donna gli ha fatto capire la gioia di dare la vita ad una creatura e quindi l'errore che ha compiuto scegliendo il sacerdozio. Qui sta la seconda incongruenza di De Santis. Prima ci presenta (nel già citato colloquio con l'avvocato) un don Mario per nulla sprovveduto, anche su problemi di sesso, poi ce lo fa vedere sorpreso come un ragazzino che scopra la luna. Manca coerenza logica. O don Mario ha un'autentica vocazione, maturata da una completa conoscenza di tutti gli aspetti della vita, e allora non avrebbe né la crisi né i presupposti di essa. Oppure la vocazione di don Mario non è profonda ed allora non andava presentato prima come tetragono nella sua fede al punto che l'avvocato, che lo conosce benissimo in quanto amico d'infanzia, gli fa - a torto o a ragione qui non interessa - quella richiesta che parte dall'assoluto ed irrinunciabile presupposto di una salda vocazione unica garanzia del segreto. La ragione è che in questo punto il film svela il suo macchinoso ed incerto intreccio. De Santis ha dovuto ricorrere al salto logico per far andare avanti la vicenda. Ma così, se la vicenda è potuta andare avanti, la tematica ha inciampato e si è compromessa. Insomma il regista ha trattato questo aspetto con superficialità e scarsa conoscenza di causa. In buona fede, pare, ma con molta approssimazione. Anche perchè non è vero - come parrebbe invece dal film - che l'incontro con una donna faccia capire il

vuoto di una scelta di celibato sacerdotale. Come comprendere allora le vocazioni tardive, addirittura a volte dopo esperienze matrimoniali?

Altri filoni narrativi del film denunciano incertezze, anche se meno gravi, che si ripercuotono, come ho già detto, nel discorso tematico d'insieme, cioè indebolendo la carica di denuncia dell'opera. De Santis ha dunque confermato sia i pregi di alcuni suoi spunti sia i difetti di alcune sue incertezze, come già abbiamo avuto modo di riscontrare nei suoi precedenti lavori, come l'ormai lontano RISO AMARO. (EBI)

* * * * *

Giuseppe De Santis ha sempre fatto le cose serie. E anche questa volta - riprendendo l'attività di regista dopo alcuni anni di interruzione - non scherza.

Il figlio d'un capostazione di provincia vuole diventare qualcuno. Riesce a diventare avvocato, rapidamente apprezzato anche grazie all'appoggio del suocero, impresario edile. Ma la prima notte di matrimonio - con la moglie si vogliono veramente bene e sono giunti a quel giorno illibati - si accorge d'essere impotente. La moglie accetta con amore la situazione. L'ambiente però, e soprattutto il suocero, esigono la prole: per il buon nome, ovviamente. Vincenzo sa che se venisse conosciuta la vera ragione dei figli che non arrivano, sarebbe il cacinno, la fine della carriera. E arzigola un piano: sotto il segreto della confessione, comunica il suo crucio a un sacerdote, amico d'infanzia (questi, messo in seminario solo per poter studiare con poca spesa, s'era ritrovato la vocazione ed è ora meraviglioso parroco) e gli chiede di sostituirlo nell'atto procreativo: la moglie non saprà mai chi sarà stato il padre del nascituro, perché il tutto avverrà in un sonno provocato chimicamente. Per amore, la donna accetta. Dopo una terribile lotta di coscienza, anche il sacerdote accetta per le ragioni "mistiche" di carità che l'amico avvocato Vincenzo gli prospetta. Nasce il pupo; ed è il sacerdote a battezzarlo tra la gioia di tutti. Ma la sera del battesimo, i due amici si ritrovano. Don Mario è rimasto profonda-

mente turbato dall'esperienza di generare una vita e confessa d'essersi accorto che la sua scelta per il sacerdozio era stata sbagliata perché non aveva considerato questo importante aspetto (non è ovviamente il semplice piacere carnale, bensì proprio la collaborazione, pur fonte di piacere, al piano divino della procreazione); comunica all'amico che dopo quanto è successo, e per dette ragioni, ha chiesto un colloquio col Vescovo per abbandonare il sacerdozio. Nasce un acceso diverbio, in cui Vincenzo rimprovera al sacerdote d'essersi trovato un alibi per la sua coscienza anziché restare sul piano mistico nel quale egli gli aveva fatto maturare la decisione. Don Mario ribatte all'amico rimproverandogli invece la serie dei suoi compromessi per far carriera. Ma al fondo dell'animo di Vincenzo c'è il timore che l'amico, una volta spretato, non tenga più il segreto. E quasi in un raptus, l'uccide. Dell'assassinio viene indiziato un poveraccio che non sa come mantenere la prole. Questi, essendo in possesso di alcune prove che il vero assassino è l'avvocato, gli si offre di rimpiazzarlo in carcere (confessandosi colpevole) a patto che egli provveda alla sua famiglia e faccia diventare avvocato il suo figlioletto. A Vincenzo non resta che accettare. E così potrà continuare la sua corsa verso la carriera, amato dalla moglie e ossequiato da tutti.

La vicenda è narrata con continui flash-backs i quali, se da una parte fanno passare per buoni alcuni elementi piuttosto oggettivamente incredibili (p.e. l'assassinio e' psicologicamente letterario, come pure per molti aspetti la condotta del prete e quella di Nicola il poveraccio) edanno al film un tono spettacolare quasi di giallo, dall'altra pongono in risalto l'intento e la natura tematici dell'opera.

Per essere più precisi, su uno sfondo tematico di carrierismo - nelle sue implicazioni psicologiche e sociali, fenomenologiche ed emblematiche, e nelle sue dimensioni contingenti e storiche - , emergono alcuni temi di mordente e attuale interesse (anche spettacolare, quindi e peraltro) quali l'impotenza, il concetto di famiglia, la situazione dei "disperati" d'oggi.

no che impotenti non sono, l'urto tipicamente moderno in Italia tra tradizione e realtà incalzante e soprattutto il tema del sacerdote in varie importanti sfaccettature: dalla vocazione al celibato, dalla castità alla carità, dalla amicizia alla confessione.

Tutta questa ricchezza tematica nasce dalla struttura, cui la vicenda offre occasione di manifestarsi e di imporsi.

A prima vista, si direbbe che l'oggettiva non credibilità di troppi elementi della vicenda e, di contro, la carica emozionale degli episodi più salienti facciano pensare a un film "di vicenda" e quindi a una pseudo-tematica. Ed effettivamente il dubbio può nascere ed essere forte.

Ma a ben vedere, dati la precisa struttura e il preciso "modo" cinematografici, pare di dover dire che quella tematica di fondo del carrierismo non è che la "significazione" della vicenda (livello di informazione materiale), mentre la tematica del racconto è quella che risulta dall'insieme dei molteplici suaccennati temi emergenti. Vale a dire: una situazione contemporanea in cui, per il particolare momento culturale della popolazione italiana, si trovano co-presenti situazioni tanto diverse e spesso contrastanti. E', in altre parole, il cozzo di un mondo di tradizioni che permane al fondo anche di persone d'avanguardia e spregiudicate, quando queste sembrano andarvi contro: Don Mario supera un suo concetto morale acquisito, ma ne resta impaniato con la sua crisi quando lo ha violato e non già per debolezza ma per convinzione di poterlo fare anche secondo quella stessa morale; Vincenzo giunge illibato al matrimonio, ma non si perita di violarlo in quel modo e a causa di un perbenismo borghese ed egoistico, più vicino - come spirito - a quella illibatezza che a quella violazione; la moglie, il suocero, il padre di don Mario, Nicola e moglie, il maresciallo dei carabinieri, tutti più o meno i personaggi risentono di questa colorazione antropologico-culturale più che psicoindividuale.

Pertanto, il fondo dell'autore - la vera idea centrale del film - è visione dell'Italia d'oggi come comunità umana, anche se decisamente il suo intento era quello di narrare una storia di carrierismo che permetteva tutti quegli interessanti risvolti.

Tuttavia, circa questo tema centrale

De Santis non ha un messaggio da dare se non quello di farvi riflettere. Per questo, egli, nel proporre le situazioni, cerca di essere il piu' oggettivo possibile; intendendo ancora una volta, per oggettivita', l'aderenza non gia' a qualche fatto individuale realmente successo, bensì a una situazione di cui l'episodio sia emblematico (quindi verisimile). E' per questo - se non erro - che la non credibilita' denunciata e' meno grave: proprio perche' essa sta sul piano individuale; di vicenda, mentre il piano espressivo e ideologico e' nel racconto e nell'emblematicita' degli elementi narrativi.

In questa ricerca di oggettivita', egli sfugge p. e. all'odierno scandalo (p. e. il tema sesso-religione, oggi di moda non si configura affatto in questo film, dove pure esiste - e violentissimo - a livello materiale; e cio' perche', appunto, il tema non e' il prete di fronte al sesso, bensì il prete di fronte alla collaborazione procreativa che pure ha il sesso come strumento) o al consueto spirito di denuncia, rottura di tabu', gratuita contestazione ecclesiastica. Egli vuol dare vigore a una vicenda, appoggiando si su reali problematiche dell'uomo che e' prete e dell'uomo di fronte al prete. Egli osserva ed espone, in un certo contesto certamente, il frutto delle sue osservazioni. Di qui la sua preoccupazione di giustificare gli atteggiamenti interiori o di casta, piu' che i risvolti materialmente narrativi, e di rispettarne fino in fondo la convinzione e la sincerita'. Ne e' tipico esempio l'atteggiamento di Don Mario nella sua accettazione: cosa che non tutto il pubblico pare d'aver capito (nonostante l'impegno dell'immagine), sviato evidentemente dalle maliziose impostazioni di tanti film su sesso e religione. (In tale contesto di oggettivita' s'e' sentito maggiormente lo stridore - insignificante e di passaggio - dell'"eminenza" al posto di "eccellenza" riferito al vescovo e di qualche dettaglio del rito del battesimo).

Bastano questi rilievi per far dichiarare la validita' cinematografica e artistica dell'opera di De Santis. Non opera "contemplabile" in senso astratto e romantico, bensì fruibile

per una forza interiore cui le immagini offrono adeguato e coerente sostegno, per così come sono fatte.

La struttura dell'insieme - quasi schacchiera di quadrati bianchi e neri (i due filoni narrativi; la storia dopo l'assassinio del prete e quella prima che l'ha preparato) che ricalca solo nell'arco generale, e piuttosto vagamente, quella classica del flash-back in cui i due filoni si ricongiungono alla fine - apporta vigore espressivo a immagini precise, attente, mai banali pur non sempre eccelse, di buona (a volte ottima) recitazione, di buon colore decorativo; ma rivela qua e la' la corda della formula, vale a dire della preoccupazione - non certo ingiustificata - di fare un buono spettacolo, piu' che un'opera di pensiero, pur essendo il "pensiero" la latente molla ispiratrice.

Detto questo, e coerentemente con la natura e qualita' del film, alcuni aspetti tematici - e sopra ogni altro, quelli relativi al sacerdote - impongono una maggiore attenzione, per lo meno in questa sede.

Non e' piu' critica diretta al film, ma considerazione su problemi sollevati dal film e che il pubblico puo' essersi posto, soprattutto da quel tentativo di "oggettivita'" di cui s'e' detto.

Anzitutto il segreto confessionale. Esso - si noti - si esercita solo su materia di peccato, trattata esclusivamente in confessione e vale anche se il sacerdote dovesse spretarsi. Per quanto Vincenzo richieda tale segreto e don Mario l'accetti, di fatto il caso del film non e' stato proposto in maniera da farlo scattare. E' un caso particolarissimo, di segreto professionale e non esattamente confessionale. Oggettivamente quindi e' gratuito quel timore di Vincenzo di fronte alla decisione di Don Mario, che fa nascere l'assassinio. E cio' per due ragioni opposte: se era segreto confessionale, don Mario l'avrebbe mantenuto sia per la natura di coscienza del suo ritiro dal sacerdozio, sia per la specialissima grazia di Dio che la storia mostra presente anche negli spretati; se era segreto professionale e don Mario l'aveva accettato per convinzione di uomo (dice esplicitamente qualcosa del genere nel film), lo avrebbe mantenu-

to comunque e comunque non meno per il fatto di non essere piu' impegnato nell'esercizio delle funzioni sacerdotali.

Al proposito, invece, emerge un risvolto culturale d'un certo interesse. Vincenzo si fida del sacerdote-amico e non dell'amico-non-piu'-sacerdote. Problema d'altro genere, ma che c'e' nella vicenda del film e che puo' essere di buon rilievo sociologico (oltre che rientrare in quanto gia' detto circa la tematica centrale).

In secondo luogo, l'accettazione di don Mario. Il regista, come detto, si preoccupa di mostrarne tutta la drammatica serietà, al punto da renderne quasi poco credibile la stessa attuazione sotto un profilo psicofisiologico; e non a caso la sua crisi e' mostrata scattare il giorno del battesimo, quando cioe' il generatore della vita soprannaturale si incontra con quello della vita materiale. Altrimenti, perche' quella crisi? Solo alibi per la coscienza, come dice Vincenzo?

Il caso e' certo particolarissimo e don Mario mostra - anche se l'autore non ne esplicita le ragioni, sfuggendo così, come per altri episodi, allo impegno dei perche' concreti - di avervi riflettuto e d'aver deciso in quella coscienza ch'e' la prima norma morale. Ma allora e' coerente la crisi che ne segue? Non e' alibi di coscienza; ma non e' nemmeno imperativo ad abbandonare un sacerdozio "tradito", tanto meno un sacerdozio procreativamente sterile.

E' noto che il celibato e' legge ecclesiastica e non divina; e' noto che, se dei 12 apostoli si dice solo Giovanni fosse vergine, ci sono riti anche oggi nella Chiesa cristiana e cattolica che ammettono i preti sposati. Il tradimento, dunque, e' eventualmente della legge e non del sacerdozio; quando poi sono contemplate dalla stessa morale cattolica le norme che possono giustificare la violazione di una legge. Quindi nel caso di don Mario si deve supporre il non-tradimento.

Tuttavia quella legge c'e'; e, fino a quando c'e', porta da una parte le sue limitazioni, ma dall'altra la ricchezza delle sue ragioni e della grazia divina. Orbene, la limitazione di una procreativita' materiale e' in fun-

zione d'una maggiore liberta' e disponibilita' alla... procreazione spirituale, che non si attua solo con l'esercizio dei sacramenti.

Pertanto un uomo, come don Mario, non poteva entrare in crisi. Turbamenti, certo; tentazioni, pure. Ma uno che con tanta serietà aveva deciso quella accettazione, e' piuttosto incredibile si sia impaniato in quel modo nelle conseguenze del suo atto che possiamo ben dire generoso - nel suo valore soggettivo - anche spiritualmente e non solo umanamente.

Tutto e' possibile, intendiamoci, nel mondo della psicologia; ma De Santis, poiche' tratta - come detto - le situazioni in chiave emblematica e non individuale, non sarebbe dovuto scivolare in quel modo. Ed e' una scivolata piuttosto grave: necessaria per la vicenda, ma grave. E non ci vuole meno di quanto piu' sopra rilevato di positivo per non far cascare tutto il film su questa buccia di banana.

Film comunque interessante, che puo' essere oggetto di studio e di feconda discussione anche circa le problematiche che propone. (NAT)

GLI ARISTOGATTI (1971) della Walt Disney

Un delizioso cartone animato con i consueti personaggi. La gatta Duchessa con i suoi tre gattini, Mini, Bizet e Matisse, ospiti d'una vecchia e ricca signora, vengono portati via dal maggiordomo di questa con l'intenzione di ucciderli per poterne godere la eredità. Una serie di peripezie li ricondurrà alla villa e Duchessa sarà questa volta accompagnata da Romeo "er mejo der coloseo" e da tutta la tribù dei gatti hippies. Il topolino, il cavallo e i due cani prenderanno parte alla gioia finale.

Pur impostato sulla consueta legge spettacolare della bontà a tutti i costi; del bene che sempre trionfa, del "volemose bbene" tutti quanti, ricchi e poveri, vecchi e giovani; nobili e

plebei, tradizionalisti e avanguardisti, mi pare che il film sappia trarre in maniera deliziosa questa sua tematica, con piccoli spunti di malizia che tolgono il sapor di caramella, con piccoli graffi che scalfiscono la solita patina del perbenismo; con colpetti di mordente che vanno a segno contro il cerchio e contro la botte.

Artisticamente notevole per la purezza strutturale di un racconto estremamente semplice eppure ricco di risvolti offerti dall'immagine, lo è soprattutto (la perfezione tecnica è ormai fuori discussione) per l'invenzione e la caratterizzazione dei personaggi; tra i quali senza dubbio spicca quello del gatto Romeo. La poesia delle cose diviene in più d'un momento poesia dell'immagine per quella pregnanza di significati che la pura e semplice invenzione iconica reca ed esprime, assurgendo a chiaro emblema universale. Si pensi anche solo alla compagnia dei gatti randagi hippies, ai comportamenti di Bizet, al già menzionato Romeo, perfino alle oche. E in questo mondo di animali, sullo sfondo, l'uomo: la vecchia signora, il suo avvocato, il maggiordomo e di sfuggita l'oste che scaccia il papero.

Meno validi, sotto un profilo strettamente estetico, i fondali scenografici che sembrano non essersi accorti che il disegno animato ha fatto parecchia strada anche sul piano dell'arte e che sembrano starsene come bellimbusti a far da palo. (NAT)

L'ASSASSINO DI TROTSKY (1972) di Joseph Losey

L'azione si svolge a Città del Messico nel 1940 e narra dei tentativi, prima da parte dei comunisti messicani, poi di un certo Jacques, tipo di rivoluzionario psicopatico e di incerta nazionalità, di uccidere Lev Trotsky,

che si trova lì in esilio a causa del profondo dissidio ideologico con Stalin.

Dopo il fallimento dei primi tentativi, infine Jacques, grazie anche al fatto di vivere con una giovane che fa come da segretaria al vecchio rivoluzionario; entra in rapporto con quest'ultimo e, proprio durante un colloquio, lo uccide con una picconata alla testa.

E' un film che si costruisce soprattutto sulla interpretazione degli attori, specie di Burton (Trotsky) e Delon (l'attentatore) e, come in genere avviene in questi casi, ha il grosso difetto di vivere per compartimenti stagni, senza dare adeguata giustificazione del come e del perché avvengono gli avvenimenti.

La ricostruzione del Messico della "epoca" è senz'altro folkloristica e di maniera; né si può dire felice l'accostamento cinematografico tra il Trotsky, vecchio e braccato dagli emissari di Stalin, e il toro dell'arena, che esala rantolando l'ultimo fiato. In questo quadro l'intento di fedeltà documentaria, che esplicitamente viene dichiarato dall'autore, si riduce alle sole fotografie di Trotsky giovane e del suo assassino, che rispettivamente aprono e chiudono il film; all'interno tutto si può dire ci sia, meno che costruzione documentaria. E si stenta, in qualche caso, a riconoscere la mano così felice, dal lato compositivo e comunicatorio, dell'autore di MESSAGGIO D'AMORE.

Bisogna sottolineare la sostanziale "falsità" del film, che promette una analisi documentaria delle vicende che sta per narrare, e invece dà una ricostruzione che si avverte subito diversa, fin dalle componenti primarie. Da ciò l'equivoco in cui cade lo spettatore che, crede di aver visto la ricostruzione; il più possibile fedele di un pezzo di storia, e invece sta di fronte ad una certa interpretazione degli avvenimenti, che più che dal lato della storia si rivolge a quello della cassetta. Anche questo è un tipo di discorso né

occasionale, né peregrino, degno di un approfondimento ben maggiore di queste poche righe. (MIC)

IL BOY FRIEND (1972)
di Ken Russel

L'autore de I DIAVOLI può ormai permettersi di presentare film come questo che, pur rivelando una discreta mano, pare aver poco del mordente - autentico o preteso - di quel film.

E' una specie di film-varietà. Si svolge più o meno tutto nell'ambito di un palcoscenico dove, una domenica mattina, una compagnia di guitti recita davanti a una sola decina di persone. Per l'incidente occorso a una "prima-donna", la ragazzina trovarobe deve sostituirla; e lo fa - pare - con notevole risultato. Tra le poche persone in sala, un importante regista cinematografico, per il quale praticamente ormai si fa lo spettacolo illudendosi tutti di far impressione su di lui ed essere scritturati. Ma solo la ragazzina, alla fine, verrà chiamata a Hollywood.

Una storia esile e apparentemente senza notevole costruito al di là della novellina.

Ed è qui che Russel rivela le sue capacità.

Tutto il film gioca sullo spettacolino di paccotiglia e quello che la fantasia solleticata dal cinema può tirarne fuori di suggestivo e di spettacolare. Ma dietro a quella paccotiglia ci sono aspirazioni; illusioni, delusioni, piedi stanchi, cuori feriti; così come dietro il grosso spettacolo c'è... ancora lo stesso uomo, con le stesse cose così gonfiate da divenire quasi pallini pieni di vuoto.

Il famoso regista (quello della vicenda filmica) è venuto a teatro per vedere suo figlio che balla in quello spettacolo; ma è uno spunto narrativo del fi-

nale che pare rimanere senza importanza se non quasi sberleffo a una vicenda ch'è stata tormentata e torturata per creare il gioco tra i due piani (paccotiglia e fantasia) che ho detto.

E' nella creazione di questo gioco, nella penetrazione del mondo dell'uomo pur partendo da una realtà così circoscritta, nella puntualizzazione che l'immagine fa in maniera precisa e mordente d'ogni risvolto dello spirito incarnato in una ciccia umana, che si rivela un Russel: forse meno originale, forse più tematicamente meno agguerrito, ma forse anche più genuinamente profondo che nel troppo atteso I DIAVOLI. (NAT)

IL CASO MATTEI (1972)
di Francesco Rosi

Il film si apre con le immagini delle ruspe che recuperano nel fango di un prato i resti dell'aereo su cui ha perso la vita un uomo. Costui è Enrico Mattei (attore G. M. Volonté) fondatore dell'ENI, morto in misteriose circostanze il 27 ottobre 1962 precipitando a Bascapé a pochi minuti da Linate. Il film si chiude con le stesse immagini. All'interno di queste due parentesi di morte Rosi svolge tre discorsi: quello dell'azione di Mattei e del suo significato economico e politico; quello delle ipotetiche cause della morte (sabotaggio) o meglio delle motivazioni che possono aver spinto "qualcuno" o "alcuni" a decidere di eliminare un uomo scomodo; quello della impossibilità a tutt'oggi di fare luce sulla verità (gli accenni al caso De Mauro, le apparizioni del regista stesso che ricerca).

Col primo discorso, Rosi punta decisamente a scolpire il comportamento di Mattei. Non gli interessa tanto la sua psicologia quanto la sua azione, i suoi modi di fare (p. e. la telefonata a La Pira), il peso delle sue decisioni, sia nei lati positivi (p. e. l'atteggia-

mento fiero tenuto nel colloquio con il petroliere americano dove ben presto Mattei scavalca la timida diplomazia del suo interprete) sia nei lati negativi (p. e. il poco scrupolo nell'assunzione del repubblicano).

Col secondo discorso, il regista sottolinea il momento di rinnovamento e di rottura compiuto da Mattei. E' la importante svolta che può aver irritato e dato fastidio a chi aveva ben precisi interessi. A Rosi preme sotto lineare come quasi subito si crei nell'ombra un movimento (concreto ed attivissimo anche se difficilissimo da individuare) volto alla neutralizzazione di chi dà noia.

Col terzo discorso, infine, emerge la preoccupazione angosciata dell'autore che costata come una rete di silenzio o di indicazioni vaghe e fuorvianti impedisca oggi di chiarire il caso.

Quindi il film non risolve il caso Mattei, non dice nulla di nuovo. Ma ha il merito di raccogliere elementi e testimonianze per riproporlo, e di riproporlo in tutta l'apertura della problematicità. Praticamente Rosi non fissa nessun punto fermo: il sabotaggio? Pare di sì ma sempre il contatto con la verità gli sfugge quando proprio crede di averlo raggiunto; la stessa vita pubblica di Mattei è posta in modo problematico con luci ed ombre. Se vi è un evidente riconoscimento ed ammirazione per Mattei (la sua politica nuova, di rottura), vi è anche una serie di dubbi sul modo di condurre a volte questa politica (strumentalizzazione dei partiti, di certi apparati del governo, ecc.). Quindi interrogativi rivolti non soltanto all'aspetto della morte, ma anche e soprattutto alla indagine sulla vita.

Un'opera aperta dunque nel senso che pretende solo di avviare un discorso, e non di concluderlo, di sollecitare riflessioni e non di formulare soluzioni. Vi è però un pericolo in questa operazione, che Rosi non è riu-

scito ad evitare del tutto: esso consiste nell'ambiguità del suo atteggiamento che per un verso vuole essere di tributo (la stessa scelta del caso può già costituire un implicito riconoscimento) e per un altro vuole essere di oggettivo distacco necessario per proporre seriamente una riflessione critica. Rosi tentenna a volte tra questi due poli e non sempre riesce a trovare la misura della sua posizione.

Per questa incertezza, il film non convince del tutto. Resta però un'opera degna di lode anche se c'è un'altra debolezza: cioè, in alcuni momenti, una ricerca eccessiva di narrativa spettacolare, come p. e. l'andamento tra il film giallo e l'inchiesta quando viene introdotta la figura della moglie che suscita col suo atteggiamento una certa aspettativa nel pubblico: chi minaccia Mattei? Chi vuole la sua morte?

Stilisticamente il film è ben condotto. Saldo, quasi sempre scorrevole, raramente fiacco. Dal punto di vista educativo non è facile esprimere un parere definitivo. Con questo film che si propone di fornire dati per sollecitare una riflessione il risultato dipende anche dal pubblico e dalla sua maturità. In linea di massima si può però concludere che questa "provocazione" verso il pubblico sia onesta e proficua.

Al termine della proiezione (in una sala di Reggio Emilia) Rosi ha rilasciato alcune dichiarazioni. Ha sostenuto la problematicità del film e l'attualità nell'atteggiamento di ricerca non tanto delle cause materiali della morte di un uomo, ma dei motivi che possono aver spinto qualcuno a determinarle.

Riguardo la figura di Mattei, Rosi ha detto che, a soli dieci anni di distanza, è impossibile un giudizio globale, ma solo aderire a certi aspetti e rifiutarne altri. Quanto all'ipotesi del sabotaggio, egli ha notato che, man mano si avvicinava per la sua ricerca al luogo e agli ambienti dove Mattei visse gli ultimi due giorni, provava

una sensazione strana, irreal e quasi inesprimibile: una impalpabile certezza e verifica di certe ipotesi, di certi dubbi. (EBI)

I COWBOYS (1972)
di Mark Ryddel

I cowboys, questa volta, sono tutti minorenni (età massima 15 anni). Vengono ingaggiati da un allevatore dai modi ruvidi (interpretato dall'immarcescibile John Wayne) per aiutarlo a trasferire una mandria. I ragazzi ed i loro genitori non si fanno pregare: i primi per ovvia ed incosciente sete di avventura, i secondi invece perché sperano che quell'uomo rude riesca a forgiare i loro teneri virgulti alla sua maniera, così da farli diventare dei "veri uomini". Tralasciamo tutte le varie peripezie ed i disagi che i giovani debbono affrontare durante il viaggio ed arriviamo al momento in cui un bieco figuro - allo scopo di impadronirsi della mandria - uccide l'allevatore. A questo punto i ragazzini, temprati ed educati dalla "violenza", vendicano il loro padrone accoppiando ad uno ad uno i ladri di bestiame. Diventano così dei veri uomini.

Film del genere non meriterebbero neppure due righe di commento; questo, però, contiene un certo discorso sull'educazione dei giovani che non può restare senza una pur breve accenno.

L'intento del regista sembra essere quello di esprimere il concetto che gli uomini non possono prescindere dalla violenza e che pertanto la loro formazione interiore deve essere improntata in rapporto ad essa.

A prescindere da tale inaccettabile concezione, quello che risulta ancora più grave è che per esprimere quanto sopra il regista si sia servito di giovanissimi, facendo così sorgere il

sospetto che il discorso sia indirizzato direttamente verso di loro; ed in questo momento, nel quale in quasi tutto il mondo la violenza sembra prevalere su ogni ragionamento - specialmente, ma non esclusivamente, da parte dei giovani - è facilmente comprensibile come film del genere, se recepiti solo a livello di informazione materiale, rappresentino un nuovo ed importante elemento che contribuisce ad innalzare sempre più la spirale dell'irrazionalità.

E' da rilevare, infine, che le "cari che emotive" presenti nel film (p. e. la giustezza etica della violenza dei giovani in quanto facente seguito ad altra violenza) rendono l'opera estremamente deleteria, proprio in virtù della pseudo-credibilità della sua tematica. (SEF)

IL DIAVOLO NEL CERVELLO (1972)
di Franco Sollima

Un film esclusivamente di vicenda. Poliziesco. Una giovane signora ricchissima (Sandra), con un figlio più o meno decenne (Ricki), con un marito spiantato ma che attinge largamente al libretto d'assegno della moglie (Fabrizio), la madre di lei, un amico povero in canna emigrato in Argentina (Oscar) e un medico-psichiatra amico di Oscar. I fatti: Fabrizio viene trovato ucciso da Sandra una mattina e, accanto al morto, Ricki con la pistola puntata. Sandra impazzisce, incapsulando la realtà vissuta, ivi compresi matrimonio e maternità, nell'oblio. Oscar - che fin da ragazzo era stato innamorato della giovane, ma che aveva dovuto lasciare il posto al più ricco Fabrizio - sempre innamorato, vuole ora che Sandra guarisca per potersi unire a lei, tanto più che - nella malattia - lei si è innamorata di lui e lo desidera. Ricki, ritenuto col

pevole di questo assassinio (e di un altro precedente, ma solo presunto), è ospitato in ricovero per ragazzi difficili.

Tutto il problema e quindi tutto il film: chi ha ucciso Fabrizio? La storia è tutta nel narrare quanto sopra, senza farlo sospettare fino all'ultimo momento. Nel quale ultimo momento viene detto che l'assassinò era proprio Oscar e quindi la storia può concludersi: Oscar viene ucciso da Ricki che ha sentito gridare la madre e vuol difenderla.

Ma perché e come ciò succede? E' giusta la tesi secondo cui Fabrizio sarebbe stato aggredito da uno sconosciuto (che lo ricattava) e avrebbe dato la pistola al figlio accorso o è giusta la tesi dichiarata da Oscar a Sandra che Fabrizio l'aveva chiamato dall'Argentina per ucciderla ed egli l'avrebbe salvata e ucciso, per propria difesa, il marito?

Non ha importanza né per la vita eterna né per quella terrena.

Ha importanza invece il rilievo che questo film - come mille altri - permette. Un film di pura vicenda, in cui tutto lo sforzo strutturale e quindi cinematografico è quello di tenere accesa l'attenzione fino in fondo, dando larghi pizzichi di ... brivido. Prova evidente e banale, anche per il profano: la faccenduola della gomma a terra del dottore corso in città con la macchina di Oscar.

Ciascuno fa il suo mestiere e se la gente paga per aver brividuzzi di questo genere, bene fa a darli chi li sa dare.

Ma non è nemmeno l'unica cosa importante sovraccennata.

L'importante è rilevare che film di questo genere, senza nessuna tematica, nemmeno "pseudo", senza nessun'altra (apparente) moralità se non quella delle cose rappresentate (quella tanto cara agli immorali paladini della "morale", leggi: moralismo, che pur in seggiole cattoliche

più o meno ufficiali non si sono nemmeno interessati di leggere i documenti della Chiesa in proposito, dai Discorsi di Pio XII alla "Communio et Progressio"), sono moralmente e socialmente tra i più deleteri. Non presi isolatamente, perché una rondine non fa primavera; bensì come categoria. Sono i tipici film delle informazioni alonate e delle comunicazioni di inesistente: fanno vivere emotivamente realtà fasulle, danno esperienze vitali che la vita non offre, se non in forme solo lontanamente analoghe. Ma le conclusioni di "esperienza" e di "transfert" si appoggiano sulla finzione e non sulla porzione di realtà analoga, presentandosi però appoggiate su questa e non su quella.

Sono film di "pura evasione"; che non aprono nessun discorso "culturale" tanto meno artistico; che si potrebbero mettere nel dimenticatoio e basta se hanno dato quelle due ore di svago che dovevano dare.

Sono film invece che, poiché nessuna censura saprebbe o potrebbe colpire (se non con un divieto ai minori, che non è censura), solo una educazione del pubblico può far scomparire dalla circolazione, affinché non tolgano altro ossigeno alla già viziata atmosfera dei nostri tempi. (NAT)

FOLLIA DEI SENSI di Jean-Gabriel Albicocco

Presentato due anni fa alla 31ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, col titolo originale LE COEUR FOU (= il cuore pazzo), questo film, solo da pochi mesi, è in circolazione in Italia. Gira nelle sale d'essais e, a quanto pare, assai in sordina. Si potrebbe tentare allora un discorso sui ritardi e sulle difficoltà di distribuzione che certe pellicole incontrano. Ma si andrebbe molto lonta

ni; per di più, in questo caso, non ne varrebbe molto la fatica. Il film infatti, pur non essendo privo di certi spunti (soltanto però spunti, come precisato più sotto) e di alcune caratteristiche formali, non è tuttavia opera eccelsa.

La vicenda: Serge Ménassier, per realizzare un reportage giornalistico, va a trovare l'ex moglie, un'attrice ricoverata in un istituto, a causa di disturbi nervosi. Nella clinica, egli fa la conoscenza di Clo, una giovane paziente che; vedendo Serge trattato sprezzantemente dalla ex moglie, reagisce incendiando l'edificio. Tutti fuggono. Serge incontra poi nei campi Clo, ricercata dalla polizia, e dimostra comprensione per le sue esigenze d'affetto e d'amore che, nella loro irrealizzata soddisfazione, stanno alla base del suo comportamento. Ma Clo, anche se ora è aiutata dal giornalista che va sempre più legandosi a lei, compie altri gesti squilibrati, spinta dalla sua mania incendiaria. L'uomo subisce sempre più il condizionamento della ragazza che lo trascina irreversibilmente nei vortici dei suoi impulsi irrazionali. Sempre fuggendo, i due arrivano in una tranquilla isoletta. Pare che qui finalmente abbiano trovato il luogo e la dimensione di vita che soddisfi le ansie e le istanze esistenziali di entrambi. Ma questo illusorio Eden dura poco. Raggiunti, sono invano esortati ad arrendersi. Poco dopo Clo è catturata con uno stratagemma. Serge, rimasto solo, si uccide.

L'idea che sta dietro il film è il rifiuto totale di un modo di vivere alienato ed insoddisfacente per le aspirazioni dell'animo umano. Ciò è espresso nell'abbandono del mondo e nel bruciare ogni cosa che tenga legati al passato. C'è anche la ricerca di una nuova autenticità di vita, ma è qui mostrata negli aspetti illusori e inconsistenti: se si ricerca una soluzione alla realtà con un'evasione dalla stessa,

si costruisce sul nulla; e il nulla non permette la speranza, il nulla aspetta solo l'ultimo atto, il suicidio. Questo sarebbe dunque il discorso tematico e certamente lo è nelle intenzioni dell'autore. Calato nel film, esso si annacqua o in varie incertezze o in preziosismi stilistici. Le prime consistono nella difficoltà di raggiungere correttamente il livello di universalizzazione e nella mancanza di una ben chiara presa di posizione del regista nei confronti dei personaggi. In fondo lui stesso ha la loro mentalità, tutta piena di confusione, senza una precisa visione della scala dei valori. Come può allora giudicare i suoi personaggi se non li differenzia prima chiaramente da sé?

Ho detto sopra che il film "soffre" di preziosismi stilistici. Due sono i più evidenti. L'immagine è, per tutto l'arco del film, dilatata dall'uso di un esasperato grandangolo che crea un effetto abnorme, bombando ogni cosa. Si potrebbe cercare una giustificazione espressiva col dire che esso rende la realtà deformata secondo l'ottica dei protagonisti. Ma appare fin troppo chiaro il compiacimento calligrafico, la volontà di stupire. E se il film stupisce, distrae dal discorso tematico. Altra preziosità stilistica è la resa cromatica. Anche qui c'è un vizio di esagerazione. Il direttore della fotografia è il padre del regista, Quinto Albicocco, raffinatissimo e perfetto fotografo. Ma è troppo perfetto. I colori del film sono trattati in modo da creare tonalità inconsuete (ricordate le riprese degli incendi tra i verdi del bosco, oppure i primi piani sui magnifici occhi di Ewa Swann, attrice ungherese già interprete di SCIROCCO D'INVERNO di Jancsó); ci sono giochi di luce stupendi, incantevoli. Ma ecco che l'effetto estetizzante diventa qui antifunzionale: se l'immagine incanta, l'immagine distrae il discorso tematico.

Così FOLLIA DEI SENSI diventa so

lo un piacevole divertimento estetico. E in esso annega dolcemente l'idea tematica che tuttavia almeno in abbozzo il regista ha avuto.

Il film risulta interessante - soprattutto in sede di cinedibattito - per chiarire certi equivoci di certo cinema moderno. Quel cinema che pretende credibilità di saggistica sociale o addirittura politica, mentre può offrire solo sensazioni e qualche emozione di gusto. (EBI)

OGNI UOMO DOVREBBE AVERNE DUE (1972)
di Jim Clark

Snobbato dal normale circuito distributivo, è approdato sugli schermi "d'essai" questo grazioso film dell'inglese Clark, nel quale - pur facendo finta di scherzarci sopra - vengono messi in luce alcuni dei più grossi problemi che angustiano la moderna società.

La vicenda è molto semplice: il protagonista è uno scrittore pubblicitario che presta la sua opera in una azienda per conto della quale è costretto a spremersi continuamente le meningi alla ricerca di nuovi caroselli pubblicitari in cui l'elemento predominante - anche nel lancio dei più comuni ed innocui prodotti - sia rappresentato dall'incentivo sessuale. Tornato a casa, egli trova la moglie che - iscrittasi ad una "Lega per la Moralità" - dapprima gli vieta l'uso del talamo nuziale e successivamente fugge con un seducente pastore anglicano il quale, mentre in pubblico predica l'astinenza, in privato si comporta un po' diversamente.

Su questo sottile filo narrativo, il regista innesta tutto un ventaglio di rappresentazioni del mondo puritano che si concede in privato tutto ciò che tenta di proibire in pubblico. Così assistiamo allavisa dei "moralisti" ad un deputato che dovrebbe farsi promotore di una legge per la repressione sessuale: neppure a farlo apposta, l'onorevole viene colto in "intimo colloquio" dai visitatori; e anche questi, a loro volta, si riveleranno ben poco fedeli alla morale.

Di contro a tutto questo ambiente, il regista presenta il protagonista che, pur in un incrociarsi di varie e opposte esigenze, resta sinceramente affezionato e fedele alla moglie e riesce quindi a far sopravvivere la propria famiglia, nonostante la tempesta scatenata dai soliti benpensanti.

Il film perciò ha come primo bersaglio l'ipocrisia insita in un sistema nel quale si unisce lo sfacciato commercialismo degli ambienti pubblicitari televisivi con la strumentalizzazione del sesso in direzione consumistica.

Con un tono tra il paradossale ed il surreale, il regista persegue tutte quelle ipocrisie e sovrastrutture che si frappongono, in questa società, alla spontaneità dell'espressione amorosa con il reprimerla da posizioni moralmente arcaiche oppure - quel che è ancora peggio - con la sua utilizzazione strumentale per esigenze commerciali. (SEF)

* * *

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: se 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.