

TRA CRONACA E STUDIO

SOCIOLOGIA DELL'INFORMAZIONE / I°
di G. Francesco Migliari

L'informazione nella società

Una delle frasi oggi di moda è « generation gap », ossia abisso fra le generazioni; ed è una delle immagini più giuste, perché l'abisso esiste realmente.

A ben pensarci, però, la stessa immagine si attaglia molto bene anche al passato recente e remoto, in quanto nella dinamica sociale, nessuna generazione è riuscita a passare il suo pacchetto di valori a quella successiva.

Cambiare! L'imperativo che assilla l'uomo nuovo: il problema del mondo moderno, che ha arricchito il suo vocabolario di frasi fatte e di luoghi comuni.

Cambiare! Che cosa? Come?

Una società nuova, un mondo senza ipocrisia, senza violenza; utilizzando il nostro senso critico.

Ecco come possiamo inquadrare i grandi problemi sociali che assillano ed agitano il mondo contemporaneo, disorientando tutte le generazioni che coesistono.

Diceva G. B. Shaw: « L'uomo non pratico cerca di adattare il mondo alle sue idee, l'uomo pratico cerca di adattare le sue idee al mondo »; ma soggiungeva anche: « Ecco perché il progresso deve tanto all'uomo non pratico ».

Il solo fatto che si sia riconosciuta l'inutilità di certi divieti, rischia di far credere che non ci siano più divieti.

Di qui, ad esempio, le incursioni nel campo della droga, la disinvoltura con cui si ignora tanto spesso il concetto di proprietà, l'orgia della violenza.

La c.d. « cultura di massa » ha le sue grosse responsabilità in questo.

Lo spreco di violenza che si fa nel cinema è impressionante; lo spazio riservato dalla stampa alle notizie più particolareggiate di cronaca nera esalta il raccapriccio; i testi delle canzonette di moda, vera sagra dell'eroticismo, sfruttano senza alcuna remora il filone del sesso.

Quanto alla droga, l'ambiente sociale ne è gravemente contagiato e i risultati sono evidenti.

L'arte malata del nostro tempo è una chiara espressione ed un portato della decadenza, che non si fa fa-



« La veglia »
(da « Lassù gli ultimi » di cui si parla a pag. 179)

tica a interpretare.

Insegnare all'individuo che deve salvaguardare i propri diritti, è cosa giusta; ma bisogna ricordargli anche i suoi doveri.

Una società in cui nessuno più sembra disposto a fare ciò che deve, in cui nessuno sembra sentire il dovere di concedere qualcosa alla collettività della quale è partecipe, finisce ineluttabilmente per deteriorarsi e per condannarsi.

In questo contesto è lecito chiedersi: quale è la funzione che l'informazione può assolvere nell'ambito della società?

A tale domanda ha tentato di rispondere W. Shramm nel suo libro « L'information et le développement national », edito dall'UNESCO.

Lo scrittore sostiene la tesi, per molti aspetti ovvia, che l'informazione può svolgere un ruolo notevole per inserire gli individui nella società e per integrare tra loro gruppi e società diversi.

A questo punto però Shramm, come del resto molti

altri pur eminenti studiosi, imposta la problematica sulla « comunicazione » e fatalmente viene ad attribuire una rilevanza per noi sproporzionata ai « mezzi di comunicazione » rispetto ai « contenuti informativi ».

Chiariamo subito che con ciò non intendiamo minimamente sottovalutare l'importanza degli strumenti e del loro impiego; diciamo piuttosto che nei rapporti sociali occorre distinguere il « processo di opinione » da quello di « comunicazione ».

Il primo attiene ai fenomeni sociali e si avvale degli strumenti per la instaurazione di un rapporto di « informazione » fra chi informa e il suo recettore; questi « rapporti » riguardano l'uomo e le manifestazioni dell'intelletto.

Il secondo riguarda invece specificatamente i fenomeni tecnici che presiedono al funzionamento degli strumenti predisposti per la trasmissione (comunicazione). (*)

Si tratta, quindi, di ordini di studi e di fenomeni ben distinti, che hanno metodi e teorie affatto comuni anche se i termini che si impiegano, dall'una e dall'altra parte, sono comunemente i medesimi tanto da generare nell'uomo, ma non soltanto in questi, gravi confusioni.

Uno di questi termini è proprio quello di « informazione ».

I cultori della teoria generale delle comunicazioni [più precisamente: teoria dell'informazione] usano questo termine per indicare un'entità quantitativamente apprezzabile: il « bit ».

Per essi questa misura è fondamentale al fine della trasmissione, il cui processo è influenzato dalla quantità di lettere, parole e segni e non già dal significato a questi associato per esprimere il prodotto del pensiero.

Questo, come tale rappresenta, comunque, un momento che precede la trasmissione.

Ecco perché sosteniamo che lo studio del problema dei « rapporti sociali », ossia dell'informazione nella sua accezione sociologica, non deve prendere le mosse dagli strumenti, bensì dal fenomeno sociale, cioè dalle reazioni che tali rapporti attivano ed innescano.

Aggiungiamo che, come vi è una tecnica industriale, una tecnica commerciale ed altre tecniche afferenti alle cose, alla stessa stregua vi è una tecnica sociale per agire sulle opinioni.

Tale differenziazione si impone, come la dicotomia tra materia e spirito. Appare così giustificato il condividere l'impostazione concettuale della « Tecnica sociale dell'informazione » di F. Fattorello (**) piuttosto che quella, ad esempio, di Shramm.

L'autore italiano sostiene, non solo che il fenome-

no dell'informazione si concreta in un rapporto sociale fra i termini che ne sono i soggetti, ma che questo si estrinseca per mezzo di una tecnica sociale.

Così impostato, lo studio dei fenomeni dei rapporti sociali è incentrato sulle facoltà neosociologiche dell'uomo, dominatore degli strumenti da esso stesso creati e voluti.

Ne consegue che la parola « informazione » viene ad assumere un significato che trascende quello vera-

La nostra dispensa **LETTURA STRUTTURALE DEL FILM** (4^a edizione) di N. Taddei è stata pubblicata il mese scorso nelle Filippine, in lingua inglese, col titolo **FILM READING**. Ne scrive la lusinghiera introduzione il decano dell'Istituto per la comunicazione di massa dell'Università delle Filippine, prof. Gloria D. Feliciano, e ne fa un'ottima prefazione il traduttore, Josephino Javellana, direttore dei programmi nazionali di Radio Veritas di Manila.

mente filologico; essa sta ad indicare un determinato fenomeno sociale.

Per il Fattorello, si può infatti dire: « Dispongo di molte informazioni sull'avvenimento di oggi. Ma si può anche osservare che l'esercizio della informazione da parte di un dato locutore, provoca certi effetti sui relativi recettori ».

Nel primo caso si allude ad una « quantità » di ragguagli su un dato avvenimento; nel secondo caso si intende qualcosa di diverso, cioè agli « effetti » di un processo di informazione sul recettore.

E sono proprio questi « effetti » che fanno assumere all'informazione il ruolo di protagonista nel forgiare, polarizzare, organizzare le opinioni dei recettori per conseguire scopi prestabiliti.

Se questi scopi collimano con gli interessi della società e mirano ad affermare dei « valori » attraverso una dialettica corretta e civile, che affonda le radici nella lealtà e nella sincerità, si può sperare senza utopia che ogni frattura in seno alla società moderna tenderà a saldarsi; e parimenti, alla contestazione delle giovani generazioni, nei confronti di quelle che le hanno precedute, subentrerà il dialogo.

Dall'instaurarsi di nuove forme di rapporti sociali dipende la possibilità del progresso, inteso come integrazione della non-esperienza dinamica dei giovani con l'esperienza tendenzialmente statica dei più anziani.

Con l'intento di fare cosa gradita ai lettori della qualificata rivista che ci ospita e di apportare un sia pure modestissimo contributo di pensiero agli studi in materia di informazione, verremo trattando, in prosieguo di tempo, un argomento di palpitante interesse: il fenomeno sociale della opinione pubblica.

(*) Queste due definizioni si riferiscono — e opportunamente — a un modo oggi « comune » di intendere questi due termini; non a una terminologia più precisata qual è quella che l'A. usa più avanti e anche qual è quella del nostro Centro. (N.d.D.)

(**) FRANCESCO FATTORELLO, *La tecnica sociale dell'informazione*, Roma, Città Universitaria, 1968.

METODOLOGIE

L'ANTIGUERRIGLIA IDEOLOGICA di Nazareno Taddei

Nello scorso numero di EDAV, nell'articolo « L'alternativa della lettura » ho ribadito la necessità (dico « necessità ») di evitare la politicizzazione (come del resto la culturalizzazione) delle iniziative di dibattito cinematografico. Tale necessità è imposta dalle attuali esigenze educative e anche pastorali. L'incontro cinematografico, infatti, è l'unica forma di cui oggi praticamente disponiamo per educare il pubblico alla demasificazione (e, per conseguenza, di educarlo tout court), mentre la politicizzazione lo frustra dalle radici.

Dicevo anche che la mia accanita aversità per la politicizzazione non voleva dire sottovalutare o tanto meno ignorare la necessità di una sensibilizzazione politica della gente, oggi. All'opposto: significava non impedire la vera possibilità di suscitare proprio tale sensibilità.

Il problema d'una sensibilità, anzi d'una azione, politica oggi s'impone con gravità e urgenza; e ha per lo meno due aspetti: il primo, la necessità di scuotere la gente da un'indifferenza politica (intesa in senso non partitico) che rischia di aprire la strada a qualsiasi più drammatica avventura; il secondo, la necessità di contrapporsi a un'azione politica (questa volta, sí, partitica, anche se spesso « extraparlamentare ») che mira sistematicamente a far andare male le cose — e quindi anche il dibattito cinematografico, proprio perché si sta rivelando sempre più strumento validissimo di educazione personale e sociale — in funzione d'un disagio nazionale che permetta ai mestatori di arrivare al potere.

La guerriglia in atto

L'esperienza concreta in varie parti d'Italia mostra un tessuto organizzato e guidato a livello nazionale anche per quanto riguarda le attività di cinedibattito. Dal Veneto al Piemonte alla Toscana alle Puglie alla Sardegna, ci si trova di fronte a fenomeni talmente identici e costanti che non si può non pensare a una vera e propria strategia. Essa mostra due chiari momenti:

1) insistere sulla politicizzazione del dibattito con la scusa della necessità d'una sensibilizzazione ed educazione politiche;

2) impedire in ogni modo (ma la tattica è poi di fatto sempre la stessa) che i dibattiti si svolgano regolarmente, quando essi non sono in mano di certe forze o correnti strumentalizzate.

Tali forze si sono già chiaramente rivelate: sono i cosiddetti estremisti di sinistra; ma sarebbe errore pensare che chi mesta il tutto ai vertici abbia veramente tale colore. Si tratta di strumentalizzazione che ha origini ben più lontane e di cui anche alcuni cattolici sono stati e sono — che lo sappiano o non lo sappiano — palesemente vittime.

Soprattutto con certi cattolici, particolarmente con quelli cosiddetti « di sinistra » (ma non voglio assoluta-

mente fare d'ogni erba un fascio) il gioco è stato facile: la loro sensibilità per i problemi sociali del momento — altamente lodevole, ma non altrettanto matura e consapevole — è stato fertilissimo terreno d'aggancio. Non si sono accorti che, entrati con la nostra, sono usciti con la loro; non si sono accorti che alle loro spalle c'era chi li seguiva attentamente e, oltre a sfruttare la calorosa ingenuità, rideva di loro (come ho saputo esplicitamente e direttamente). Qualcuno se n'è accorto in tempo e s'è ritirato o ha cambiato tattica.

Ma non sarebbe stato difficile anche per gli altri accorgersene, se fossero soccorsi un po' più di occhi aperti e un po' meno di presunzione: come mai si trovavano sul tappeto solo certi argomenti di politica nazionale e internazionale e anche non altri, altrettanto interessanti e cocenti sotto il profilo umano e sociale? come mai si citavano solo certi casi e non altri p.e. di contestazione religiosa? E guarda caso, si trattava sempre di argomenti o casi pubblicizzati da certa stampa. Allora vuol dire che ciò che sembrava muovere l'interesse (p.e. giustizia sociale, libertà d'espressione, necessità di certi cambiamenti radicali, ecc.) era solo la maschera per creare credito e appoggio popolare a certe posizioni e gruppi, ambiziosi di raggiungere un potere per il momento loro precluso. Più difficile invece accorgersi, agli inizi della manovra, che questi movimenti per il raggiungimento di potere fossero a loro volta e ulteriormente guidati e strumentalizzati.

Il primo momento della strategia sta dando segni di esaurimento: dove, spesso con l'aiuto di quei certi cattolici, la tattica è riuscita è inutile stare ancora a guerrigliare; ma il più delle volte anche l'apparente riuscita dei primi tempi sta sfaldandosi sotto la noia e il disgusto che sta prendendo gli onesti e ignari frequentatori di tali attività, i quali o abbandonano o cercano di dare una nuova impostazione.

Ed è presumibilmente per questo che da qualche tempo si sta constatando soprattutto il secondo momento della strategia.

La tattica

Tattica semplice e sempre efficace: impedire, distruggere. Il che — si sa — è più facile che costruire.

E' stata adottata la classica tattica comunista bolscevica che negli oltre 70 anni di esperienza internazionale ha mostrato la sua validità operativa, pure camuffandosi, adattandosi alle circostanze, passando anche dalle aggressioni sanguinose e di violenza fisica (non peraltro abbandonate) a quelle verbali e morali.

I criteri sono quelli di colpire al cuore l'avversario non dandogli tregua e, per avvicinarlo, offrire la mano; inoltre, sempre aggredire. E, naturalmente, non svelare mai le vere intenzioni: le maschere sono sempre molto curate, gli slogan e gli argomenti sono scelti e distribuiti con intelligenza. In questo però c'è anche il loro marchio e la loro debolezza: basta un minimo di esperienza per accorgersi da certe frasi con chi si ha a che fare. E allora si può partire decisamente al contrattacco.

La maggioranza silenziosa

Non è fenomeno d'oggi. Ma oggi è aggravato da una mentalità e da una pseudoesperienza ingenerate dai mass media, oltre che, purtroppo, da esperienze reali vissute p.e. in occasione di scioperi o simili. Così la paura è più diffusa e più intenso è il desiderio di tenersi fuori da tutto quello che anche di lontano puzza di qualcosa del genere. Perciò non ci si preoccupa nemmeno di vedere le cose più d'avvicino: se siano d'un tipo o d'un altro, se siano o non siano fisicamente pericolose. Le notizie di scontri e tafferugli sanguinolenti danno fastidio e basta; non si vuol nemmeno sapere come e per quali precise ragioni si siano accesi. Si vuol starne fuori e basta.

E sarebbe la cosa migliore se non fosse, nella situazione presente, l'esatta politica dello struzzo. Chi ti leverà poi il calcione che ti sarai preso nelle terga?

Purtroppo il fenomeno non interessa solo un'attività di cinedibattito; bensì il prossimo futuro di tutta la nostra esistenza.

Per questo è necessario far aprire gli occhi su questo problema.

La maggioranza pesa quando si fa sentire. Se è in silenzio, è come non esistesse.

Dopo l'8 settembre, un gruppetto di tedeschi con poche mitragliatrici bastava a dominare interi paesi. Oggi due o tre petulanti « guastatori » bastano a far star zitta un'intera assemblea.

Allora era questione di mitragliatrici; ma se Dio vuole, oggi, almeno in certe assemblee, le mitragliatrici non ci sono e anche i pugni vanno piano a muoversi.

Ma la paura è tanta. E una voce aggressiva fa venir in mente le violenze fisiche e sanguinose di cui parlano i giornali. Quindi si sta buoni o si lascia il campo.

Una delle tattiche delle minoranze, nelle assemblee dove si vota, è proprio quella di impaurire o almeno di stancare la maggioranza per poi restare soli a votare.

La spavalderia non è il coraggio e « can che abbaia non morde ». Le aggressioni verbali non devono far paura. La paura non lascia ragionare e invece in questi momenti è necessario ragionare: riflettere sulla situazione concreta nella quale ci si trova, studiare l'aggressore, contrattaccarlo sullo stesso piano, guardarsi alle spalle.

Ho in mente precisi esempi, dove il « silenzio », cioè l'impreparazione, l'inavvedutezza e diciamo pure l'eccessiva « bontà » (« Possibile che fossero proprio organizzati? Sono giovani che hanno bisogno di sfogarsi! Non posso credere che ci sia gente così cattiva! ») della maggioranza, hanno rischiato di compromettere tutto.

Non me la prenderei con i « guastatori »: fanno il loro mestiere. Me la prenderei con la maggioranza silenziosa e dabbene che si comporta in maniera da ottenere proprio gli effetti che non vorrebbe. Chi è causa del suo mal — va bene! — pianga se stesso; ma è proprio il caso di arrivare a dover piangere?

Il perbenismo non serve con chi non è perbene.

Il « silenzio » — quel « silenzio » — è sempre disastroso.

Finché c'è democrazia — per quanto umiliata e ammalata — facciamola valere, soprattutto oggi che pochi facinorosi strumentalizzati fanno di tutto per portarcela via.

Questa è la vera sensibilità politica di base che oggi è necessario e urgente far rinascere. La politica è la tecnica del governo della cosa pubblica. Oggi la si è fatta diventare gioco di potere, dal partitismo al clientelismo al privilegio di chi grida (e spesso ruba) più forte.

E' un'impegno umano (e quindi cristiano) del tempo che viviamo opporci all'equivoco: non più la politica ai politici, bensì la politica a tutti, se politica è condu-

E' uscito

Nazareno Taddei

LETTURA STRUTTURALE DELLA FOTO E DEL FUMETTO
(II ediz.)

pagg. III + 160 e 10 tav. f.t. L. 2.000 (+ 500 spediz.)

Stanno uscendo

dello stesso autore

PANORAMA METODOLOGICO DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE E CON L'IMMAGINE (III ediz. interamente riveduta)

Videolibro: L'EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE PER LE SCUOLE MEDIE (lucidi per lavagna luminosa a colori con testo-guida per l'insegnante)

zione della cosa pubblica e se i politici sono i giocolieri del potere.

Ma non si intendano queste mie parole come dette da « destra » o da posizioni « reazionarie ». Viceversa: bisogna finirla col conformismo dell'anticonformismo, col borghesismo dei « rivoluzionari », con l'anticontestamento dei contestatori. Di qualunque colore siano. E ciò vuol dire muovere veramente le acque, il che disturba a molti.

L'antiguerriglia

Ritorniamo alle attività di dibattito. Il discorso sulla maggioranza silenziosa non era fuori tema, anche se abbracciante interessi più vasti che non solo quelli di tali attività, poiché si trattava di un presupposto di base, di una mentalità di fondo, da cui non si può prescindere.

Il dibattito non politicizzato e soprattutto quello condotto secondo il metodo della lettura non può non dar fastidio a quanti vorrebbero o preparano la scalata al potere. I regimi totalitari hanno bisogno di « masse », cioè di cervelli dati all'ammasso per poterli manovrare a piacere, hanno bisogno di « maggioranza silenziosa », per poter fare indisturbati i propri comodi.

Il metodo della lettura si oppone direttamente ai loro scopi, perché libera dalla massificazione e rende critici di fronte ai loro strumenti più sottili di propaganda e di dominio mentale.

C'è da aspettarsi, dunque, anche dove finora c'è stata calma, che la guerriglia ... ideologica s'accenda,

com'è successo e sta succedendo altrove.

Vorrei dare alcune indicazioni offerte dall'esperienza, in attesa che ulteriori esperienze ci permettano di perfezionare anche noi la nostra tattica.

1. Conoscere l'avversario. C'è, diciamo, l'avversario in buona fede e quello organizzato e cosciente. Il primo può essere pericoloso se ingenuo; se cioè, non accorgendosi d'una manovra in atto, praticamente va a schierarsi con i « guastatori ». Come riconoscerli? Gli « ingenui » sono interessati al tema (nel nostro caso: alla lettura del film); i « guastatori », mostrando interesse al tema, mirano solo a disturbare: interrompono, accampano ragioni extra, ridicolizzano, impediscono di parlare, si attaccano a tutto pur di contraddire, ma soprattutto hanno un frasario piuttosto precisabile e monodiretto. In qualche caso — ma è più raro, almeno finora — cercano di provocare. Se sono parecchi, si mettono in gruppo o in gruppi, uniti anche topograficamente, nella sala; chiacchiericciano anche durante la proiezione, durante la presentazione e, dopo il film, durante gli interventi del direttore del dibattito o di quelli più impegnati tra il pubblico, ridacchiano o disapprovano rumorosamente. In questi casi, generalmente, prendono subito la parola aggredendo o menando il can per l'aia, con le solite frasi fatte e con i soliti argomenti.

2. Non dare spazio ai « guastatori ». Poiché non sempre è possibile non ammetterli, bisogna ben precisare negli avvisi dell'iniziativa il carattere dell'iniziativa stessa. Precisare che si tratta di « lettura », meglio ancora se si potesse parlare di « lezioni di lettura con film »; evitare di dire genericamente « dibattito », poiché giustamente i « guastatori » si possono dichiarare autorizzati a dibattere (e vogliono dire: parlare di « politica » prendendo il film o parte di esso come pretesto o come spunto) e rifiutare di stare alla lettura o di ammettere interventi di lettura da parte del direttore. Con precise indicazioni programmatiche, se non ci stanno e continuano a disturbare, si può anche pregarli di star zitti o di allontanarsi o ritirare loro la tessera. Poiché essi invocheranno sempre, prima o poi, la democrazia, sarà possibile prenderli in parola, democraticamente.

3. Avere sempre un gruppetto di persone tra il pubblico che siano pronte a intervenire, chiedendo che si rispetti quanto è stato annunciato (cioè di leggere il film e non di uscire di tema) oppure rintuzzando le aggressioni contro il direttore oppure appoggiandone le tesi di impostazione. Da notare che, quando veri « guastatori » sono in azione, il discorso viene subito sviato. A questo punto, non interessa più sostenere con i « guastatori » l'uno o l'altro punto di lettura, bensì far in modo che la lettura continui. Tali interventi quindi saranno necessari per sostenere non già l'interpretazione di lettura che stanno dando il direttore o altri del pubblico, bensì per permettere che la serata continui secondo i suoi binari.

Se si vede che uno vuol provocare, non si deve raccogliere la provocazione, ma si deve rispondere perché altrimenti si farà più aggressivo fino a farti scoppiare; ed egli avrà raggiunto il suo scopo e per te è

finita.

Se si vede che uno ti contraddice non perché gli interessi l'argomento di cui si tratta, ma perché vuol disturbare il tuo discorso, è inutile insistere sugli argomenti circa il discorso; si deve affrontarlo sul piano del disturbo che egli sta arrecando.

4. Stroncare l'azione dei « guastatori » fin dall'inizio, implacabilmente e non farsi mai strumentalizzare — cioè deviare dal proposito della lettura — per nessun motivo. Lo stesso valga per qualsiasi intervento, anche non proveniente da manovra, che tenti di portare fuori dell'ambito della lettura affrontando il tema « fuori » del film, soprattutto se si tratta di aspetti « politici » nel senso partitico o di propaganda.

Il risultato di questa antiguerriglia non sarà quello di « convertire » i « guastatori », bensì quello di far sì che essi si eliminino da soli. L'esperienza è abbastanza eloquente in proposito. Né rincresca d'aver perso qualche socio (i « guastatori » non operano mai da soli; vengono a gruppo e se decidono d'andarsene, se ne vanno generalmente insieme): meglio perdere 5 o 10 tessere che perdere tutta l'iniziativa.

L'obiezione solita

Detto questo vorrei ora rispondere all'obiezione che generalmente si sente fare.

— Il film tratta argomenti che si prestano a discussione politica o che comunque sollevano problemi di vita concreta. Non interessa la lettura, interessano gli argomenti. Risposta: l'iniziativa della lettura è fatta per imparare a leggere un film oppure per vedere come un singolo film debba essere letto. Per trattare di quegli argomenti fuori del film si può organizzare un'altra iniziativa o tavola rotonda o dibattito su quel preciso tema. Perché perdere tempo a vedere il film se si vuol trat-



« Vorrei essere albero perché nutrendo, non stacca i suoi frutti »
(da « Lassù gli ultimi » di cui si parla a pag. 179)

tare di qualcosa che col film non c'entra? Quel tempo sarà meglio utilizzato nella discussione dell'argomento proposto.

— Ma il film tratta di quell'argomento e viene quindi a far parte della discussione. Risposta: se il film « tratta » di quell'argomento, nel senso che ne costituisce l'idea centrale, fare la lettura è appunto andare alla ricerca degli argomenti che l'autore porta per la propria tesi e, prima di discuterla, occorre conoscerla. Quindi la lettura è necessaria proprio per ottenere quello che viene richiesto. Se invece il film « tratta » di quell'argomento nel senso che qualche sua parte o anche il suo « argomento » (in contrapposto a « tema » o idea centrale) si muove in un certo ambito ideologico o ideologico, vale quanto detto più sopra: se si vuol trattare d'un certo argomento cui il film offre solo pretesto, non si vede perché commettere due errori: primo, perdere tempo a vedere il film; secondo, compiere un'azione insulsa e ingiusta qual è quella di prendere un film (cioè un'opera di comunicazione) come contributo a dire cose che esso non dice. Sarebbe come prendere un oggetto di plastica per trattare del vetro o del marmo, con la scusa che quell'oggetto si può trovare fatto anche di vetro o di marmo. O si parla di quell'oggetto e quindi la plastica non interessa, oppure interessa il vetro o il marmo e quindi ancora una volta la plastica non interessa; ed è dunque il caso di ricorrere ad altra sede che non quella del film — la plastica — per fare quelle discussioni che si vogliono fare.

Concludendo

La lettura del film ha una precisa, imprescindibile

ESPERIENZE

ATTIVITA' DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE A S. MARIA DEGLI ANGELI (Perugia)

Riceviamo la seguente relazione dalle Suore Francescane Missionarie di Gesù Bambino, che hanno a S. Maria degli Angeli: Scuola Media, Istituto Magistrale e Scuola Magistrale.

E' dalla presa di coscienza

— dell'enorme incidenza dei mass media nella vita dell'uomo contemporaneo; e

— della impreparazione al « linguaggio dell'immagine », ormai invadente, che si è sentita nella nostra scuola l'urgenza di affrontare il problema della educazione all'immagine attraverso la « lettura » del film.

L'iniziativa della lettura mediante dibattito, ormai al suo quarto anno di vita, è stata promossa appunto per aiutare le alunne:

a) a superare il livello della « informazione materiale » per giungere all'idea e al fondo mentale dell'autore;

b) a mantenere la propria libertà interiore contro il potere suggestionante dell'immagine e il fenomeno della « massificazione ».

Circa la modalità e l'incidenza dell'iniziativa, lascio

e fondamentale funzione sociale in quest'epoca in cui l'uomo è strumentalizzato incessantemente dai vari poteri per mezzo della comunicazione di massa. Si giustifica da sola, pertanto, anche in funzione di educazione e di sensibilizzazione politica (si tratterà, caso mai, di scegliere film a vera tematica — e non pseudotematica o tematica parziale — politica).

Proprio per questa sua autentica funzione educativa liberante e demassificante, il metodo della lettura non può essere benvisto a chi, aspirando a mestare o a dirigenziare (non dico ancora: strumentalizzare), si trova questo ostacolo tra i piedi o questo palo tra le ruote.

Inoltre, gente facinorosa e strumentalizzata (proprio non importa ormai il colore politico) che, cosciente o incosciente, mira a far andare male le cose che abbiano un certo peso sociale ovviamente non può ignorare le iniziative della lettura: se non riesce a isolarle nel silenzio, le combatterà cercando di farle morire. Si badi infatti che il cinema è usato da quelle forze gnostatrici quale arma ideologica. Di qui la guerriglia di cui ho detto.

Accanto all'impegno della lettura, è quindi ormai necessario vedere anche l'impegno dell'antiguerriglia perché l'opera sociale della lettura possa continuare. E prima ancora è necessario — dentro e fuori la lettura — sensibilizzare la maggioranza a dare voce al proprio « silenzio », a rendersi conto del rischio che essa corre proprio con questo suo « silenzio ». Le iniziative di lettura sono — o possono essere, stante la situazione — ottima palestra anche per esercitarsi a darsi questa voce.

la parola ad un'alunna:

« Nel corso dei quattro anni, abbiamo potuto seguire nella nostra scuola cicli di tre film ciascuno su tematiche scelte da noi alunne a seconda degli interessi più vivi della maggioranza:

- Problema del Trascendente
- Valori umani
- I giovani e l'amore
- I mass media e la società tecnocratica.

« Le proiezioni sono state precedute da graduali lezioni sulla lettura strutturale-tematica del film, nonché sulla valutazione critica con precisazioni su alcuni fattori tecnici, elementi specifici dell'immagine nel suo aspetto statico e dinamico e sulle tecniche usate dal regista per comunicare quel suo messaggio; perché non è cosa facile cogliere il " fondo mentale dell'autore " al di là della " comunicazione materiale " dell'immagine. Alla proiezione del film seguiva un breve scambio di pareri, di emozioni e chiarificazioni varie; ma molto più utile era la " lettura " guidata in classe dall'insegnante, durante la quale attraverso interventi vari, confronti, discussioni e cenni sulla personalità e arco evolutivo dell'arte del regista, si aveva modo di ricostruire il film in tutte le sequenze e giungere così, risalendo la " struttura piramidale dei 'cosa' e dei 'come' espressivi ", al messaggio del regista, con conseguente valu-

tazione critica... Ritengo un'iniziativa interessante e valida quella della cinelettura perché non è bene, secondo me, entrare in un cinema impreparati e quindi troppo vulnerabili, data "l'ambivalenza" del linguaggio stesso "per immagini"... » (MACELLARI MIRELLA, classe IV Ist. Magistrale)

Nella scuola media, oltre l'iniziativa delle cineletture, quest'anno si è iniziato un lavoro, altrettanto graduale che esige ulteriore sviluppo e approfondimento, sulla lettura del fumetto e del fotoromanzo.

A livello di Congregazione, sono state organizzate giornate di studio per Educatrici ed Insegnanti di scuola elementare:

31 agosto-2 settembre 1972:

Tema: I mezzi di comunicazione di massa; in particolare: la lettura dell'immagine.

Relatore: Dr. Carlo Biamonti.

Proiezione di film con lettura strutturale-tematica

guidata da Sr. Antonietta Luccitti.

1-4 novembre 1972:

Tema: Immagine statica - Fumetto e fotoromanzo - Identificazione degli stereotipi. Mistificazione e demistificazione:

Proiezione e discussione del film **LO SCEICCO BIANCO** di Fellini.

Lettura di giornali di classe.

Relatore: Dr. Carlo Biamonti.

17-19 marzo 1973:

Temi: Educazione all'immagine e con l'immagine.

Relatore: P. Nazareno Taddei S.J.

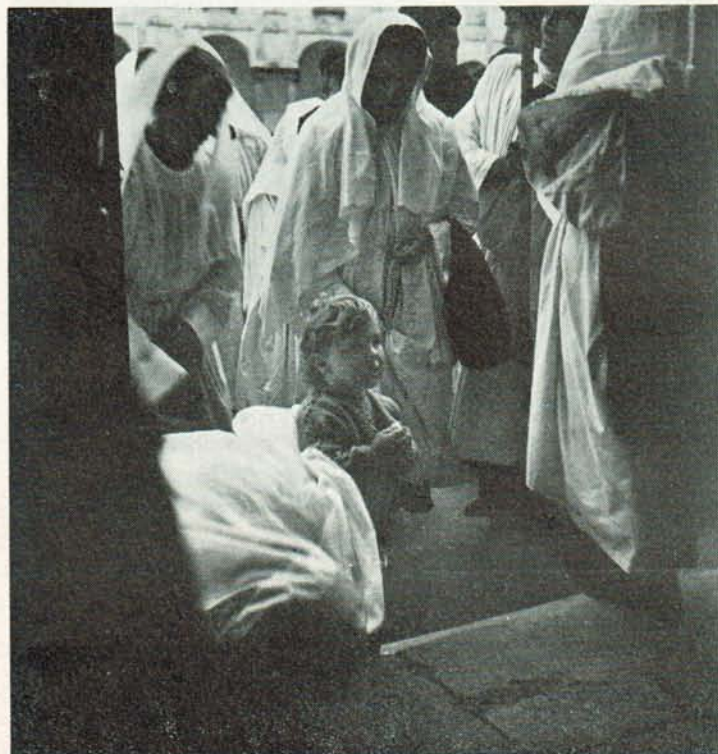
Come nasce un film e lettura strutturale del film.

Relatore: Dr. Carlo Biamonti.

Proiezione del film **LA VIA LATTEA** di Buñuel con lettura e dibattito guidato da P. Taddei. (ANTONIETTA LUCCITTI)

RECENSIONI LIBRI

LASSU' GLI ULTIMI - LA VIE DES MONTAGNARDS (fotografie di GIANFRANCO BINI, testo di SANDRINO BECHAZ e altri). Pagg. 108 di testo + 352 di foto a colori. L. 14.000. Ediz. Arti Grafiche di Cressa, Novara, 1972. **Premio ITAS 1973 di letteratura di montagna (Trento).**



« I Santuari »

Nel marzo scorso, l'Istituto trentino ITAS, in concomitanza col 21° Festival Internazionale « film della montagna », promosse un concorso letterario della montagna.

L'unico premio indivisibile fu vinto da un volume fotografico di Gianfranco Bini.

Se ne parliamo qui, è proprio perché, al di là e al di sopra della parte letteraria un po'... deamicisiana, le fotografie dell'ambiente valdostano s'impongono come vero discorso.

« Il cielo è la mia regola ». Questa scritta sulla prima foto che rappresenta la meridiana di un villaggio valdostano apre l'arco narrativo d'un racconto strutturato sul ciclo delle stagioni.

Le immagini si susseguono, offrendoci pittoreschi squarci paesistici nell'inverno nevoso, ai tempi del disgelo quando appaiono i primi fiori, nella breve estate e nell'autunno ricco di tonalità cromatiche. Ma quel che più interessa è vedere **come**, attraverso le immagini e il loro modo di strutturare il discorso, l'autore sia riuscito ad **esprimere** quanto l'esistenza del montanaro sia intimamente legata al fluire delle stagioni.

L'uomo qui è davvero nella natura: ritma in essa il suo ciclo vitale, vi trae alimento per nutrirsi e indicazioni di saggezza per orientare la propria vita; vi si piega alla fatica e vi respira folate di poesia.

Il paesaggio e l'uomo, **attraverso le scelte** fatte dall'autore delle foto, non sono due mondi giustapposti, tanto meno (com'è oggi nei « termitai » di cemento) due realtà che s'ignorano o dove l'una fa guerra all'altra.

L'ambiente è solidale con l'uomo, perché l'uomo è a sua volta solidale all'ambiente, anche quando è costretto a duro sacrificio. Perché dentro le cose che l'occhio dell'autore ha investigato in profondità con l'obiettivo fotografico, vi è una grande sincerità, una semplicità, un senso di pace, un'armonia: proprio quello di cui l'uomo d'oggi anche inconsapevolmente ha fame, più del pane di cui deve nutrirsi.

Il **rapporto uomo-natura** è dunque una delle linee di significazione che emergono dal racconto fotografico.

Indubbiamente però ve n'è un'altra.

L'obiettivo ha sorpreso i montanari anche all'interno delle baite e le foto parlano di salda unità familiare, d'un calore umano che emana ora da un gesto ora da uno sguardo colto all'improvviso sopra la culla o presso la tavola frugale o accanto al fuoco.

Il racconto delle immagini riesce veramente, come scrive G. Rouault a proposito dell'occhio dell'artista, « a trarre dallo spettacolo giornaliero forme che offrono tutta la varietà della vita e liberano da se stesse la loro potenza d'emozione. » (G. Rouault - **L'ARTE E LA VITA** - Torino SEI, 1973, p. 144).

Ed è la varietà di una rappresentazione che dà rilievo alla **solli-**



« La vita è una ruota che gira, dice la nonna. »

arietà: quella della famiglia ma anche quella, piú ampiamente comunitaria, del villaggio.

Da « i fuochi di gioia » della sagra, ripresi in modo da illuminare tanti volti su cui lo stesso effetto luministico dice allegria condivisa, al dettaglio di un solo piatto in cui tante mani affondano nella panna i cucchiari, all'unico forno del paese davanti al quale sono allineate tante pagnotte: le immagini alludono, esprimono, cantano.

E, si noti, sempre attraverso le **scelte narrative** e i **modi** dell'immagine (effetti luministici e impasto cromatico, soprattutto), l'autore riesce a esprimere non una semplice solidarietà umana, ma una **comunione fraterna** che — specifichiamo noi — nasce dalla Fede nell'identico Padre di cui ci si riconosce fratelli.

Così le processioni non sono riprese polemicamente, a mo' di un'usanza superata e ormai vuota; lo stesso si dica per le accolte di persone intente alla preghiera o al lavoro o alle feste tradizionali dove uomini, donne, ragazzi non hanno l'aria d'essere riuniti per abitudine, distratti e annoiati, ma in forza di un contenuto interiore che tutti li accomuna e profondamente li unisce.

Un discorso dunque di Fede nella natura, nell'uomo e in Dio, un discorso di comunione fraterna quello realizzato dal racconto fotografico saldamente strutturato e unitario.

Ma un discorso non alieno da grida di dolore e da inquietanti minacce.

Si veda la penultima foto, per esempio: quella d'un villaggio ormai diroccato.

L'autore ha scelto di rappresentarlo al limite d'un mare d'ombra che sembra, inesorabile, avanzare.

E l'ultima foto è quella di un Cristo drammatico che pare l'esplosione del « Dio mio, perché mi hai abbandonato », non solo per la posizione del Cristo che sembra staccarsi dalla croce tutto proteso a un cielo scurissimo, ma per l'effetto luministico delle nubi riprese dietro la croce e il corpo di Lui in controluce.

Appunto quando si è giunti a queste ultime foto, piú drammatiche per il contrasto con la liricità del precedente caldo rievocare un ambiente una tradizione una vita che vanno scomparendo, si colgono fino in fondo le intenzioni degli autori del libro, soprattutto di colui che ha sostenuto la fatica fotografica: « introdurre l'amante della natura nel mondo del montanaro, fornire un contributo al problema della montagna impostato e visto sotto il profilo di complementarità delle due economie, nel senso che turismo e progresso non devono cancellare il montanaro ».

Quanto a noi educatori, questo libro ci aiuta a valorizzare l'espressione fotografica per quel che è: non un modo futile e consumistico di concedersi al divertimento o a narcisistici ricordi, ma un mezzo per raccontare evocare documentare, un mezzo umano e fraterno di esprimere se stessi e la propria cultura, di aprirsi agli altri e tentare ad ogni costo il dialogo anche con chi è diverso da noi. (MARIA PIA GIUDICI)



« Ogni giorno vi è un Cristo che muore »

RECENSIONI FILM

POLIZIA INCRIMINA LA LEGGE ASSOLVE (LA)

di Enzo G. Castellari - inter. princ.: Franco Nero, Fernando Rey, James Whitmore, Delia Boccardo, Duilio Del Prete, Silvano Tranquilli, Luigi Diberti - prod.: ital.-spagn. - colore - VM 14 - CCC: III - lung.: m. 2.738 - distr.: Fida Cinematografica.

Dove sia la legge che assolve, veramente non si riesce a capire; ma in verità non si capisce nemmeno dove la polizia incrimini se il commissario-capo — che ha raccolto faticosamente un

dossier e aspetta di consegnarlo quando ci siano tutte le prove, ma è sollecitato ad anticipare dal sospetto del suo collaboratore — viene fatto fuori proprio mentre quel mattino si reca dal procuratore col dossier.

Un film poverissimo sotto tutti gli aspetti, che ha l'unico pregio di inserirsi nel filone sulla polizia tentando di mostrare i sacrifici e i pericoli cui i sinceri tutori dell'ordine vanno incontro soprattutto oggi.

Comunque, accenniamo pure alla trama. Un biondo commissario, probabilmente vedovo ma ad ogni modo con adorabile figlioletta e amante-amica-quasi-moglie, è sulla pista di malviventi

internazionali che hanno a capo grossa gente-bene di Genova. E' impaziente e irruente e a stento tenuto a freno dal suo commissario-capo, che con pazienza e prudenza tesse la ragnatela. I malviventi (pare siano tre gruppi) si ammazzano tra loro e uno dei boss è anche stufo di farsi prendere in giro dagli altri, tanto che — a circa due mesi da una morte che un male inesorabile gli ha preparato — lascia correre qualche soffiata. Il commissario-capo è ucciso — come detto — proprio mentre sta portando il dossier alla magistratura; al commissario biondo ammazzano l'amante e la figlia. E lui si scatena. A Marsiglia — dove anche il boss... moribondo viene ucciso — fa strage di scagnozzi, in occasione dell'arrivo della bianca polverina in quantità piuttosto notevole. E pare sopravviva (nonostante una non chiara pistolettata), gettando sassolini in mare al ricordo della figlia. Ma sopravvive anche uno dei boss di Genova, il più garantito essendo il più ricco (è armatore!) e il più « bene ».

Il filmetto tenta tutte le carte per fare spettacolo, da timidissimi accenni di sesso a disgustosi tratti di vioionza a incredibili inseguimenti d'automobile e a lacrimogeni sprazzi sentimentali sul povero padre-poliziotto orbato; ma proprio non ci riesce. Oltretutto è abbastanza confuso anche narrativamente: la trama ovviamente l'autore ce l'aveva in testa, ma in quanto ad averla fatta fruttare sullo schermo è altra faccenda.

Eppure, il pubblico lo va a vedere (è in testa, al momento, per incassi). Quindi la sua dose di male la semina: contribuito all'abitudine a situazioni assurde, al grilletto facile, alla malavita come soluzione per far soldi, al sospetto ben deformatamente corrispondente a verità circa classi di persone (o anche circa la nostra società attuale) che, per quanto cariche spesso di deplorabili magagne, non sono poi come certo cinema le rappresenta. E questa mia non è — si noti bene — difesa di caste o di comportamenti che meriterebbero veramente d'essere fustigati a sangue; bensì è difesa della verità, perché con la menzogna e con la calunnia (e, a monte, con errate analisi della realtà) non si può spazzar via alcun luridume. Ma l'interrogativo più grosso è come mai filmetti-acci come questo richiamino tanto pubblico. Che bastino ormai così scadenti e appannati lustrini? E' vero che la produzione del momento è talmente misera da sollecitare gli esercenti a rispolverare vecchi film (p.e. BELLA DI GIORNO, I DIECI COMANDAMENTI, ecc.), ma questo è miserrimo tra i miseri. Forse è molto « azione » e niente, proprio niente, « pensiero ». (NAZARENO TADDEI)

PROPRIETA' NON E' PIU' UN FURTO (LA)

di Elio Petri - inter. princ.: Ugo Tognazzi, M. Scaccia, O. Orlando - prod.: it. - colore - lung.: m. 3.682 - CCC: IV - distr.: Titanus.

La **Vicenda** — piuttosto incredibile, anche se piena di elementi verosimili — è quella di un giovane impiegato di banca, figlio d'un altro impiegato di banca ora in pensione, col quale vive miseramente in una quasi soffitta. Egli è allergico al denaro (in ufficio tiene i guanti), tanto che il continuo contatto con essi gli ha provocato una malattia pruriginosa che lo obbliga spesso a grattarsi e a dimenarsi nervosamente. Tra i clienti della banca c'è un macellaio che s'è arricchito enormemente, rubando ovviamente in tutti i modi possibili. Un giorno, questi chiede alla banca un prestito di 400 milioni e quando il direttore gli dice che gliene sono stati accordati solo 350, li rifiuta deciso ad aprire il proprio conto con la banca di fronte. Allora il direttore, sudando freddo, gli assicura che entro 10 giorni gliene farà avere addirittura 450. Appena partito il macellaio, il nostro impiegato va a chiedere lui al direttore un prestito di 10 milioni, adducendo a garanzia gli onesti anni di servizio suoi e del padre: su tanti miliardi contati in quella cassa, mai un centesimo è venuto a mancare. Ovviamente inutile. E si dimette.

L'aspirazione del giovane è ora quella di rubare, soprattutto al macellaio per annientarlo. E infatti inizia una specie di persecuzione, rubandogli prima il suo primo coltello del mestiere, poi il cappello, poi i gioielli che la sua donna di turno indossa, lasciando tutto il resto (soldi e gioielli), poi la macchina, poi la donna stessa. Volendo divenire professionista, con un furto allo schedario della polizia (eseguito vestito da prete), entra in contatto con un ladro specialista (attore e un po' confidente della polizia, essendo il ladro classico, fedele alla parola ecc.). Viene così individuato dal commissario e fermato, ma il macellaio afferma di non conoscerlo e accusa invece proprio il ladro professionista che ne muore d'infarto.

Il macellaio ora cerca di far cessare la persecuzione, facendo regali al giovane e offrendogli tutto quello che egli desidera. Questi invece si accontenta di portargli via, lui presente, il portacigarette e l'accendino, l'orologio e la penna tutti d'oro; e al sentirsi offrire denaro (cifra di 7 zeri) è ripreso dall'allergia.

Nel frattempo si svolgono i funerali del ladro professionista morto d'infarto, con l'accompagnamento di tutti i ladri della città e con l'orazione funebre, commossa, di uno di loro che tesse l'elogio del ladro... onesto.

Mentre il nostro giovane rincasa, il macellaio lo segue sull'ascensore e lo strangola, riprendendosi gli oggetti d'oro e cancellando le impronte digitali. Il film finisce col vecchio padre del giovane che si dondola in altalena dicendo con vari toni: « Mio figlio era come un padre per me ».

Il **Racconto** realizza la vicenda in senso lineare. Vanno notati tuttavia alcuni « modi » particolari della struttura narrativa.

Il primo è una specie di discorso che il giovane (in apertura di film e a metà), il macellaio, la sua amica, il commissario e alla fine il padre (come detto, sull'altalena) rivolgono al pubblico. Discorsi che vorrebbero essere tematici, ma che non danno più di qualche indicazione abbastanza generica: il giovane teorizza sul denaro e sulla proprietà, che sono eguali una volta acquisiti; il macellaio afferma l'insoddisfazione della ricchezza e insieme l'inevitabilità della sua brama (concetto espresso anche dal secondo elemento strutturale di cui dirò); l'amica del macellaio dichiara di sentirsi e d'essere oggetto, quasi stipendiata del sesso; il commissario filosofeggia sul compito dell'ordine e della polizia quasi salvaguardia dei grossi ladri legalizzati contro i piccoli ladri da furtarello.

Il secondo « modo » strutturale è quella specie di rassegna che il film offre dei vari tipi di ladro: dal macellaio (ch'è il più grosso e anche il più autodichiarato, con una specie di bisogno di rifarsi una verginità, ma incapace o impossibilitato a liberarsi dal peso della ricchezza male acquisita per la paura della povertà in un mondo in cui dominano i ricchi), al padre del giovane (che, vissuto onestamente fino alla miseria della sua vecchiaia, gode dei furtarelli del figlio e vorrebbe poter godere della ricchezza che il macellaio gli offre, dichiarando che una volta compiuto il furto « è cosa fatta » e che ne resta il frutto, capace di ottenere le stesse cose che ottiene il frutto d'un lavoro onesto), attraverso il ladro professionista, l'incettatrice, le stesse forze dell'ordine che per poter svolgere il proprio lavoro di repressione devono servirsi anche d'una specie di connivenza con ladri piccoli e grossi (l'episodio dell'assicurazione di oltre 40 milioni che il macellaio riscuoterà dopo il furto dei 3 milioni di gioielli rubati dal giovane da una parte e il gioco dei confidenti dall'altra), fino a questo stranissimo tipo di ladro costituito dal giovane il quale ruba non per arricchire ma per contestare l'ingiustizia.

Il terzo elemento strutturale è il filosofeggiare sul furto e sulla proprietà nella società contemporanea, da parte un po' di tutti i personaggi, di cui gli accennati discorsi rivolti al pubblico sono una sorta di esplicitazione.

Il quarto elemento infine può considerarsi l'elogio funebre fatto

al funerale del ladro professionista.

Sotto il **profilo tematico**, questa struttura rivela una chiara intenzione espressiva, ma nel far convergere i dati narrativi con quelli tematici, ci si accorge che la dizione tematica è rimasta a livello di intenzione, mentre emergono accenni e spunti, cioè idee parziali che non coagulano in un'unica idea centrale.

Infatti, i ladri... onesti (ragazzo e attore) soccombono, mentre i ladri grossi e... legalizzati sopravvivono. Ma sopravvive anche il padre (che tuttavia per essere un ladro... spirituale e non materiale è forse peggiore degli altri i quali almeno hanno una specie di giustificazione al loro agire; però è uomo che non ha mai toccato un centesimo d'altri e solo la miseria attuale lo sospinge a godere di furti altrui); sopravvive l'amante del macellaio che è forse l'unica non ladra, benché la sua mentalità di impiegata del sesso non le faccia avvertire che di fatto ruba anche lei — un amore pagato — concedendosi a un altro (è pagata per essere « la donna » del macellaio e non esattamente per essere oggetto di sesso anche se lo è di fatto, tanto che il macellaio a un dato punto — dopo che il giovane l'ha « rubata » — non solo la schiaffeggia ma teme di non potersi più fidare di lei pur continuando a tenerla) e al giovane non si concede perché ne ha paura, non perché ritenga furto tradire chi la paga regolarmente e bene; sopravvive il commissario col suo pessimismo per l'uomo e il suo sorriso d'ammirazione per l'orazione funebre.

Quindi non è che i ladri piccoli muoiano e i grossi sopravvivano.

Su questa strada strutturale dunque non si riesce a concludere. Né si può concludere sulla strada dei fattori tematici che la struttura mette in rilievo, perché né il sostrato narrativo né il loro concreto comporsi nel film li coagula.

Si potrà forse dire allora che l'incongruenza del titolo rispecchia quella del contenuto tematico. Il titolo infatti si riferisce alla tesi marxista: la proprietà è un furto. Ma perché ora non lo è più? Forse perché tutti rubano? E che vuol dire? Quel « Viva il marxismo-mandrakismo! » che il giovane gorgheggia poco prima di morire, mangiando le mele rubate al fruttivendolo, è forse il segno dell'accennata incongruenza del titolo e dell'intero film, proprio mentre pare piccarsi di essere succo tematico.

Il tema della proprietà e del furto dunque rimane allo stato di « argomento », anziché a quello di « tema ». Il che significa che l'autore sapeva di che cosa trattare, ma non sapeva bene che cosa dire.

Ha detto idee parziali: i modi diversi di rubare, l'incapacità della ricchezza a far felici, il bisogno di pulizia mentre ci si sporca, l'acquiescenza al male quando questo è comodo, la concreta impossibilità di contrapporsi a un triste stato di cose, la deplorabile ma inevitabile connivenza tra poteri, ecc.

Che se il film fosse voluto essere una denuncia sociale, un — per così dire — grido contestatore, non c'è riuscito, a mio avviso, per difetto espressivo e fondamentalmente strutturale. Ma più probabilmente era la chiarezza di idee che mancava.

Questo sul piano tematico.

Sul piano invece delle **comunicazioni inavvertite**, cioè praticamente di quegli esiti ideologici che il pubblico ne riporta, un film di questo genere ne propina tante quanti sono i dettagli narrativi e gli spunti tematici. Potrebbe anche darsi che certi spiriti contestatori e anarchici ne rilevassero una carica contestatrice che non c'è; altri addirittura che si sentissero sollecitati a minimizzare il fatto morale del furto e a ritenersene anzi moralmente autorizzati sull'esempio del giovane che ruba per contestare, non accorgendosi poi che forse essi ruberebbero non esattamente per la stessa ragione.

In conclusione un film che non ha nulla di buono da dire, né a livello di lettura, né a livello di comunicazioni inavvertite.

Moralmente, un film più dannoso che inutile, non tanto per

le poche ma sfacciate scene d'erotismo, quanto piuttosto perché — oltre quanto già detto in sede tematica — non offre alcun spiraglio né di autentica denuncia né di zone dove i valori autentici abbiano modo di allignare.

Artisticamente, dà l'impressione d'essere un film ambizioso che forse però è solo di mestiere: il quale mestiere tuttavia sarebbe « buono » se fosse stato fatto con la mano destra e non con quella sinistra (non in senso politico, ovviamente). (NAZARENO TADDEI)

RUGANTINO

di Pasquale Festa Campanile - interp. princ.: Adriano Celentano e Claudia Mori con Paolo Stoppa - prod.: it. e coprod. a cura del « Clan » - colore - lung.: m. 3.017 - CCC: III - distrib.: Titanus.

Il personaggio

Il Rugantino è un burattino e maschera del teatro romanesco, il cui nome deriva da « rugà », « rughanza » (essere arroganti, arroganza) e il cui costume di colore rosso è composto di calzoncini corti, panciotto e finanziaria, calze bianche a righe rosse, alto bicorno e due coltelli alla cintura. Aveva iniziato vestito da gendarme « con un cappello alto che si allargava alla cima » (F. Sabatini, Rugantino in « Il volto di Roma », III, 1901).

La caratteristica è sintetizzata da G. Belli in calce al suo Sonetto « Er rugantino » del 17 marzo 1837: « Maschera del teatro dei fantoccini, la quale presenta un linguacciuto attaccabrighe che finisce poi sempre per toccarne da tutti, e di numerare a debito altrui le busse del proprio conto: carattere non reperibile fra i soli uomini di legno ».

La maschera del Rugantino, anche per i suoi inizi di vestito da gendarme, ricorda i capitani fanfaroni della Commedia dell'Arte, ma più probabilmente non è altro che « una caricatura de' soldati del Bargello, tenuti così dai popolani di Trastevere che si divertirono parecchie volte a gittarli nel Tevere ». (Sabatini, l.c.).

Parecchi attori, da Tacconi a Jandolo, ne presentarono il personaggio; tra essi non va dimenticato il « sor Capanna », cantastorie romano assai popolare, che fu definito il « Pasquino in veste di Rugantino ».

Rugantino diede anche nome a parecchi periodici popolari.

Del Belli (dal quale forse il film trae qualche ispirazione) va ricordato lo spirito dei suoi sonetti — popolaresco e spesso acido contro il governo pontificio, eco satirica comunque d'una tristezza sociale e politica del tempo — con i quali egli intese lasciare « un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma. Esporre le frasi del Romano quali dalla bocca del Romano escono tutto di, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il parlator romano usi egli stesso (...) ecco il mio scopo ». I « Sonetti » sono 2400, dei quali circa 2000 vennero composti fra il 1830 e il 1839 e gli altri tra il 1843 e il 1847, quando ormai, morta la moglie, il Belli si era rappacificato con la Chiesa (grazie a quel Mons. Tizzani che ne salvò i manoscritti dal fuoco quando egli li voleva distruggere per favorire la carriera del figlio) e aveva ricevuto un incarico pontificio. Nel 1847 la proclamazione della Repubblica Romana lo turbò profondamente, anche per i ricordi della cruda infanzia; ma tuttavia accettò l'incarico di « censore per la morale politica ».

Il film

Del Rugantino ben poco si trova nel film (nemmeno esattamente il vestito), se non forse solo un piccolo ricordo in quel teatrino dei burattini che ogni tanto si intravede sulle strade e

RINNOVATE IN TEMPO,
per favore,
il vostro abbonamento
a
EDAV (L. 5.000)

una vaga ispirazione al Belli antipapalino e de « Li morti de Roma » (divisi in tre classi: ricchi, di media condizione e poveri).

E, se si vuole, si può ritrovare anche il tentativo di dare il personaggio spaccone e linguacciuto, che finisce poi sempre per portare le conseguenze anche di colpe che non ha commesso. Ma non si creda di trovarcene troppo: tutto il film infatti è nella vicenda che, se non erro, non ha alcuna ascendenza storica o letteraria; quindi anche quella « fisionomia » salta fuori perché messa lì di proposito, più a parole che a racconto.

La vicenda del film è quella, appunto, di Rugantino, un giovane popolano romano sfaccendato e sbruffone che, prima per scommessa poi per innamoramento, tenta la... fortuna con una bellissima modella di Roma difesa da un maritaccio forzuto e implacabile. Attraverso varie vicende — tra le quali un bidone giocatogli da una giovane gazetta, moglie d'un ricchissimo vecchio, e un'avventura con una principessa che crede una prostituta — egli riesce a far innamorare di sé la bellissima modella; ma per la sua incapacità a star zitto la perde. Durante il carnevale, reincontratosi con la principessa sconosciuta, è testimone dell'assassinio del marito non amato della sua bella, alla quale fa credere d'essere autore di quella morte. Arrestato e condannato a pena capitale, mentre cerca di salvarsi facendo capire che egli è innocente, la sua bella lo viene a trovare e gli dice di considerarlo ora finalmente « uomo » e « angelo del Castello (Santangelo) ». Per restare dunque tale nel ricordo di lei, affronta serenamente e innocente la ghigliottina, fiero di comportarsi una buona volta non più da pagliaccio ma da uomo.

La vicenda, narrata così, ha maggior sapore di quanto non ne riceva dalle immagini.

Il racconto infatti si sperde in battutine, in gags, in piccoli sbuffi bozzettistici che apparentemente creano un ambiente sociopolitico e un clima (forse con la presunzione di ripetere i toni della Commedia dell'Arte da cui pare nascere il personaggio originale del Rugantino), ma che se ne restano lì, flaccidi, a strappare qualche sorriso e qualche sbadiglio.

La cartapesta degli scenari della Commedia dell'Arte (sempre che quella presunzione da noi intravvista ci fosse veramente) qui sono e restano solo cartapesta, per l'incongruenza tra interni ed esterni, per il mancato connubio tra scenografia costumi e recitazione (oltre che, ovviamente, sceneggiatura).

La simpatia per Celentano — il cui bel canto si risente in un « Roma non far la stupida stasera » tanto bello come canto quanto stonato come fondo musicale di quella sequenza e fuori di posto come scelta — non basta a farlo apparire, come attore, migliore di quello che è e quindi a riscattare il film. Paolo Stoppa, sempre bravo, sembra trovarsi a disagio in un film così scialbo e tra così scialbi attori. La sequenza del Carnevale e quella delle modelle dai seni nudi che vi si preparano, per non citarne che due, danno la misura della mancanza d'un retroterra ispirativo, della superficialità d'una base culturale e perfino della mancanza di corde spettacolari. Lo stesso finale, che a momenti sembrava non dico redimere ma accendersi di qualche scintilla, diviene quasi uggioso e spettacolarmente deludente.

Le battutine... sociali (la principessa che lascia ghigliottinare un innocente; il cardinale antisofisticazioni al suono dell'Ave Maria; il regime papale repressivo; il comportamento dei nobili ecc.) non riescono a scalfire niente e nessuno, se non per i gonzi. Al qual proposito, tuttavia, parafrasando il « calunniante, calunniante, qualche cosa resterà », si potrebbe dire: « fate, fate pur scemenze, qualche scemo nascerà! ». (NAZARENO TADDEI)

SAN MICHELE AVEVA UN GALLO
di Paolo e Vittorio Taviani

Prima dei titoli di testa, vediamo un bambino che, per puni-

Servizio dei Conti Correnti Postali

Ricevuta di un versamento
di L. (*) 5.000
(in cifre)
Lire (*) cinquemila
(in lettere)

eseguito da:

sul c.c.p. N. 1/8506 intestato a:
CENTRO DELLO SPETTACOLO E DELLA
COMUNICAZIONE SOCIALE
Via Siria 20 00179 ROMA
Addi (1) 197

Bollo lineare dell'Ufficio accettante
Tassa di L.

numerato
di accettazione
L'ufficiale di Posta

Bollo a data
(*) Sbarrare con un tratto di penna gli

Servizio dei Conti Correnti Postali

Bollettino per un versamento di L. 5.000
(in cifre)
Lire cinquemila
(in lettere)

eseguito da: _____
residente in _____
via _____
cod. avv. post.

sul c.c.p. N. 1/8506 intestato a:
CENTRO DELLO SPETTACOLO E DELLA COMUNICAZIONE SOCIALE
Via Siria 20 00179 ROMA
nell'Ufficio dei conti correnti postali di Roma
Firma del versante _____
Addi (1) 197

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Tassa di L.
Cartellino
del bollettario
L'ufficiale di Posta

Mod. ch. 8 bis
Ediz. 1965

Bollo a data

SERVIZIO CONTI CORRENTI POSTALI

Certificato di allibramento
versamento di L. 5.000
eseguito da: _____
residente in _____
via _____

sul c.c.p. N. 1/8506 intestato a:
CENTRO DELLO SPETTACOLO E DELLA
COMUNICAZIONE SOCIALE
Via Siria 20 00179 ROMA
Addi (1) 197

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

N. _____
del Bollettario ch. 9

Indicare a tergo la causale del versamento

EDAV è l'UNICO mensile, nel suo genere, di sussidio a un'educazione all'immagine e con l'immagine, secondo un metodologia sperimentata in circa 30 Paesi di 4 continenti.

La riceuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito.

FATEVI CORRENTISTI POSTALI

Potrete così usare per i vostri pagamenti e per le Vostre riscossioni il

POSTAGIRO

esente da qualsiasi tassa, evitando perdite di tempo agli sportelli degli uffici postali.

AVVERTENZE

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un C/C postale.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purché con inchiostro, o mediante penna a sfera il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa).

Per l'esatta indicazione del numero di C/C si consulti l'Elenco generale dei correntisti a disposizione del pubblico in ogni ufficio postale.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abruzioni o correzioni.

A tergo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'Ufficio conti correnti rispettivo.

Abbonamento 1974 a EDAV (educazione audiovisiva) da intestarsi a

Parte riservata all'Ufficio dei c/c.

Timbro

zione, viene rinchiuso in un armadio e lì — per darsi coraggio — canta una filastrocca: « S. Michele aveva un gallo, rosso bianco verde e giallo e, per addomesticarlo, gli dava latte e miele ».

La vicenda vera e propria comincia subito dopo ed è centrata sulla figura di Giulio Manieri, ricco borghese convertito all'anarchia internazionalista, il quale con un pugno di amici tenta di sollevare la popolazione di un piccolo paese, ma — pur avendo preso prigioniero il sindaco e distribuito il grano a tutti — non riesce nell'intento rivoluzionario per il mancato aiuto della popolazione; e viene arrestato. Condannato a morte, proprio mentre sta per essere fucilato, ottiene la commutazione della pena nel carcere a vita e viene così rinchiuso in cella di segregazione per dieci anni. Allo scopo di mantenere integro il corpo e la mente, il Manieri organizza la sua vita nella cella come se fosse ancora libero (riunioni con i compagni, discussioni, passeggiate, serate all'opera, ecc.). E' interessante notare che la cantilena cantata dal bambino prima dei titoli di testa (« S. Michele aveva un gallo... ») viene usata dal protagonista per dare inizio alle sue fantasticherie.

Uscito dalla segregazione dopo i dieci anni (sano di corpo e di mente), mentre viene condotto ad un altro carcere incontra un gruppo di giovani rivoluzionari, anch'essi detenuti, dai quali apprende che nel frattempo le condizioni sociali e politiche hanno subito delle grosse modifiche e, pertanto, la lotta che questi gruppi sovversivi tentano di condurre nei confronti del sistema si basa ora su metodi scientifici; lui quindi è tagliato fuori dai loro programmi e dai loro... ricordi. Dopo aver appreso questa nuova situazione socio-politica, il Manieri si sdraia sulla prua della barca, sorride e improvvisamente si lascia scivolare in acqua.

Il film presenta una vicenda molto lineare e strutturata in maniera abbastanza precisa, cosicché la significazione del racconto (idea tematica) appare sufficientemente chiara al termine di una attenta lettura dell'opera.

Dal punto di vista del racconto, ci sembra che sia importante legare l'apparizione prima dei titoli di testa — e perciò extra vicenda — del bambino che canta « S. Michele... » con l'attività « di fantasia » che il protagonista — proprio ispirandosi alla stessa cantilena — riesce a porre in opera durante la segregazione. Da ciò deriva già un primo aspetto che caratterizza abbastanza chiaramente il Manieri: l'uso della fantasia che lo accomuna ai vecchi eroi romantici il cui vitalismo è centrato essenzialmente sul potenziale irrealista che è dentro di loro.

Sullo stesso filone possiamo collocare il « testamento spirituale » dell'anarchico, dal quale traspare più una coscienza romantica e fantastica che una vera e propria consapevolezza socio-politica.

Con questa precisa caratterizzazione del personaggio possiamo dire che tutto il resto della narrazione sembra in funzione di un discorso descrittivo che, partendo dall'anarchico-individualista, giunge fino ai rivoluzionari scientifici, intendendo però che l'assunto principale dei registi parrebbe essere la descrizione e l'« elogio funebre » del mito dell'eroe romantico che giunge all'impatto con la realtà, la cui scoperta peraltro, lungi dall'insegnargli qualcosa, lo induce unicamente a « levarsi di mezzo » da quella stessa realtà che egli non può comprendere né assimilare.

E' da aggiungere che proprio il « modo » con il quale i registi portano avanti la descrizione del protagonista sembrerebbe particolarmente significante: infatti è da considerare che — a livello di racconto — i realizzatori tendono a costruire sul Manieri il « mito »; d'altro canto, la presenza dei rivoluzionari-scientifici al termine del film ha la peculiare funzione di emblemizzare la realtà galoppante che improvvisamente si para dinanzi all'eroe-mito con la conseguenza (narrativa) del suicidio dell'anarchico, la cui significazione peraltro pare da intendersi come una vera e propria continuazione del ruolo che egli si è imposto (eroe fino in fondo, nella buona o cattiva stella).

Autorizzazione del 13 dicembre 1967

Per concludere, vale la pena di raccontare come abbiamo visto il film: è stato in occasione di una manifestazione organizzata dalle solite Associazioni più o meno culturali. Alla proiezione è seguito il dibattito con il pubblico, condotto da alcuni noti critici cinematografici italiani. Ebbene, tra le numerose considerazioni (o contestazioni?) da fare, ne diremo soltanto una: da **tutti** il film è stato « letto » a livello politico, vuoi per smaccati interessi personali, vuoi perché la cosiddetta « lettura » non è andata oltre il livello della « cosa rappresentata », soffermandosi cioè sul valore della rivoluzione. A questo punto c'è da essere veramente sgomenti, soprattutto perché il pubblico intervenuto a tale manifestazione è uscito dalla sala assolutamente convinto di quanto gli era stato propinato da... cotanto senno. (FRANCO SESTINI - ANDREA COCCHI)

SUSSURRI E GRIDA

di Ingmar Bergman - interp. princ.: H. Andersson, K. Sylwan, J. Thulin - prod.: sved. - colore - lung.: m. 2.477 - VM 14 - CCC: III - distr.: Medusa Distribuzione.

Al 14 ottobre, la « Dozzina d'oro per incasso assoluto » aveva in testa quel povero film che si chiama LA POLIZIA INCRIMINA, LA LEGGE ASSOLVE, mentre SUSSURRI E GRIDA non risultava nemmeno in graduatoria; ma la stessa « Dozzina d'oro per incasso settimanale », che aveva in testa ANASTASIA MIO FRATELLO con L. 110.990.000 in 12 città, recava SUSSURRI E GRIDA all'8° posto con L. 63.317.000 in 9 città. Risultato notevole.

Al 16 ottobre, nelle città dove s'era dato tanto ANASTASIA quanto SUSSURRI (Roma, Milano, Firenze, Palermo, Catania), il primo aveva 155 giorni di programmazione con 125.564 spettatori e L. 185.109.000 d'incasso, mentre il secondo contava 71 giorni di programmazione, 81.819 spettatori e L. 98.880.000 d'incasso. Meno della metà come tenuta, più della metà come incasso, molto più della metà come numero di spettatori.

Può essere interessante vedere il raffronto tra numero di spettatori dei due film nelle varie città:

	ANASTASIA	SUSSURRI
Roma	61.365	45.240
Milano	8.724	16.822
Venezia	9.834	2.378
Firenze	16.430	5.162
Palermo	24.172	9.447
Catania	5.039	2.770

Altro raffronto interessante (sempre per numero di spettatori) può essere quello con TONY ARZENTA, film di mestiere e di vicenda, ma nullo artisticamente e negativo tematicamente e moralmente:

	TONY ARZENTA	SUSSURRI
Roma	57.589	45.240
Milano	45.025	16.822
Palermo	21.574	9.447
Totale (solo le città comuni)	124.188	71.509

I giorni di programmazione — sempre al 16 ottobre e nelle città comuni ai 2 film — sono stati 118 giorni con L. 192.871.000 di incasso per TONY e 53 giorni con L. 86.628.000 per SUSSURRI.

Tutto sommato, un esito commerciale piuttosto brillante per SUSSURRI film spettacolarmente pesante e tutt'altro che sollazzevole, e di richiamo solo culturale, se si eccettuano forse qualche passaggio narrativamente inusitato (Karin che si ficca un vetro rotto di bicchiere nella vagina; la morta che... risuscita), una splendida immagine (ma non di per sé spettacolare) e forse soprattutto l'entusiasmo unanime della critica quotidiana.

Ma veniamo al film.

La vicenda è quella di Agnes, padrona d'una villa lussuosa (siamo press'a poco nel secolo scorso), ammalata a morte. Le sorelle Maria e Karin vengono a trovarla e stanno con lei. In quella villa, sia Maria sia Karin avevano passato l'infanzia con Agnes, ma Bergman ci rievoca solo un episodio importante della vita di ciascuna: Maria, ancor giovane e attraente, aveva avuto una relazione extraconiugale col medico del luogo e il marito aveva tentato di suicidarsi; Karin, delusa dal proprio marito, un vecchio diplomatico di carriera, si era conficcato una sera — come detto — un vetro di bicchiere rotto e s'era impiasticciata la faccia del sangue che n'era sgorgato. Agnes è curata amorevolmente da una giovane domestica, Anna, la quale qualche tempo prima aveva perduto la figlia. Nella disperata solitudine della malattia, Anna vede nell'anziana Agnes la propria figliola, al punto un giorno di confortarla addormentandola sul proprio seno denudato. E Agnes annoterà nel proprio diario che quel giorno ha provato la cosa più bella della vita — una cosa dai mille nomi — la solidarietà, l'amizia.

Un'improvvisa recrudescenza del male fa credere che Agnes sia morta. Si allestisce la camera mortuaria; il prete viene a benedire la salma con un sermone denso di significato (« Se la sofferenza ora achetata ti ha fatto incontrare Dio, intercedi per noi, per i nostri dubbi, per la nostra miseria »). Le due sorelle, quella sera, parlano della spartizione dei beni e anche di come liquidare sommariamente Anna che per 12 anni ha curato l'ammalata. Si ritrovano poi — dopo momenti drammatici e pieni di interessi personalistici ben lontani dal dolore per la perdita della sorella — a scambiarsi le gioiose tenerezze dell'infanzia.

Ma Agnes non è morta e, nel risveglio, piange. E' Anna che accorre dalla sua camera, mentre le sorelle sono impietrite nella stanza accanto. Agnes le chiama una alla volta, invocando che le stiano vicine, la tocchino. Karin rifiuta altezzosamente dicendo ch'ella è viva e non vuole immischiarsi; nella sua morte; lo farebbe se le volesse bene. Maria le va più vicina e le dice di sentirne pietà ma fugge gridando quando Anes l'abbraccia e la bacia. Solo Anna si dedicherà a lei, dopo averlo attestato con fiera pazienza alle pavide e impietose sorelle, vera « Pietà » col figlio nel grembo nudo.

I funerali di Agnes, si sono appena compiuti. Karin e Maria con rispettivi mariti, s'accomiatano da Anna non lasciandole nulla se non un grazie convenzionale. Solo Maria le dà un biglietto di grosso taglio come mancia. Rimasta sola, Anna prende il diario di Agnes e, al lume di candela, inizia a leggere la pagina di quel 3 settembre, quando le sorelle erano arrivate alla villa e Agnes s'era sentita felice: « sento di dover essere grata alla vita che mi dà tanto! ».

Il racconto segue linearmente la vicenda, inserendo solo la rievocazione di quei due episodi di Maria e di Karin. Ma i « modi » sono molteplici e decisivi ai fini tematici.

Anzitutto il film si svolge tutto all'interno della villa, meno che nella sequenza d'apertura, in quella di chiusura e in un momento della rievocazione dell'infanzia di Agnes.

In apertura, si vede il giardino (la villa è appena intravvista sul fondo) con le nebbie trafitte da raggi di sole pallido ma deciso, con neri di alberi in primo piano su luminosità invadenti il panorama. Poi si passa all'interno con immagini emblematiche di orologi e di pendole che scandiscono il tempo. Nessuna persona s'è ancor vista.

In chiusura, si vedono — sulle parole del diario di Agnes letto prima da Anna poi dalla voce di Agnes stessa — le tre sorelle e Anna riunite quel 3 settembre in giardino, biancovestite, a rincorrersi e a giocare sull'altalena, dolcemente sospinte dalla domestica.

La prima persona che si vede all'inizio è Maria che dorme sulla poltrona, mentre svolge il suo turno di... assistenza ad Agnes. Que-

sta si alza e scrive il suo diario. E' ormai mattino e Anna arriva col caffè assieme a Karin.

Nel racconto, l'episodio di Maria è rievocato all'inizio quando arriva il medico a visitare Agnes e ne costata il progressivo spegnersi. Quello di Karin, invece, verso la fine dopo la morte apparente di Agnes, prima della serata con Maria di cui s'è detto nella vicenda (la sala da pranzo dove le sorelle cenano è la stessa dove Karin s'era trovata quella sera col marito e aveva inavvertitamente rotto il bicchiere da cui trarrà il famoso pezzo appuntito).

Nel racconto, ancora, prendono rilievo le crisi penosissime di Agnes, il discorso funebre del prete, la presenza continua di Anna sul fondo di tutti gli episodi fino a esplodere quasi nella sequenza in cui addormentata Agnes sul proprio seno e soprattutto in quella — statica e rapida, ma imponente — in cui Agnes le muore in grembo. E' una fotografia, quest'ultima, che raffigura in maniera inequivocabile una composizione a « Pietà », quasi michelangiolesca, in un misto di atteggiamento che ricorda la « Pietà » di S. Pietro e di materia scultorea che ricorda i « Prigioni » o la Cappella Sistina.

Vanno notati anche certi momenti (p.e. l'arrivo di Anna al pianto del risveglio di Agnes, le 3 donne che s'avviano una alla volta alla camera mortuaria di lei quando questa le chiama, dopo tale suo risveglio; Maria che fuggendo all'abbraccio della... morta trova tutte le porte chiuse), i quali assumono preciso valore emblematico: la gelida luce delle finestre, il lungo incedere delle donne contro di esse, il tono grigio dell'impasto cromatico ecc.

Con la stessa chiave emblematica, benché in diverso contesto espressivo, vanno viste le due sequenze d'apertura e di chiusura, per il tono del colore, levitante nella prima e quasi sentimentale nella seconda.

Un altro « modo » strutturale è il colore delle dissolvenze, ch'è rosso e non misto o nero come di comune. Ma soprattutto, in occasione di tali dissolvenze, è il presentarsi in primo piano delle 3 donne (prima Maria, poi Karin e, da ultima, Anna) che restano sullo schermo pressoché immobili qualche istante per sfumare poi — attraverso il rosso — nella scena che segue. Agnes apre la serie di questi Primi Piani dopo la dissolvenza, ma il suo P.P. non dissolve a sua volta, come invece avviene per quello delle altre 3 donne, e si inserisce direttamente nella vicenda.

Un terzo « modo » strutturale è il narrare in grande prevalenza per Primi Piani: tutti i personaggi, **esclusa la bambina di Maria**, vengono portati quasi subito in tale taglio, per lo più presi di fronte, con una gradazione che va dal Piano Medio al Primissimo Piano, senza movimenti di macchina, ma con una perentorietà quasi statuarica, da immagine fissa, dove solo la recitazione — sempre bellissima, spesso stupenda — dice trattarsi di cinema e non di scultura, per un muover di labbra o di occhi.

Il quarto « modo » è dato dal colore. Il rosso delle pareti della villa domina da capo a fondo ed è su esso che si muove tutto il gioco cromatico: i bianchi, i neri, l'azzurro, il grigio, il palissandro scuro. E' un « caldo » che non s'accende mai e, che quando s'accende, sembra stridere o urlare (non è il titolo « sussurri e grida »?).

Un quinto « modo » è dato dalla musica: un Chopin per piano-forte all'inizio con Agnes e le rose bianche mentre si prepara la rievocazione di Maria e soprattutto un Bach per violoncello che copre le tenerezze di Maria e Karin e dà vigore alle dedizioni di Anna.

Finalmente il titolo: sussurri e grida. Tutti i personaggi — più o meno — sussurrano e gridano; particolarmente Agnes che grida nel dolore e sussurra nel risveglio.

Comparando il dato di questi « modi », vediamo subito che la struttura narrativa (soprattutto secondo e terzo « modo ») evidenzia i personaggi per dare a ciascuno il proprio ruolo. In particolare: **tre personaggi** (le 2 sorelle e Anna), con alle spalle un partner (i 2

mariti e la figlioletta morta di Anna) **che ruotano attorno ad Agnes**. I personaggi del medico e del prete vengono introdotti dal primo fatto narrativo (l'ammalata e la morta), ma mentre il medico conserva tale suo ruolo narrativo inserendosi nell'episodio ricostruito della vita di Maria, il prete col suo sermone lo abbandona presto inserendosi in un ruolo tematico.

A questo punto, si impone un'analisi, sia pur sommaria, dei personaggi.

Agnes è presentata solo come sorella e come ammalata che morirà. Non si sa nulla di lei, né nulla si viene a sapere se non che soffre moltissimo nella sua malattia, che ha bisogno di sentir vicino qualcuno e che sa cogliere le cose belle che la vita, pur nella sofferenza, le offre. Ne sono testimonianza, oltre alla parte narrativa del film che la riguarda, le parole commosse del prete che ne rievoca indirettamente la figura e le poche frasi che si ascoltano del suo diario. La rievocazione di lei bambina non dà nulla di narrativo (come invece per le altre 3 donne), ma sottolinea la sua sensibilità e anche la sua comprensiva bontà (v. la scena con la madre).

Le altre tre donne vengono presentate alla luce di ciò che sta loro alle spalle, cioè quello che più sopra ho chiamato il partner.

Karin è inacidita, resa quasi isterica, da una vita coniugale che essa dichiara essere « tutto una bugia ». E' incattivita e non cattiva. Infatti, subito dopo le sue esplosioni malsane (p.e. lo schiaffo dato ad Anna, le parole cattive dette alla sorella, ecc.) si pente e chiede scusa o urla di dispiacere. Solo nei confronti di Anna, pur sentendo il dovere di provvedere in qualche modo a ringraziarla (è lei che le dice di scegliersi un oggetto come ricordo della morta; è lei che ne parla per prima sia con Maria sia con tutta la famiglia), se ne sta col cuore chiuso e chiuso volutamente (« una piccola somma e poi non ci si pensa più »; accede subito all'osservazione del marito circa il regalo; ecc.); quasi a vendicarsi — anziché ringraziare — della bontà che Anna ha dimostrato per Agnes. La vita l'ha resa piena di odio. Odia la sorella che cerca di accarezzarla; odia il marito (lo sporcarsi la faccia del proprio sangue di fronte a lui) che ha reagito solo con uno sguardo severo al suo gesto maldestro, circa il bicchiere; odia Agnes che con la propria situazione le impone praticamente di assisterla e di essere buona. E odia Anna che col solo suo sguardo la rimprovera.

Maria è chiusa anche lei nell'egoismo, ma mascherato di sentimento. Tradisce il marito per la sua voglia di vivere (è lei che rievoca più volte la spensierata allegria dell'infanzia, che chiede a Karin di ridiventare amiche ecc.), ma quando quello tenta di suicidarsi e le chiede aiuto, lei lo rifiuta per il disprezzo che quel gesto le suscita. Assiste Agnes, ma s'addormenta sulla poltrona. E' l'unica che piange singhiozzando alla di lei morte apparente, ma cerca subito conforto quasi torbido in Karin. Al risveglio, si avvicina di più ad Agnes ma le dice di sentirne pietà e fugge inorridita al suo bacio, urtando e trovando (emblematicamente) solo porte chiuse. E' lei che non si sente di dire solo grazie ad Anna, ma le dà una mancia in denaro credendo così d'aver « pagato » quello che la domestica ha fatto. Alla fine, quando Karin le chiede ora quell'amicizia che lei aveva prima richiesto alla sorella quella drammatica sera, se ne ritrae praticamente con l'insulsa scusa che il marito l'aspetta. Sentimentalismo, quindi, senza sostanza; egoismo autentico, quasi peggiore di quello di Karin, perché mascherato di bontà.

Anna è una giovane donna che ha visto la figlioletta spegnersi in braccio e che quindi ha conservato, intensificata dal dolore, la carica della sua bontà materna. Bontà che si manifesta nello stare al suo posto di domestica, dando continuamente il suo umile e fedele servizio a tutti, soprattutto ad Agnes sulla quale può scaricare la dolcezza della sua carica materna.

Tre donne dunque — oltre Agnes — tutte provate dalla sof-

ferenza, ma nelle quali la sofferenza ha prodotto frutti opposti.

La struttura filmica impone così il senso tematico: di fronte a una vita di dolore (quella di Agnes) che terminerà con una morte, le tre donne danno la misura di se stesse: egoismo di Karin intenta ai calcoli anche materiali (due volte la ritroviamo a far conti sulla proprietà e a parlare della divisione dei beni), quindi ulteriore inserramento di cuore di fronte alla pena altrui; egoismo di Maria rifugiandosi ulteriormente nell'evasione coniugale (sottolineato assai bene dall'analisi che il dottore ne fa guardandone il volto allo specchio) e nella fuga — inutile — dall'impegno; meravigliosa e dolce e disinteressata dedizione di Anna che, proprio perché ha sofferto, sa capire e lenire la sofferenza altrui.

A livello di **significazione immediata del racconto**, dunque, abbiamo l'incontro di quattro donne, delle quali la sofferenza del-

Il secondo e il terzo dei « modi » strutturali rilevati più sopra servono prevalentemente a dare questo significato alla vicenda. I Primi Piani, carichi d'una fissità che diviene ritmo, servono a indicare che la lettura deve soffermarsi con attenzione sui personaggi colti nella loro effettiva realtà umana. Il gioco poi delle dissolvenze (il fatto che siano rosse, a mio avviso, serve a darne il senso tematico e non narrativo, sia per la consonanza del colore col colore predominante nel film, sia per l'inusitatezza che si contrappone ovviamente al consueto valore narrativo delle dissolvenze), che porta sempre l'attenzione sulle tre donne — presentate una alla volta con crescendo tematico da Maria ad Anna — ma in un contesto strutturale in cui l'azione incentrata narrativamente sulla malattia di Agnes prosegue senza scatti (si veda come anche gli episodi rievocati di Maria e di Karin sembrano penetrare nella

DOZZINA D'ORO AL 4 NOVEMBRE 1973

PER INCASSO ASSOLUTO

Un tocco di classe	15	città	gg.	436	L.	595.807.000
Tony Arzenta	15	»	»	470	»	534.521.000
Anastasia mio fratello	16	»	»	470	»	501.221.000
Colonnello Buttiglione	16	»	»	651	»	478.781.000
La polizia incrimina...	15	»	»	572	»	465.032.000
La proprietà non è piú un furto	14	»	»	301	»	414.489.000
Una donna e una canaglia	11	»	»	359	»	390.600.000
5 matti allo stadio	16	»	»	476	»	365.199.000
Scorpio	13	»	»	224	»	357.937.000
Teresa la ladra	9	»	»	209	»	352.554.000
Bisturi la mafia bianca	12	»	»	370	»	308.032.000
Milano trema...	15	»	»	397	»	286.869.000

PER INCASSO SETTIMANALE

Paolo il caldo	13	città		L.	231.653.000
Scorpio	12	»		»	187.691.000
Rugantino	10	»		»	131.993.000
Lucky Luciano	11	»		»	127.427.000
L'assassino di pietra	11	»		»	118.880.000
Piedone lo sbirro	6	»		»	113.453.000
Un tocco di classe	11	»		»	111.641.000
Teresa la ladra	8	»		»	106.118.000
La proprietà non è piú un furto	7	»		»	74.021.000
Anastasia mio fratello	7	»		»	69.048.000
Una donna e una canaglia	6	»		»	47.204.000
Fantasia	2	»		»	43.781.000

dal « Giornale dello Spettacolo » del 10-11-1973

l'una serve a far rilevare la misura umana delle altre tre che pure hanno sofferto e soffrono; misura ben diversa, anzi opposta, a seconda della qualità interiore con cui la sofferenza propria è affrontata da ciascuna.

Ma ci si accorge subito che il film non si esaurisce nel caso di queste quattro donne. Troppi elementi della struttura ne rimangono fuori; troppi « modi », cioè, si capisce che sono stati realizzati non tanto per raccontare « un caso », bensì per porre quel caso come emblematico di una realtà piú vasta e piú profonda. Siamo cioè sollecitati a una **universalizzazione**.

La stessa struttura a 3:1 è chiaramente emblematica: le **tre** donne sono definite da un comune fatto di sofferenza, ma ulteriormente da una loro vicenda personale che mostra quali conseguenze esistenziali tale loro sofferenza abbia prodotto nel loro essere, e **una** donna è mostrata solo nella sua sofferenza di morte (senza cioè la descrizione di analoghe « conseguenze esistenziali » in lei, se non una capacità di vedere le cose belle che la vita dona); inoltre il confronto tre a uno pone ulteriormente in risalto quelle conseguenze esistenziali nel caso specifico, cioè nel confronto con una sofferenza altrui.

Viene così delineato un elemento tematico che si potrebbe definire quale la scoperta (o l'affermazione) del modo diverso di reagire alla sofferenza propria e altrui: causa di bontà, di serenità, perfino di profonda gioia interiore (si veda p.e. Anna che alla fine legge il diario in un'atmosfera quasi di raggiungimento di cosa desiderata e ambita e si vedano le stesse parole di quel diario che chiudono il film), quando la sofferenza è accettata in un certo modo, cioè con occhi umili e aperti agli altri e alla vita; causa invece di ulteriore sofferenza, sorda imbecille e tragica in tutti i sensi, quando la sofferenza non è accettata perché vista e subita con egoismo.

vicenda che si sta svolgendo: per Maria è il medico che esce dalla stanza di Agnes, per Karin è la sala da pranzo), non fa che precisare il filo o modulo secondo il quale la vicenda viene resa esprimente.

Ma come detto, troppi altri elementi restano ancora inesauriti. Siamo infatti ancora solo nella narratività.

Un grosso elemento universalizzante è dato dal fatto che tutto il film si svolga all'interno della villa e che solo l'apertura e la chiusura ne avvengano fuori, ma nel senso già accennato piú sopra: la prima sequenza non ha personaggi; l'ultima li ha tutti e quattro (le donne) ma in forma rievocata, immaginificata e in certo senso sublimata, non come diretta parte della vicenda. In altre parole, queste due sequenze appartengono al racconto e non alla vicenda: la loro significazione, quindi, si deve ricercare in quella significazione che non scaturisce direttamente dalla vicenda (sia pur realizzata « in certo modo »), né dalla parte narrativa del racconto (in termini tecnici: dai perni strutturali **narrativi**), bensì dalla parte tematica del racconto stesso (in termini tecnici: dai perni strutturali **semiologici, di struttura narrativa**).

Esaminandoli ulteriormente, possiamo notare che nella prima e nell'ultima sequenza il giardino avvolge la villa, quella villa in cui si svolge tutta l'azione. All'inizio non ci sono persone né altre indicazioni narrative. Che cosa « dicono » dunque quelle immagini? Sole e nebbia quasi in simbiosi piú che in conflitto, dove però il sole — pur pallido — vince. Poi, le immagini di orologi e pendole con rilevato lo scandire del tempo, con ore che suonano e altre che passano... inosservate. Essendo l'inizio, l'indicazione semantica è chiara: quanto si vedrà nel film (cioè all'interno della villa) va visto come qualcosa che appartiene a un mondo piú ampio, costretto da qualcosa che scorre con momenti rilevanti e irrilevanti e

da una simbiosi di « luce » solare e di « ombre ». Questo mondo piú ampio è la vita, tutta la vita e non solo quella, che vedremo narrata, delle persone del film.

La sequenza finale poi aggiunge l'altro dettaglio universalizzante: quanto abbiamo visto nel film va inteso sia nell'ambito universale dichiarato dalla sequenza d'inizio, sia nel prevalere della « luce » sulle « ombre », cioè una sorta di destino di serenità e di felicità, nonostante tutto.

Il giardino che troviamo nella rievocazione dell'infanzia di Agnes (è quello stesso che intravediamo accentuatamente dalla finestra di Agnes quando viene tirata la tenda) segue perfettamente questa linea espressiva in quanto ciò che vi si svolge ha il senso della sofferenza affrontata con la bontà, che dà felicità.

In questo contesto, vanno visti gli altri « modi » strutturali già rilevati sopra: il colore caldo, su cui altri colori suonano o stridono, ripete il motivo della « luce e ombra », con aggiunto il tono « umano » di quella serenità come destino, in un contesto però in cui tale luce o serenità emerge dall'interno di quel « uomo ». (Si veda p.e. l'immagine della sala rossa, quando Agnes è apparentemente morta, dove Karin e Maria con i loro vestiti pur belli di colore sembrano stridere nel tono dell'insieme; si vedano ancora certi Primi Piani che a volta a volta, e con precisione, hanno a sfondo il rosso delle pareti o altri colori); la musica che sottolinea momenti di apertura umana tra persone, ma in maniera quasi grottesca nello scambio di tenerezza tra Maria e Karin, in maniera invece meditativa e profonda negli altri momenti.

E infine il titolo. Sono sussurri e grida non solo quelli dei personaggi, bensì tanto la « luce » quanto le « ombre », i momenti che suonano e quelli che passano incosservati, ma esistono, della vita.

Si devono congiungere ora i due grossi elementi tematici, quello dato dalla parte narrativa e questo dato dalla universalizzazione.

Le quattro donne, gli altri personaggi e la vicenda sono « la vita ».

« Vita » che è tagliata sullo sfondo della morte, dell'amore di vario tipo, della religione anche: i temi cari a Bergman. C'è perfino, benché appena sfumato, il tema dell'arte (Agnes dipinge), visto nel contesto di spiritualità concreta e realistica in cui è posta Agnes. E c'è sottolineato qui il tema della solitudine.

Da questa congiunzione, nasce l'**idea centrale**: « la vita è una realtà piena di sussurri e di grida, di gioie e di sofferenze, dove però le sofferenze, che quantitativamente predominano, possono — e di per sé sono destinate a — trasformarsi in serenità e gioia, qualora soccorra un affrontarle secondo l'istinto della "luce", secondo cioè quel profondo bisogno di felicità che spesso purtroppo si tramuta in egoismo. Tale istinto è fatto intravedere come "destino" che viene all'uomo da qualcosa di superiore che egli, sebbene talvolta con dubbio, è convinto essere Dio che l'ha creato e lo aspetta alla fine, oltre la morte ».

La **valutazione tematica** ci porta a rilevare la piena riuscita espressiva del film: una dizione semplice e suadente (ovviamente per chi sa leggere) che nasce dal caricarsi successivo di tutte le immagini, le quali all'inizio pongono una chiave-interrogativo col gioco delle « luci-ombre » e dello scandire del tempo, quasi premessa-sommario, quasi ipotesi sul come affidarsi alla narrazione. Poi i personaggi ti vengono imposti nella loro emblematicità statuaria e solo molto avanti — alla prima lettura del diario (accenno alla solidarietà umana) — cominci a intravedere il congiungersi di tutti gli elementi e il loro assumere peso universale d'un destino di gioia minato solo dall'egoismo, cioè dalla cattiva interpretazione del bisogno che ciascuno ha d'essere felice.

Guardando invece al contenuto tematico, si rileva la maturità tematica di quel Bergman che, partito con l'esplicita trascuranza prima e con la crisi poi del fatto religioso, sembrava ultimamente (da PERSONA in poi) essersi rifugiato nell'amarezza d'una vita

piena di cattiverie e di dolore. Qui egli non ha piú i toni trionfalistici di FONTANA DELLA VERGINE o anche, per quanto dolorosi, di LUCI D'INVERNO e non ha nemmeno i toni trionfalistici in senso opposto (cioè affermativi e gridati) de LA VERGOGNA o de L'ORA DEL LUPO. Ma c'è la maturazione attraverso tutti quei temi.

La donna sofferta tra realtà quotidiana e aspirazione de COME IN UNO SPECCHIO o de LUCI D'INVERNO la ritroviamo qui in queste donne (due ne sono anche le stesse magnifiche interpreti) che emblemizzano tutto il genere umano nelle sue piú recondite profondità. Bergman continua a vedere nella donna l'essere piú fragile e piú forte, piú irrazionale e piú razionale, piú povera e piú ricca; in una parola, l'emblema della persona umana.

La religione, l'amore, la morte, la vita, la stessa solitudine, non sono piú un mito o una serie di miti: sono semplicemente dei fatti quotidiani, dietro i quali però c'è tutto quel mondo misterioso e profondo e gorgogliante ch'è appunto « la vita ».

Il dramma terribile e affascinante si riscontra a ogni secondo che scatta sul quadrante del tempo, anche se solo qualcuno di quei secondi fa squillare la soneria.

Bergman, dicevo, ha maturato le sue tematiche e le rende ora con occhio quasi distaccato e forse proprio per questo assai piú penetrante, al di là di teorie e di diatribe. Vorrei dire che egli è riuscito a sentire la vita e tutti i suoi grandi fondamentali problemi nella chiave della « dimensione cosmica della comunicazione ».

Sotto il **profilo morale**, inutile soffermarsi sul valore d'una tematica così intensa e così umana, quindi anche così naturalmente cristiana. Anche per chi non « legga », la parte di male rappresentato non pare presentare caratteri di suggestione o di inviti all'imitazione o di sollecitazione a processi identificativi. La **pesantezza spettacolare** del film, peraltro, o annoia e allontana o suscita ricerche e meditazione.

Sotto il **profilo artistico**, emerge la straordinaria unità espressiva di tutti i fattori compositivi, dal contenuto narrativo ai piú riposti dettagli strutturali. Può darsi, semmai, che questo rigore compositivo, condotto con estremo buon gusto, attenui — come leggero fiato su uno specchio — una piena trasfigurazione della materia in contemplabilità. Potrei dire che l'aspetto di espressività tematica, realizzato peraltro con mestiere e gusto eccezionali, prevale sull'aspetto di libera creatività; ma l'affermazione sarebbe troppo forte e non pienamente rispondente alla qualità dell'opera. Potrei dire allora che Bergman, sapendo di quali eccezionali interpreti — sia attori sia direttore della fotografia — poteva disporre, ha potuto plasmare la materia cinematografica secondo la violenza espressiva che gli rugeva dentro nei confronti d'una materia tematica personalmente e profondamente digerita e maturata. Come un soffiatore di vetro che ottiene le forme per l'abilità del suo soffiare, ma ottiene le sfumature di colore per le sostanze coloranti che ha saputo mescolare con sapiente e preveggenza intuizione nella liquida massa vetrosa. Il che è ancora merito suo, benché le sostanze coloranti le abbia prese fuori di sé.

Per chi infine, seguendo la nostra metodica di lettura, volesse sapere come si può formulare il « E' la storia di... », direi: « E' la storia di 4 donne — tre sorelle (Agnes, gravemente ammalata, Karin e Maria) e una domestica (Anna) — tre delle quali, ritrovatesi nella villa di Agnes, circondata da un magnifico giardino, quando Agnes (assistita amorevolmente già da 12 anni da Anna) sta avviandosi alla morte, ne seguono il lento spegnersi riversando ciascuna su di lei il proprio retroterra umano — Anna l'amore materno che aveva per la figliuola scomparsa; Karin il peso del suo disagio coniugale, che ha trasformato il suo fondo d'intelligenza e di sensibilità in un continuo odio quasi isterico; Maria la sua vacuità egoistica — fino all'esplicita esplosione quando Agnes, già ritenuta morta, si risveglia per pochi momenti e ne invoca l'aiuto umano: inutilmente dalle sorelle, con profondamente

amorosa dedizione da Anna; dopo i funerali, le due sorelle ritornano più sole e più egoiste nella loro vita ordinaria, mentre Anna, che non ha ricevuto nulla per quanto ha fatto ma nemmeno l'ha voluto, si rifugia nella serena lettura del diario di Agnes dove questa parla delle felicità che la vita offre pur in mezzo alla più penosa sofferenza». (NAZARENO TADDEI)

TONY ARZENTA

Big. Guns

di Duccio Tessari - interp. princ.: Alain Delon, Richard Conte, Carla Gravina, Marc Porel, Roger Hanin, Nicoletta Machiavelli, Guido Alberti, Lino Troisi, Anton Diffring, Silvano Tranquilli, Corrado Gaida e con Giancarlo Sbragia e Umberto Orsini - coprod.: it.-fr. - colore - VM 18 - lung.: m. 3.190 - CCC: IV - distrib.: Titanus.

Come narratore cinematografico, il Tessari ha fatto strada dopo i suoi primi quasi penosi tentativi; ma gli sono rimasti i vizietti tematici e morali, oltre che artistici (in senso un po' più nobile del semplice « mestiere »).

Comunque il film fa buona cassetta e, per produttori e pubblico abbozzante, ciò basta.

Una quasi solita storia di cosche mafiose su piano internazionale, con aggiunto il pepe dei... buoni sentimenti.

Tony Arzenta è un giovane killer siciliano, infallibile e sicuro (ma come farà a non sbagliar mai bersaglio difficile anche senza prendere la mira? e come farà a farla sempre così franca senza spalle immediate? e come farà a saper sempre tutto da poter andar sempre a colpo così sicuro, anche da solo?), il quale, dopo un ennesimo « ordine eseguito », per amore della famiglia decide di ritirarsi. Ma se è forse facile cominciare, impossibile è tornare indietro. Infatti il suo boss vuol farlo saltare con la dinamite. Saltano invece l'amata moglie e l'adorata bambina. Invano il parroco del paese lo esorta a lasciar a Dio la vendetta. I boss della combriccola ora cercano lui e lui cerca loro. Li fa fuori infatti tutti, meno il suo vecchio principale — rimasto ora padrone di tutto il campo mafioso di mezza Europa e mezza America — il quale non ha molta voglia di vedersi accorciare i suoi giorni dal ribelle e puntuale exdipendente. Tramite il detto parroco, il boss riesce a ottenere da Arzenta la pace, da stipularsi con la partecipazione di questi al matrimonio in paese di sua figlia. Tony, sicuro della parola, va al matrimonio disarmato; e qui — insospetitamente per lui e solo « quasi » per il pubblico — viene freddato da un paesano di Copenaghen, prezzolato dal vecchio con la gestione d'un lussuoso albergo di quella città, il quale lo aveva aiutato lassù contro i mafiosi ma al quale non aveva fatto il piacere di far fuori boss e attendente.

Non diciamo, per carità, che il film è un documento — sia pur d'invenzione — sulla mafia o tanto meno sul nuovo corso di essa. Però riesce a tratteggiare in qualche modo un certo ambiente e certo spirito che vi serpeggia. C'è perfino un tentativo di mostrare la differenza tra gli implacabili, ma... leali, mafiosi siciliani e i solo cattivi mafiosi anglosassoni (ma allora perché quel tradimento disonorevole del boss, proprio il giorno del matrimonio della figlia e tramite la parola data al sacerdote?).

C'è invece un ritmo notevole; una specie di immagine e di narrazione « signora » che può indurre nella tentazione (equivoca e ingannevole) di parlare di « bel film ». Non ci sono insomma scadimenti spettacolari; e le incongruenze, che ci sono, sono dette con un tono che fa pensare alle bugie dei diplomatici e gente... « superiore », cioè dette bene (ma sempre bugie sono!).

E naturalmente il pubblico abbozza.

Tematicamente, il film è e resta di vicenda, con sprazzi tematici a livello d'informazione materiale (la « parola » dei mafiosi,

il sistema, l'impossibilità di tornare indietro, ecc.) che però, come accennato, sono sciupati dalle incongruenze. **Moralmente**, il film è negativo sia per assenza d'una tematica valida e per un amoralismo che tutto domina (il pubblico è portato dal film a desiderare che Tony Arzenta faccia la sua vendetta), sia per i consueti influssi negativi a livello inavvertito dei film di violenza fisica, di giustificazione egoistica del delitto, di noncuranza per la soppressione della vita umana. Le scene di nudo disturbano meno.

Una domanda si impone di fronte ai continui film di violenza e di sangue e soprattutto a quelli che come questo hanno una certa fattura che sollecita la critica a trattarne con un certo rispetto e il pubblico ad andarli a vedere: non si pensa al deleterio influsso che questi film esercitano sulla nostra società del momento così turbata dalle manifestazioni della delinquenza (da quella delle rapine a quella della cosiddetta politica) che porta sempre più una minoranza alla spavalderia tragica e la maggioranza a rinchiudersi nel proprio guscio e lasciare che succeda quello che vuol succedere? Aspettarsi che ci pensino i produttori ed esercenti è chiedere troppo; è il pubblico ancora sano che deve muoversi. Non rinchiudersi con la politica dello struzzo, ma nemmeno dar vita a controproducenti campagne moralistiche. Invece coalizzarsi e boicottare: i produttori avvertiranno il tiro. Ma ci vuole organizzazione, che però non possiamo affidare a persone e organismi che hanno dimostrato in tutti questi anni o di non saperci o di non volerci fare. (NAZARENO TADDEI)

ULTIMI GIORNI DI HITLER (GLI)

di Ennio De Concini - inter. princ.: A. Guinness, S. Ward, D. Kustermann, A. Celi, D. Cilento, G. Ferzetti - prod.: it.-ingl. - colore - lung.: m. 2.870 - CCC: II - distrib.: Metro Goldwyn Mayer.

Ennio De Concini, già sceneggiatore di alcuni dei più fortunati film italiani, debutta nella regia con la rievocazione cronachistica di quel che accadde nei sotterranei della Cancelleria tedesca durante la battaglia di Berlino.

La guerra è già irreversibilmente perduta da tempo (« da due anni » si lascia sfuggire uno dei generali dello stato maggiore del Führer) e quasi tutti nel bunker lo sanno o dovrebbero saperlo. Ma Hitler non è di questa opinione, o almeno finge di non esserlo, per guadagnare qualche giorno rispetto alla fine incalzante: sopravvaluta l'eventualità di un disaccordo tra russi ed americani, si ostina a credere efficienti alcune divisioni tedesche praticamente inesistenti; impartisce ordini per contrattacchi impossibili anche sulla carta; rifiuta di prendere per buone le pessimistiche informazioni che Keitel e Jodel, pur tra mille ossequi, gli riferiscono. Ed i grandi generali, « gli angeli della guerra » che fanno? Eseguono a capo chino gli ordini di Hitler, senza assumersi la minima responsabilità, nemmeno quella di salvare dal palese massacro alcune migliaia di tedeschi. Il Führer ordina di mandare al massacro i ragazzi della Hitlerjugend e loro obbediscono; il Führer, per guadagnare qualche ora, impone l'allagamento dei sotterranei della metropolitana nei quali si trovano migliaia di civili tedeschi e loro si rendono esecutori dello sterminio. Fino all'ultimo le grandi teste dell'esercito prussiano accettano le « strigliate strategiche » di un politico delirante che ha ormai perduto — se pur l'ha mai avuto — il controllo di sé stesso e della situazione contingente.

Ma Hitler non si occupa solo di guerra e di politica; trincia logorrici giudizi sui più svariati argomenti; indice una festiciola per distribuire le fiale di cianuro che i fedelissimi dovranno trangugiare quando verrà il peggio; ammette che il mondo ha sofferto una grave perdita da quando lui si è dedicato alla politica, perché altrimenti si sarebbe potuto conoscere tutto il suo genio di artista. Intanto una stenografa diligente annota tutto, al fine di tramandare

ai posteri, tutto quel po' po' di vaneggiamento.

Poi, il suicidio collettivo. E qui mi sembra che De Concini ipotizzi alcuni avvenimenti che la storia non ci ha ancora consegnato, come ad esempio la delusione provata da Eva Braun nello scoprire improvvisamente di che pasta è fatto l'uomo amato, quand'egli le rivela di aver saputo benissimo che tanto sacrificio di vite umane era perfettamente inutile, ma che non lo aveva impedito al solo scopo di «punire» il popolo tedesco reo di non essersi distrutto con lui.

Questa è la vicenda. A livello di **racconto**, mi sembra che il regista abbia teso tutta la narrazione verso un unico (anche se interessante e stimolante) quesito: chi era Hitler? Un criminale paranoico e megalomane, dotato però di indubbie qualità di statista, oppure un dilettante della politica che poté mantenersi fino all'ultimo al potere soltanto in virtù della supina soggezione di una classe dirigente e di una «élite» militare prive del minimo senso critico?

Fra le due ipotesi, pare che De Concini scelga decisamente la seconda. E ciò proprio in virtù dell'esposizione circostanziata dei fatti accaduti nel celebre bunker di Berlino, quali sono stati registrati dai superstiti documenti e dalla successiva memorialistica dei sopravvissuti. Tutto ciò — strutturato in maniera abba-

stanza valida da un punto di vista fiimico — conduce la lettura all'apice della piramide sulla quale troviamo la tesi del regista, secondo cui il dittatore non fu mai capace di valutare concretamente né le linee generali della storia né i minuti accadimenti politici e militari che, se analizzati concretamente, avrebbero come minimo risparmiato diverse migliaia di vite umane.

Da un punto di vista più squistamente **realizzativo**, dobbiamo dare atto al regista della estrema difficoltà di condurre a termine un film girato quasi esclusivamente all'interno di un bunker; in proposito è da rilevare che, a parte una predominanza piuttosto marcata del dialogo all'interno dell'immagine, l'opera scorre con un notevole ritmo e non sconfinava mai nel documentario. Tutto ciò anche per la straordinaria «performance» di Alec Guinness, un attore senza la cui bravura il film forse sarebbe stato irrimediabilmente deturpato.

Un'ultima considerazione che concerne tutta l'attuale «moda» biografica su Hitler e Mussolini. Questo tipo di film, che pur hanno per tesi la critica del nazismo e del fascismo, rischiano di alimentare involontariamente una mitizzazione dei dittatori proprio in virtù del «modo» con cui essi vengano ritratti: una dimensione tragica che sconfinava in una luce da «crepuscolo degli dei». (FRANCO SESTINI)

RECENSIONI TV

CAROSELLI E GLI ESTERI

Dando resoconto del XX Festival internazionale del film pubblicitario di Cannes, su «L'organizzazione industriale» del 13 settembre '73, Guido Guarda riferisce: «...proprio quest'anno e per la prima volta nella sua storia ventennale, il Festival internazionale del film pubblicitario ha escluso dalla competizione i caroselli. Così è accaduto che mentre a Pordenone taluno ha rivendicato alla pubblicità diritto di cittadinanza nel contesto del film industriale, il genere più popolare di pubblicità filmata si è visto chiudere la porta proprio nella sua sede naturale. Erano anni che i delegati esteri al Festival esprimevano avversione per i caroselli italiani, con bordate di fischi e abbandonando compatti la sala delle proiezioni. Quale l'accusa: far precedere il vero e proprio annuncio, cioè il codino, da uno spazio lunghissimo (quello occupato dalla scenetta), che è assolutamente estraneo alla pubblicità. I pubblicitari delle altre nazioni non capiscono come la nostra TV abbia adottato questa formula unica nel suo genere, che dal loro punto di vista porterebbe allo sciupio di uno spazio preziosissimo. E ancor meno costoro capiscono: 1) come gli utenti della pubblicità siano disposti a pagare quello spazio, che in pratica non è destinato alla pubblicità; e, 2) come le agenzie e i produttori accettino di ideare e di realizzare dei commercials che contraddicono ai principi elementari della tecnica pubblicitaria. In altre parole il consiglio direttivo della Screen advertising world association, che organizza il Festival e nella quale l'Italia è in netta minoranza, avrebbe gradito che fin dal principio la nostra pubblicità televisiva fosse interamente costituita di "telecomunicati", cioè di annunci fra i 30" e i 45", formula questa che più si attaglia agli schemi adottati dalle altre nazioni. Nel corso della conferenza stampa che la giuria di Cannes ha tenuto verso la fine del Festival, chi scrive ha chiesto di conoscere l'opinione dei giudici italiani sulla esclusione dei caroselli. Chi ha risposto, si è dichiarato d'accordo con questa decisione e ha auspicato che tale innovazione al regolamento del concorso provochi l'abolizione tout-court di "Carosello" dai programmi della nostra TV».

Il noto esperto di Audiovisivi e di pubblicità commenta giustamente: «Ora, può darsi che in questo momento di profonde inquietudini per il futuro dell'informazione in Italia (e la pubblicità

ne è una componente), taluno esulti nell'apprendere quanto è accaduto a Cannes. Secondo noi sarebbe un errore. Anzitutto, prima di abolire qualcosa, occorre pensare a come sostituirlo. In secondo luogo, il processo della comunicazione pubblicitaria è irreversibile, a simiglianza di tanti altri fenomeni, pertanto bisogna escludere che i suoi utenti rinuncino ai mezzi che essa offre in misura crescente: e la TV segue questa regola, in tutto il mondo. È auspicabile che accanto alle campagne commerciali, la TV ospiti sempre più largamente la pubblicità sociale. Senza dubbio "Carosello" non sarà eterno, ma guai se ascoltassimo le sollecitazioni dei pubblicitari esteri (costoro non conoscono bene i nostri problemi) e colmassimo gli spazi delle scenette con tanti annunci di pochi secondi. Quello che oggi non gradito in assoluto, diventerebbe una grandinata insopportabile di slogans, simile a quella che aggredisce i telespettatori americani».

A queste puntuali osservazioni, si può aggiungere che — com'è noto — la Televisione italiana richiede un canone di abbonamento ai suoi utenti. I quali dunque hanno diritto che lo spazio televisivo, che essi pagano, non venga utilizzato per interessi diversi da quelli degli utenti stessi. Questa è una delle ragioni per le quali le norme italiane impongono che il codino non superi un certo numero di secondi e che il resto del tempo venga utilizzato spettacolarmente (il che peraltro serve anche alla pubblicità, per ragioni psicologiche che sono poi le fondamentali in questo campo). È certamente un compromesso, poiché di fatto la pubblicità viene così pagata — come spazio televisivo — sia dal committente sia dall'utente. Ma in certo senso quel tipo di pubblicità dà luogo a delle trasmissioni che, per quanto brevi e modeste, incontrano effettivamente il gusto del pubblico, se — come dice lo stesso Guarda — «Carosello» è la trasmissione che ottiene il massimo gradimento. E certamente non si può dire che tale gradimento sia dovuto al fatto strettamente pubblicitario.

D'altra parte, fino a un certo punto, anche la pubblicità è informazione e che lo sia ne è prova l'esito commerciale di quella pubblicità televisiva. Fino a un certo punto, dunque, lo spazio «rubato» dalla pubblicità è meno rubato di quanto non sembri.

Ma allora, come si vede, il problema non è più quello posto dai pubblicitari esteri (che si rifanno ovviamente a un sistema di televisione ch'è gratuita per gli utenti e finanziata dai commercianti con la pubblicità) e nemmeno propriamente quello dello

spazio « rubato » o « non rubato », bensì quello che — sotto il profilo informativo — il pubblico pagante italiano non venga imbrogliato da una pubblicità menzognera o disinformante. Se esso paga la pubblicità come informazione (almeno, anche qui, in parte, poiché senza gli introiti pubblicitari, il canone d'abbonamento dovrebbe essere più alto), e **comunque** (in forza del naturale diritto all'informazione), l'utente ha diritto di avere informazione e non disinformazione, informazione corrispondente alla verità, almeno entro certi limiti possibili, e non imbroglio.

E' di questo che bisognerebbe tener conto. Vale a dire: ci dovrebbe essere un codice deontologico — osservato veramente e non solo scritto sulla carta — che escluda quelle pubblicità che attribuiscono ai prodotti pregi inesistenti o escluda dalla pubbli-

cità quei prodotti che non meritano di essere pubblicizzati.

Codice che purtroppo resterà un'utopia, dato l'enorme gioco di interessi che sta dietro, fino a quando il pubblico non apra gli occhi di fronte al fenomeno della sempre più profonda e intensa massificazione di cui è costantemente vittima. A un dato punto, infatti, gli strumentalizzatori dei mass media sono strumentalizzati a loro volta dal pubblico: essi fanno di tutto, appunto, perché il pubblico sia « massa » e quindi si lasci guidare come e dove essi vogliono; ma se il pubblico aprisse gli occhi e da « massa » ritornasse « pubblico » e « società » (cioè cosciente) quegli strumentalizzatori non potrebbero che dover fare i conti, anche salati, con esso. (N.T.)

IN MARGINE A...

...UNA ABBUFFATA! (v. LA GRANDE BOUFFE)

Quattro amici, Philippe giudice, Ugo proprietario di ristorante, Michel animatore di programmi televisivi, Marcello pilota, hanno deciso di morire mangiando. A questo scopo si sono riuniti in una villa stile liberty dove consumeranno ininterrottamente, fino alla morte, cibo da loro stessi cucinato.

In un secondo momento, su richiesta di Marcello, al cibo (inteso sempre come veicolo di morte) alterneranno la variante sessuale fornita da alcune professioniste reclutate all'uopo (ma che presto abbandoneranno il campo per... indigestione) e da una maestra volontaria di nome Andrea. La quale maestra, alla morte dei quattro amici, rimarrà unica ospite della villa liberty, tra brani di carne di manzo sparsi per il giardino ed ululati di cani per sottofondo.

Questa la vicenda, in fondo piuttosto semplice, che Marco Ferreri narra, con lucida ed intelligente meticolosità, ne **La grande bouffe** suo ultimo film.

Ebbene, questi quattro aspiranti ad un « gastroerotico » suicidio hanno tanto scandalizzato i bempensanti che chissà quando appariranno (e in che modo) sugli schermi italiani.

Ma chi ha invocato i divieti censori non lo ha fatto, si badi bene, per parare — come si potrebbe pensare — la feroce critica che il film muove al sistema (i quattro mangioni sono un simbolo piuttosto evidente di una ben identificabile società: la nostra!); no! Niente censura politica, in questo caso, ma semplice disgusto da « buona educazione ».

L'aerofagia di Michel o le evoluzioni erotiche della giunonica maestra non sono state... facilmente digerite (siamo in tema) e hanno provocato nausea (come del resto era nell'intendimento del regista: disgustare per denunciare o denunciare col disgusto se preferite).

Quindi gli strali, le scomuniche, gli alti lai etc.

Dimostrando ancora una volta come sia vero quanto asseriva mio nonno: chi più si offende meno comprende.

E difatti, costoro che, offendendosi al linguaggio maleducato dell'« **abbuffata** », l'hanno giudicata immonda, allo stesso tempo hanno dichiarato pubblicamente la loro assoluta incapacità a leggere (per poi comprendere) il film.

Non hanno capito, perché nelle immagini che compongono il film hanno voluto vedere la vita (e siccome nella vita certe cose si fanno ma non si dicono e, soprattutto, non si mostrano, etc., etc.). Il che è come dire che si sono fermati al cartello indicatore, condannandone la fattura, senza chiedersi che cosa quel cartello (il cibo e l'erotismo nel caso del film) volesse indicare. Ma fin qui può ancora andare; non capire e arrabbiarsi per quello che non si

è capito rientra purtroppo nella norma. Ma un lieve dubbietto mi disturba e ve lo passo perché disturbi anche voi: tutta questa « incomprendenza » è sempre frutto di « beata innocenza »? (URBANO SABATELLI)

... GIORNALI

« Nuova, cinica dichiarazione di Andrej Sakharov a proposito del Cile. Un giornalista gli ha chiesto ieri di esprimere un giudizio sul colpo di Stato in Cile e Sakharov ha risposto: "Il Cile è troppo lontano, non me la sento di esprimere un giudizio personale" ». (**Paese Sera**, 26 sett. '73, p. 13).

Perché « cinico » (cioè ostentante disprezzo o indifferenza per i valori umani) uno che non si sente di giudicare ciò che non conosce? Cinico sarebbe se, conoscendo, si rifiutasse di condannare ciò che è condannabile o di apprezzare ciò che è apprezzabile. Ma il problema è quello di conoscere: « è troppo lontano »; il che è quanto dire: « devo prendere le informazioni che mi arrivano; ma chi me le garantisce come autentiche? ». Non s'è detto della difficoltà di sapere come stanno le cose anche da parte dei giornalisti che si trovavano là? Come credere ai notiziari che ci **vogliono** far credere? Dov'è la verità?

E' triste che non ci si possa fidare delle fonti d'informazione di cui disponiamo e che di fronte ad avvenimenti gravi e tragici come quelli in questione si debba rimanere con l'angoscia d'un punto interrogativo.

Certamente però non è almeno attendibile come fonte d'informazione quella che — stando alle sue stesse parole — chiama cinico chi non si sente di giudicare ciò che non conosce, chi cioè si preoccupa di conoscere la verità e di non violare la giustizia (è contro giustizia giudicare senza conoscere). Cinica allora è proprio questa fonte che vorrebbe che uno — anche senza sufficiente conoscenza — condannasse qualcosa perché essa lo condanna. Cinica e fascista. Tutto, meno che attendibile come fonte, se il citato trafiletto rispecchia l'indirizzo del giornale. Che se si trattasse d'un lapsus — imperdonabile — d'un collaboratore distratto, l'inattendibilità sarebbe per la leggerezza con cui o si scelgono i collaboratori o se ne disattendono i lapsus.

« Dice Bozano: "Quanta parte nella mia storia hanno avuto i giornali, i giornalisti? Chi ha tirato fuori la storia del 'biondino della spider rossa'? Adesso gli stessi giornalisti che mi accusavano avanzano l'ipotesi che sia stato un altro a uccidere Milena, un altro 'biondino'. Molti giornali non si rendono conto di aver 'caricato' la città contro di me. Molti giornali hanno rincarato la dose durante il processo, addirittura facendo ricostruzioni, anche fotografiche, del modo in cui io avrei potuto rapire e uccidere Milena Sutter.

Lei stesso mi fece un'intervista nel breve periodo della mia libertà, intervista che è stata portata al processo più e più volte, a dimostrare mie presunte contraddizioni. Oggi, ancora oggi, nessuno sembra convincersi del fatto che c'è stata un'assoluzione. Non voglio far la parte della vittima, ma mi chiedo se è giusto che sia così, che i giornali si comportino così».

(Riportato nel servizio registrato da Sandro Ottolenghi, il giorno della liberazione di Bozano accompagnandolo in giro per la città per sentire le reazioni della gente, in « Abbiamo portato Bozano nelle vie di Genova » in **L'Europeo**, 28 giugno '73.)

...XXVII Festival d'Avignone 201 PICASSO: un problema di lettura

« Forse era un po' arteriosclerotico ». Così una visitatrice ha commentato l'esposizione, dedicata a Picasso, allestita nella Cappella Grande del Palazzo dei Papi ad Avignone. Frase sintomo di un disagio che anche noi abbiamo provato osservando come i 201 Picasso erano stati esposti.

La grande **Esposizione Picasso**: una mostra la cui lettura era resa difficile dal « discutibile » allestimento.

Gli organizzatori, evidentemente, hanno voluto (forse per un malinteso bisogno di facilitare il visitatore) tracciare un itinerario tra le opere esposte che contribuisse ad amalgamare il contenuto (i quadri) con il contenente (le sale gotiche). I quadri sono stati raggruppati per serie realizzate sulla base di un criterio di scelta articolato su due piani: « contenutistico » e di « dimensione ».

Per cui sotto l'occhio stupito del visitatore, si alternavano opere solitarie a serie di lavori riuniti soltanto perché in questi erano ricorrenti motivi pittorici che, se si fosse giudicato con un metro figurativo, si potevano dire uguali o per realtà contornuali o per realtà di formulazione; oppure semplicemente perché le tele erano della stessa dimensione.

Inutile dire dei motivi di dubbio o di smarrimento che un tal sistema di allestire la mostra ha generato nei visitatori. Innanzi tutto si veniva invitati a leggere i quadri come cosa rappresentata (Uh, guarda quanti toreri) e non come rappresentazione della cosa (influenza del mito gioco-morte [il torero] nell'opera di Picasso). Inoltre era facile sopravvalutare un quadro nei confronti degli altri semplicemente perché questo era stato posto dietro l'altar maggiore.

Da qui il problema di una esatta lettura che liberasse la mostra dall'ambiente. Un ambiente talmente bello che disturbava.

Era difficile togliersi dalla testa il dubbio che di Picasso, ai realizzatori, importava poco dal momento che con l'illuminazione davano più risalto ad un arco a sesto acuto che ad una tela.

La difficile lettura della mostra non ha certo contribuito alla comprensione di quei significati che Picasso ha sempre voluto esprimere con la sua opera, anzi ha confuso le acque, perché se non si stava attenti era facile cadere nel tranello del Picasso inteso come elemento architettonico (ma come ci stanno bene) svuotato da ogni componente artistica e sociale.

Non erano certamente le cinquante fotografie dell'artista (opera di Lucien Clergue) montate su cubi rossi e neri (difficile vero?) disposte nella sala d'ingresso che svelavano ai visitatori il mistero di quest'uomo morto da poco e che nell'ottobre del 1944 dichiarava: « **Se non avevo ancora aderito ufficialmente (al P.C.F., n.d.r.) era, in qualche modo, per innocenza, perché credevo che la mia opera, la mia adesione di cuore, fossero sufficienti, era già il mio partito...** ».

Delle due l'una, o chi ha allestito la mostra è stato spinto soltanto da interessi turistici oppure, ha voluto tentare un'allegria operazione di recupero (come alcuni, più cattivi, stanno dicendo). (URBANO SABATELLI)

SOMMARIO N. 11

TRA CRONACA E STUDIO

- G. Francesco Migliari: **SOCIOLOGIA DELL'INFORMAZIONE (1°)** p. 173

METODOLOGIE

- Nazareno Taddei: **L'ANTIGUERRIGLIA IDEOLOGICA** p. 175

ESPERIENZE

- ATTIVITA' DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE A S. MARIA DEGLI ANGELI - Perugia (Antonietta Luccitti) p. 178

RECENSIONI LIBRI

- LASSU' GLI ULTIMI di Gianfranco Bini e Sandrino Bechaz (Maria Pia Giudici) p. 179

RECENSIONI FILM

- POLIZIA INCRIMINA LA LEGGE ASSOLVE (LA) di Enzo G. Castellari (Nazareno Taddei) p. 180
 PROPRIETA' NON E' PIU' UN FURTO (LA) di Elio Petri (Nazareno Taddei) p. 181
 RUGANTINO di P. Festa Campanile (Nazareno Taddei) p. 182
 SAN MICHELE AVEVA UN GALLO di Paolo e Vittorio Taviani (Franco Sestini - Andrea Cocchi) p. 183
 SUSSURRI E GRIDA di Ingmar Bergman (Nazareno Taddei) p. 185
 TONY ARZENTA di Duccio Tessari (Nazareno Taddei) p. 189
 ULTIMI GIORNI DI HITLER (GLI) di Ennio De Concini (Franco Sestini) p. 189

RECENSIONI TV

- CAROSELLI E GLI ESTERI (Nazareno Taddei) p. 190

IN MARGINE A...

- ...UNA ABBUFFATA! (Urbano Sabatelli) p. 191
 ...GIORNALI (Nazareno Taddei) p. 191
 ...XXVII FESTIVAL D'AVIGNONE (Urbano Sabatelli) p. 192

FINESTRELLE

- LETTURA STRUTTURALE DEL FILM EDIZIONE INGLESE p. 174
 NUOVI VOLUMI p. 176
 RINNOVO ABBONAMENTO p. 183
 EDAV p. 184
 DOZZINA D'ORO AL 4-11-1973 p. 187

Mensile, anno II - n. 11, novembre 1973 - Direttore responsabile Nazareno Taddei - Autorizz. Trib. di Roma n. 14632 del 14-7-1972 - La collaborazione sotto qualsiasi forma è gratuita - Direzione Ammin. Via Siria 20, 00179 Roma - Telefono 780.905 - ccp. 1/8506 - Spedizione in abbonamento postale Gruppo III - 70% - Tipografia Sallustiana - Roma.

ABBONAMENTO ANNUALE L. 5.000 - Inviare l'abbonamento a mezzo assegno bancario, o a mezzo ccp. 1/8506 intestato al nostro Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale - Via Siria 20 - Roma.