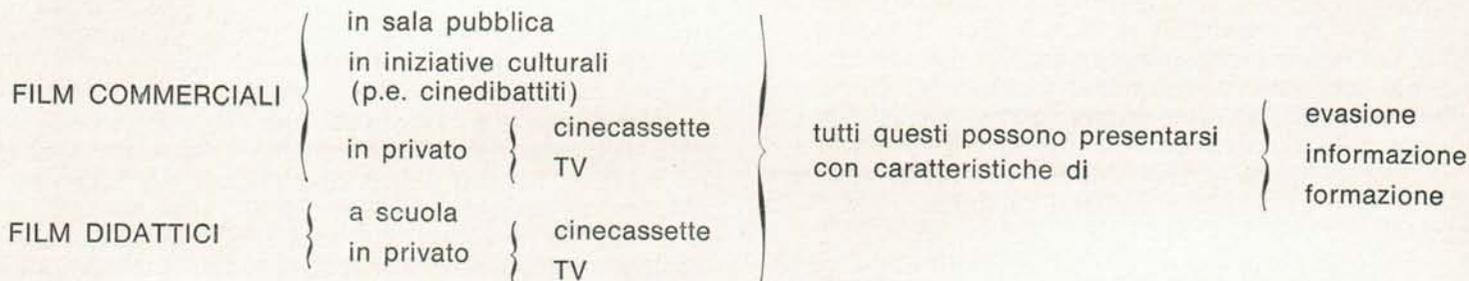


LEGGERE I FILM
di Nazareno Taddei

Cercando di distinguere i film che i ragazzi vedono in circostanze diverse, potremmo fare il seguente schema:



Alla base di tutti questi diversi contatti del ragazzo col film, c'è però un unico fondamentale problema: quello della « lettura ».

Senza lettura, tutti questi contatti rischiano di essere non solo inutili, bensì addirittura controproducenti o dannosi sotto il profilo educativo; mentre, con la lettura, anche i contatti apparentemente più pericolosi vengono di fatto neutralizzati (almeno fino a un certo punto). Il film infatti — per la sua tipica natura di « immagine tecnica » — si presenta quale immagine « informativa », mentre di fatto comunica inavvertitamente le idee e i fondi mentali di chi l'ha fatta.

L'immagine cinematografica in altre parole, è insieme rappresentazione ed espressione ideologica.

L'autore fa un film per dire qualcosa (o relativo a ciò che fa vedere o relativo ad altro) di cui ciò che fa vedere è il veicolo espressivo. Ma egli, per fare il film e fargli dire quello che egli vuole, ha dovuto usare in certo modo i mezzi tecnici ed operare delle scelte. Ha così origine la « de-formazione », cioè la necessaria discrepanza tra i contorni della cosa rappresentata e quelli della rappresentazione. La de-formazione veicola l'idea conscia o inconscia, e addirittura i fondi mentali, che hanno guidato l'autore nelle sue scelte. Il film, insomma, è una « dizione » o conscia o anche inconscia, nel senso che costituisce una personale interpretazione esisten-

ziale delle cose di cui l'autore tratta nel film.

Ciò vale dunque anche per i film documentari e didattici. E quindi c'è anche per essi il problema di cogliere l'informazione nella sua oggettiva validità.

Due elementi dunque: a) la necessità di scerverare nell'informazione filmica ciò che è corrispondente al vero da ciò che appartiene alla tipica finzione iconica e riproducibile; b) la necessità di cogliere quello che il film « dice » (cioè il contenuto mentale, conscio o inconscio, dell'autore: la rappresentazione è **sempre** veicolo dell'espressione ideologica), da non confondersi ovviamente con i testi verbali che si sentono o si vedono scritti nel film: non basta cioè cogliere solo ciò che il film fa vedere o racconta.

Se la rappresentazione — dicevo — è **sempre** veicolo dell'espressione, comunemente però ci si ferma alla prima — che pure c'è, ma di fatto è deformata — e così il contenuto ideologico dell'autore entra **inavvertitamente** nello spettatore, andandosi a depositare nel suo mondo psichico, senza che egli l'abbia potuto vagliare.

Tale contenuto non va confuso con la significazione della cosa rappresentata (p.e. un uomo corre **perché** ha fretta), la quale appartiene pur sempre al dato materialmente informativo. Ed è su questo punto che avvengono quasi comunemente gli equivoci. Si crede d'aver « capito » o « letto » un film, perché si è colto il signifi-

cato della vicenda; oppure si crede d'aver esaurito il contatto con un film documentario quando se ne è colto l'aspetto di documentazione e di informazione.

La lettura ha appunto lo scopo di « capire » (intelligere = intus-legere) il film, al di là del suo materiale presentarsi, pur rimanendovi attanagliati. Essa infatti coglie, al di là della rappresentazione e dell'informazione materiale del film, il suo contenuto ideologico.

La lettura quindi è quell'operazione con la quale si porta a livello di coscienza la comunicazione inavvertita.

Ma essa è cosa che non si improvvisa. E' un'operazione che nasce ed è frutto di una precisa metodologia e di un'altrettanto accurata metodica e che richiede molto esercizio. Analogamente a quanto è successo per la lettura della scrittura: 5 anni di scuole elementari solo per incominciare!

In altre parole, per poter leggere bisogna aver imparato a leggere. L'intuizione, il buon gusto, la cultura anche profonda sono preziosissimi coadiuvanti, ma da soli non bastano. Così come non bastano queste cose per capire un'opera scritta in una lingua che non si conosce. Queste cose sono come gli zeri di una cifra, che prendono valore solo quando siano preceduti da un numero.

Da ciò segue che la lettura è indispensabile a tutti i fruitori di cinema — qualunque tipo di cinema sia — sia per cogliere il vero valore dell'opera, sia per non essere vittime inconscie di una pratica imbonitura di idee. La lettura anche è indispensabile per l'insegnante, sia nel suo ruolo di educatore di fronte ai film che il giovane vede fuori della scuola (o in sala pubblica o in privato o in riunione particolari), sia nel suo ruolo di istruttore di fronte ai film didattici che egli stesso sceglie e che gli arrivano da fonti pubbliche (p.e. Tele-scuola).

Ed è indispensabile quando si tratta tanto di film d'evasione, quanto di film di formazione e di informazione.

Un'ultima considerazione.

La lettura abitua a cercare nel film qualcosa che sta al di là della materialità delle immagini e delle storie narrate. Quando questo qualcosa non c'è, la ricerca viene in qualche modo frustrata e il genere di film che non hanno nulla da dire al di là delle loro apparenze non soddisfa più.

Questo vale p.e. per molti film gialli, del terrore, western, più o meno sexy ecc.

La lettura quindi diventa anche ottimo strumento formativo per una intelligente selezione dei film da vedersi. Un po' alla volta ci si abitua a capire dal titolo, dal modo di pubblicizzarli, dal cast, da qualche fotografia o informazione che si possa raccogliere dalle locandine o dalla stampa, se il film appartiene o meno al genere che ormai si è messo sulla lista nera.

Può succedere tuttavia che, pur sapendone la vacuità, venga voglia di assistere a qualcuno di questi film per puro spirito di evasione. Anche in questi casi, la lettura avrà avuto il suo benefico effetto, poiché l'atteggiamento psicologico nell'assistere alla proiezione sarà diverso e gli eventuali fattori negativi non avranno quasi modo di incidere sullo spettatore.

L'educatore che non « legge » il film e non guida l'educando alla lettura diviene complice dell'opera auto-

maticamente diseducativa che il film compie per la propria natura, pur prescindendo dai contenuti, perché « massifica », cioè spersonalizza rendendo « gregari » di idee che non si sono potute vagliare e che influiranno concretamente sulla vita. Se egli invece legge e abita a leggere, non solo compie opera educativa, oggi la più basilare e importante, bensì anche utilizza il film nelle sue spesso autentiche ricchezze.

Ma bisogna imparare a leggere.

Può essere gravoso cominciare da capo. Ma è necessario. E — dopo i primi passi — è anche piacevole e pieno di grande soddisfazione.

POSSIBILITA' E PROBLEMI DELL'IMPIEGO DEL CINEMA D'ANIMAZIONE NELL'INSEGNAMENTO DELLA MATEMATICA

di Gabriele Lucchini

Dal 14 al 18 novembre 1972 si è svolto a Milano, nell'ambito del IV INCONTRO INTERNAZIONALE SUL CINEMA D'ANIMAZIONE, il convegno IL CINEMA DI ANIMAZIONE E L'INSEGNAMENTO DELLA MATEMATICA, a cura del prof. Gabriele Lucchini dell'Istituto di Matematica dell'Università degli Studi di Milano.

Pubblichiamo un breve scritto del prof. Gabriele Lucchini sul tema del convegno.

Nel proporre e nell'organizzare il convegno « Il cinema d'animazione e l'insegnamento della matematica » si è mirato, oltre che a favorire un incontro tra gli insegnanti ed i realizzatori di film didattici d'animazione, a far conoscere e a dibattere possibilità e problemi dell'impiego del cinema d'animazione nell'insegnamento della matematica.

Alcune delle esigenze di questo insegnamento si presentano, ovviamente, in modo diverso a seconda dell'età e della preparazione degli studenti: ci sono però delle esigenze comuni che prescindono dai singoli contenuti e corrispondono ad una caratterizzazione della matematica come disciplina di astrazione, di formalizzazione, di argomentazione e di discussione sugli aspetti formali.

Una formazione matematica di questo genere non può, chiaramente, essere raggiunta che per gradi attraverso una graduale conquista nei vari ordini di scuola e nell'aggiornamento extrascolastico e postscolastico, ed è ben nota l'importanza che in questa formazione possono avere sussidi di vari generi.

Tra questi c'è posto anche per il cinema ed in particolare per il cinema d'animazione che può essere utilizzato con criteri diversi per raggiungere diverse finalità, come è risultato anche dalle proiezioni del convegno.

Volendo elencare, senza pretesa di completezza e di ordinamento gerarchico, criteri e finalità emersi in dette proiezioni, si possono riconoscere film di **esposizione** più o meno suggestiva ed efficace (film importati dall'U.M.I.), film di **contemplazione di immagini** per scoprire delle verità (film di Nicolet e di Fletcher), film di **provocazione a discussioni** (film di P. Libois), film

di presentazione di ricerche (film ottenuti da calcolatore), film di guida ad una visione geometrica (film sulle tangenti), film di guida all'astrazione (film sulla trigonometria), film di metafora (film di J. Halas).

Dietro questi criteri e finalità, stanno, ovviamente, alcune possibilità tipiche del cinema d'animazione: la costruzione dell'immagine, l'uso dei colori negli sfondi e nei disegni, la guida all'astrazione e alla formalizzazione attraverso processi visivi opportunamente scanditi, lo svuotamento dalla concretezza degli oggetti presi a esempio o modello e la successiva attribuzione di particolari qualità che si vogliono considerare e di opportuni elementi di riferimento, l'eventuale accoppiamento alle immagini di un commento sonoro, parlato o di musica e rumori.

Ma, accanto a questi aspetti positivi di notevoli e significative possibilità, occorre tenere presenti anche alcuni noti problemi di ordine psicologico, operativo, economico connessi in generale all'impiego di film nell'insegnamento e alcuni problemi connessi in particolare all'impiego di film nell'insegnamento della matematica, quali quello di equivoci tra visualizzazioni e dimostrazioni matematiche e tra esempio e caso generale, emergenti anche nella discussione sui film e sulle relazioni della tavola rotonda.

Non è il caso, ovviamente, di entrare qui nel dettaglio di questi problemi che sono stati affrontati nelle relazioni e negli interventi: la Civica Scuola del Cinema di Milano (via Campo Lodigiano 4) sta preparando il volume degli atti del convegno ed è uscita da pochi mesi una « Bibliografia sulle tecnologie educative » (*).

Concludiamo quindi queste brevi considerazioni osservando come i film, oltre a poter essere efficaci strumenti in particolare per l'insegnamento della matematica, possano essere — per gli studenti ed anche per i docenti — occasione di ripensamento e di approfondimento critico tali da portare ad una maggiore consapevolezza non solo sui contenuti, ma anche sullo spirito della matematica.

(*) Quaderno CNITE n. 1, Roma, giugno 1972 (opere in lingua italiana, a cura della dott.ssa Luciana Fontana Tomassucci).

Segnaliamo inoltre:

- IL MATERIALE PER L'INSEGNAMENTO DELLA MATEMATICA, di AA.VV., La Nuova Italia, Firenze, traduzione di *Le matériel pour l'enseignement des mathématiques*, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel & Paris, 1958;
- « J. L. Nicolet ed i suoi film di geometria », di E. Castelnuovo, in *Periodico di Matematiche*, serie IV, volume XLIV, n. 4-5, dicembre 1966;
- « Cinque film di didattica matematica importati dall'U.M.I. », di G. Lucchini, in *Periodico di Matematiche*, serie IV, volume XLVIII, n. 1-2, febbraio-aprile 1970;

- FIGURAZIONE, COLORI, SONORO NELL'USO DEGLI AUDIOVISIVI PER L'INSEGNAMENTO DELLA MATEMATICA, di G. Lucchini, C.S.C.S., Roma 1971;
- SULL'IMPIEGO DEGLI AUDIOVISIVI E DELL'ISTRUZIONE PROGRAMMATA NELL'INSEGNAMENTO DELLA MATEMATICA, di C. F. Manara, Dipartimento di Matematica dell'Università di Cosenza, 1972;
- SULL'IMPIEGO DEGLI AUDIOVISIVI E DELL'ISTRUZIONE PROGRAMMATA NELL'INSEGNAMENTO DELLA MATEMATICA - RENDICONTI DEL SEMINARIO ORGANIZZATO A COSENZA (17-20 ottobre 1972), a cura di C. F. Manara & G. Lucchini, Fascicolo I.A.C. n. 10, Editrice Viscontea, Milano 1972.

Segnaliamo ancora materiale audiovisivo impiegato nel Convegno:

- Materiali sperimentali presentati dal Dipartimento di Matematica dell'Università della Calabria, a cura e con presentazione del Prof. Carlo Felice Manara:
UNA INTRODUZIONE ALLA GEOMETRIA: TRASFORMAZIONI ED INVARIANTI, filmstrip sperimentale sonoro a colori di G. Lucchini, realizzazione Audiovision.
ELEMENTI DI TRIGONOMETRIA: 1) TANGENTE DI UN ANGOLO, film sperimentale muto a colori di C. F. Manara e G. Lucchini, realizzazione di G. Pincelli in « single 8 »;
TANGENTI COMUNI A DUE CIRCONFERENZE DI RAGGI EGUALI, inserto filmato sperimentale muto a colori per un testo ad istruzione programmata di G. Lucchini, supervisione di C. F. Manara, realizzazione di G. Pincelli in « single 8 »;
- IL TEOREMA DI PITAGORA, film sonoro bianco e nero in 16 mm del Centro Provinciale per i Sussidi Audiovisivi di Milano, dimostrazione della prof.ssa Maria Pizzamiglio, elaborazione del prof. Ernesto Grillo;
- LE TRIANGLE DE PYTHAGORE, film sonoro a colori in 16 mm di P. Libois, produzione S.E.T.E.C.T.;
- FOUR-LINE CONICS, film sonoro a colori in 16 mm di T. Fletcher, produzione The National Film Board of Canada;
- Film importati dall'Unione Matematica Italiana (U.M.I.):
WHAT IS A SET?, film sonoro a colori in 16 mm, produzione Modern Learning Aids
ONE-TO-ONE CORRESPONDENCE, idem
A FUNCTION IS A MAPPING, idem
NEWTON'S METHOD, idem.
- Film ottenuti da calcolatore:
COMPUTER STUDIES OF FLUID DYNAMICS GROUP T 3, film sonoro in bianco e nero in 16 mm del Laboratorio Scientifico di Los Alamos;
MODELLO MATEMATICO DEL MOTO VISCOSO AD ALTI NUMERI DI REYNOLDS, film muto bianco e nero in 16 mm di D. Zampaglione e M. Greppi, prodotto dall'Istituto di Idraulica del Politecnico di Milano.
- Film di GEOMETRIA di J. L. Nicolet, muti in bianco e nero in 16 mm;
- GLOW DIAGRAM, film sonoro a colori in 16 mm di J. Halas & Y. Batchelor, produzione Educational Film Center Limited di Londra.

METODOLOGIE

CORSO DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE PER LA SCUOLA ELEMENTARE

Alcuni insegnanti stanno studiando un programma di educazione all'immagine per la scuola elementare,

seguito la strategia didattica e la metodologia di educazione all'immagine proposte dal CSCS.

Valendosi della consulenza di N. Taddei, essi hanno studiato finora l'organigramma logico della materia la quale dovrà servire per circa 20 lezioni.

Com'è noto, l'organigramma logico è il primo passo da affrontare nel predisporre un programma didattico. Gli altri passi collaterali sono lo studio degli organi-

grammi psicologico, pedagogico ed espressivo. Dallo studio comparato di tali organigrammi, si può passare all'algoritmo, cioè alla definizione concreta delle singole lezioni e delle singole parti di esse, previste in tutti i loro aspetti concreti.

Quello che qui sotto presentiamo dunque non va confuso con la serie delle « unità » dell'algoritmo. In altre parole, quello che qui presentiamo è il contenuto del complesso delle lezioni visto nella sua organicità interiore. Questa materia dovrà essere riportata in tanti (non « altrettanti ») nuclei, dovrà cioè essere sminuzzata e applicata ai singoli sussidi o modi didattici concreti di cui l'insegnante si servirà per costruire la sua lezione.

L'organigramma logico, tuttavia, costituisce non solo il primo, bensì anche il fondamentale passaggio obbligato, affinché la serie di lezioni abbia una precisa e valida organicità, sia cioè veramente scuola e scuola valida.

Questo primo passo è molto spesso il più difficile.

Per questo può essere molto interessante vedere quali aspetti di una materia così nuova siano stati scelti e sotto quale angolazione visti, per poter iniziare fin dalle elementari una valida educazione all'immagine.

Da notare, che altri insegnanti elementari hanno già

cominciato analoghi corsi nella propria scuola, con la metodologia del CSCS, ricavandone sempre buoni frutti.

Ed ecco l'organigramma logico del corso allo studio:

1. Cominciamo a conoscere le cose attraverso i sensi.

2. I sensi ci fanno conoscere la materialità delle cose (materia, forme, ecc.), cioè quell'aspetto delle cose per il quale le cose cadono sotto i nostri sensi (vista, udito, tatto ecc.).

3. Attraverso questo « contatto » sensitivo, noi conosciamo quello che le cose « sono » (p.e. un bicchiere, perché serve per bere; un uomo, perché ha le membra e il corpo fatti in un certo modo e può parlare ecc.).

4. Ma le cose possono servire anche per esprimersi e per comunicare (prendo del marmo o della plastilina per fare un compito che ha dato l'insegnante; uso carta e penna per scrivere al papà lontano, ecc.).

Quando la cosa è usata per esprimere e comunicare si chiama « segno ».

5. Nel segno io posso considerare ciò che è « cosa » (la materia: marmo, inchiostro, ecc.) e ciò che è « veicolo dell'espressione o della comunicazione » (cioè il fatto di essere una tale cosa che serve per esprimere).

6. Queste cose che sono segno, possono essere usate — come segno — o per convenzione o sfruttando la loro capacità rappresentativa (quindi linguaggio verbale e linguaggio iconico).

Noi guarderemo al secondo tipo di segni, cioè a quei segni che comunicano riproducendo qualcosa. (In questo senso, anche il giornale è immagine [tecnica], perché riproduce **in un certo modo** un segno verbale).

7. L'immagine è un segno che esprime e comunica rappresentando **in un certo modo** o cose o segni.

L'immagine è detta « tecnica », quando ciò che compie questa riproduzione o rappresentazione è una macchina (p.e. la macchina fotografica).

L'immagine riproduce o rappresenta nei propri contorni i contorni delle cose (o dei segni) rappresentate.

8. Nei contorni dell'immagine possiamo distinguere due aspetti:

a) l'aspetto per cui nell'immagine io posso riconoscere la cosa rappresentata (si chiamano i Contorni 1);

b) l'aspetto per cui l'immagine riproduce la cosa **in un certo modo** (si chiamano i Contorni 2).

9. Per i suoi contorni 1, l'immagine è rappresentazione; per i suoi contorni 2 l'immagine è espressione del contenuto mentale dell'autore del segno.

10. Nel riprodurre **in un certo modo** i contorni della cosa rappresentata, l'immagine de-forma: c'è una de-formazione tecnica (bidimensione, colore, grandezza, aspetti figurativi ecc.) e una de-formazione espressiva (la scelta di certe cose al posto di altre; mettere p.e. una musica di fondo per rendere più suggestive le immagini ecc.).

E' questo l'aspetto da sviluppare, mediante fotografie, giornali, trasmissioni radio e TV, film.

Tenendo ora presente

a) questa materia

CORSI con la metodologia CSCS

FIRENZE: Lettura e valutazione del film

a cura del Sentiero Club in collaborazione col CSCS, particolarmente per insegnanti e direttori di dibattito i martedì 9, 16, 23, 30 gennaio e 6 febbraio 1973, la sera. docenti: Franco Sestini, Alceste Cocchi

Corso di sensibilizzazione al problema della lettura strutturale e della valutazione critica del film, con esempi dal film LA STRADA: elementi di metodologia e di metodica ed esercitazioni.

Iscrizione gratuita (Sentiero Club, via delle Panche 36, tel. 412067, Firenze).

TRIESTE: Metodologia di educazione all'immagine e con l'immagine

Residenziale a cura del Provveditorato di Trieste per insegnanti elementari e medi

8 giorni consecutivi, 31 genn.-7 febr. 1973.

docenti: N. Taddei, G. C. Neffari

1. Parte teorica (al mattino): Il problema - l'educazione a l'immagine - l'educazione con l'immagine.

2. Parte pratica (al pomeriggio): lettura di 4 film, di videotapes e di stampa.

VITERBO: Film, TV e giornali non didattici nella scuola

Residenziale a cura del Provveditorato di Viterbo e del CSCS per insegnanti degli Istituti d'Istruzione Professionale.

6 giorni consecutivi dal 2 al 7 aprile 1973

docenti: N. Taddei, O. Brugnoli, A. Bombardieri, S. Viridis

1. Parte teorica (al mattino): film, TV e giornali non didattici nella scuola: come nasce il problema, basi metodologiche per affrontarlo, basi metodiche per risolverlo.

2. Parte pratica (al pomeriggio): letture di film, di trasmissioni TV, di giornali.

b) la precisa situazione psicologica (capacità di vario genere, situazione culturale e ambientale ecc.) della popolazione scolastica cui è rivolta

c) una strategia didattica attiva (insieme « imitativa » ed « euristica »)

d) l'uso di diapositive, fotografie, lavagna luminosa, materiale vario, si tratta di vedere **come** calare tutta questa materia in una ventina di lezioni. Può darsi che l'ordine logico sarà quello qui sopra esposto, ma può anche darsi che esso cambi completamente, sulla base di

« modi » che saranno emersi nello studio preparatorio successivo.

Se p.e. si sarà trovato un particolare mezzo didattico attivo che tocchi contemporaneamente vari punti dell'organigramma logico, e che si dimostri efficace, la materia verrà impostata in tutt'altro ordine da quello che appare nel suddetto organigramma.

Speriamo di far conoscere in seguito le successive tappe dello studio e della preparazione di questo interessante programma.

RECENSIONI FILM

A.A.A. AFFITTASI RAGAZZA PER FARE BAMBINO di James Bridges

Il titolo non è molto felice e fa subito pensare male. Ma il film ha un suo valore ed una sua dignità. Migliore è il titolo originale THE BABY MAKER, anche se ha un sapore un po' di scandalo. Anzi di scandalo questo film sembra averne fatto abbastanza, sia al tempo delle riprese, per certe voci che circolavano sul soggetto, sia al momento della uscita negli Stati Uniti, almeno a stare a leggere certe brochures, forse non del tutto disinteressate. In Italia invece di scandalo non ce ne è stato (per fortuna), ma neppure c'è stata una equa valorizzazione del film (ed è male). Esso infatti circola da circa due anni, però in certe città è uscito da poco in prima visione. Peregrinazioni della distribuzione.

Una ragazza si offre a scopo di lucro per dare un figlio ad una agiatissima ma sterile (da parte della moglie) coppia nordamericana. Il figlio, in base al contratto, sarà tutto della nuova famiglia, anche se, come è ovvio, da un punto di vista biologico, lo sarà solo per metà, da parte del marito naturalmente. La moglie è d'accordo per questo « tradimento » del marito a scopo di procreazione. Dopodiché la ragazza dovrà sparire e non farsi più vedere. Tutto accade come previsto. La giovane dopo alcuni incontri con l'uomo resta incinta e vive nella futura famiglia del nascituro, fino al lieto evento. Poi, come stabilito, avviene il distacco totale tra lei e la casa dove ha seminato la creaturina. Ma al momento di questo distacco la ragazza avvertirà in sé un profondo cambiamento: anche lei è nata ad una nuova vita, ad una nuova dimensione di dignità e di umanità.

La storia mostra dunque la trasformazione e maturazione di una ragazza che dapprima, senza alcun scrupolo, vede nella capacità naturale di fare figli solo una fonte di guadagno. Il mistero della vita e della procreazione che si è compiuto dentro di lei, ha coinvolto lei stessa. Già nel corso della vicenda la ragazza è mutata rispetto all'inizio. Non è più la giovane alla quale non importa proprio nulla delle avventure amorose del boy con cui si è messa. Avverte che la sua esistenza la porta a richiedere una corresponsione d'affetto, di attenzioni. Frustrata in questo suo desiderio reagisce in maniera attiva: scena durante le proiezioni underground e scena durante la quale lancia la vernice azzurra addosso al ragazzo mentre è impegnato in una conquista erotica. Ed ancora: non è più quella stessa ragazza che all'inizio della vicenda stipulò con tanta precisione e sicurezza il contratto d'« affitto di se stessa ». Verso la fine vorrebbe ritoccare alcuni punti. Vorrebbe che la data del distacco non coincidesse più con i giorni immediatamente successivi alla nascita. Vorrebbe lei stessa allattare il bambino il che non era contemplato nell'accordo. E' questo il segno di una volontà di prolungare il rapporto con il figlio, per il quale avverte ora un legame prima mai avvertito. Poi occorre ricordare certe pudiche ed appena accennate manifesta-

zioni d'affetto verso l'uomo che è padre di suo figlio. In esse non c'è nulla di sensuale, non vi è nessuna volontà di « soffiare » alla moglie. In esse c'è soltanto l'espressione di una nuova dimensione umana, di un legame che, al di là delle clausole del contratto, e delle vicende e del distacco della vita, si è instaurato unico ed ineliminabile al momento del concepimento del bambino. E poi il finale: mentre la macchina dei due coniugi si allontana con suo figlio, lei corre su una collina per prolungarne la vista, per vederli ancora un po' prima che la distanza le tolga del tutto anche l'ultimo contatto sensibile, quello visivo, con il bambino. E quando ormai è restata sola sulla collina, non avverte più quella indifferenza che l'aveva portata a stipulare il contratto. E' piena di vita. Ella volge il suo sguardo verso il sole ed il sole la riscalda tutta ed illumina il sorriso che nasce dal suo volto e la nuova concezione della vita che ella ha acquisito.

Questo film è dunque la storia di una parabola ascendente, di una conquista, di un valore raggiunto. L'artefice di tutto questo è il bambino. Un bambino che compare soltanto alla fine del film, ma che invece è costantemente presente (e non soltanto perché lo si vede curvare il ventre della mamma). E' lui, con la sua fantastica e magica vita di nove mesi, dentro il grembo della madre, ad operare la trasformazione. E' la sua crescita embrionale a far crescere la ragazza, di un crescita, ripeto, non solamente materiale.

Per certe caratteristiche del racconto cinematografico tuttavia si comprende che la lettura non si deve fermare a questo livello. Vi è una ulteriore comunicazione che deve essere colta. Essa consiste in una specie di rete ideologica che sorregge la storia. E' un supporto che sottostà alla vicenda dall'inizio alla fine. Consiste in una affermazione di conciliabilità tra due generazioni, i così detti « matusa-borghesi » ed i « giovani-moderni ». Il regista infatti presenta, nella parte iniziale, le differenze tra questi due mondi. L'ordine, la tranquillità, un certo rispetto della tradizione da una parte, un diverso senso di concepire la libertà e l'esistenza, la spregiudicatezza dall'altra. Questi due mondi socio-ideologici si affrontano e si confrontano per tutto l'arco del film: dai discorsi tra la ragazza con la coppia ricco-borghese, alle scene riguardanti il modo di vivere dei giovani americani e quelle riguardanti la famiglia agiata. Anche le reciproche visite tra i matusa e i giovani hanno questa funzione di raffronto. Il regista non sembra prendere posizione per nessuna delle due parti. Gli interessa invece porre l'accento sul fatto che questi due mondi possono trovare un punto di accordo che non è un tradimento o cedimento dalle proprie posizioni, ma un ravvicinamento reciproco su di un nuovo piano, uno spostamento verso nuovi valori. Il rispetto, la tolleranza, la scoperta di un senso dell'esistenza.

Purtroppo questo discorso tematico non è condotto con sempre preciso rigore. A volte è un po' vago e rischia di cadere nel generico e qualunquistico « vogliamoci bene ». E' un peccato, perché in un periodo come il nostro, in cui si tende a radicalizzare tutto, ad assottigliare solamente la propria « verità », il discorso di Bridges, che vuole porre in evidenza più ciò che unisce che ciò che divide, è, direi, innovatore e ricopre una lacuna della

ANRIC attività dei Circoli

SENTIERO CLUB - FIRENZE

Programma dei 3 cicli di gennaio-marzo 1973

1. « Linguaggi a confronto » con i film
CAPRICCI di C. Bene
ADDIO FRATELLO CRUDELE di Patroni Griffi
ONDATA DI CALORE di N. Risi
UCCIDETE IL VITELLO GRASSO E ARROSTITILO di S. Samperi
2. « Panoramica sul cinema dell'Est » con i film
LA FINE DI SAN PIETROBURGO di Pudovkin
L'INFANZIA DI IVAN di Tarkowskij
MADRE GIOVANNA DEGLI ANGELI di Kawalerowicz
HO VISSUTO UNA SOLA ESTATE di Viridinis
3. « Quattroautori »
DESERTO ROSSO di Antonioni
LE VAGHE STELLE DELL'ORSA di L. Visconti
UCCELLACCI E UCCELLINI di Pasolini
IL POSTO DELLE FRAGOLE di Bergman

CINEFORUM Circ. Cult. Cin. - S. Bonifacio (VR) Programma dell'anno sociale 72-73

1. « Chaplin e Tati, due maestri del comico »
LUCI DELLA CITTA' di Chaplin
TEMPI MODERNI di Chaplin
TRAFIC di Tati
2. « Robert Bresson »
AU HASARD BALTHAZAR
COSI' BELLA COSI' DOLCE
3. Autori vari
LA PARTE AVUTA DALLA MIA FAMIGLIA NELLA GRANDE RIVOLUZIONE di Bata Cengic
CACCIA SADICA di Joseph Losey
4. « Registi italiani »
STRATEGIA DEL RAGNO di Bertolucci
SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE dei Taviani
IL CASO MATEI di Rosi
SACCO E VANZETTI di Montaldo
IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI di De Sica
5. « Film a tematica religiosa »
FRATELLO SOLE SORELLA LUNA di Zeffirelli
FRANCESCO D'ASSISI di Cavani
6. « Luis Buñuel »
VIRIDIANA
TRISTANA

cultura cinematografica contemporanea. Di un discorso non fazioso e non dogmaticamente di parte, abbiamo oggi veramente bisogno. Questo film va, in parte, incontro a questa esigenza. Però, come ho detto, a volte resta su di un precario equilibrio. Scivola ad una certa generalità, od almeno dà questa impressione. Non sempre, si badi. Sarebbe troppo facile, liquidarlo tout court. Ci sono certi punti in cui sono abbastanza chiaramente espressi i motivi che possono colmare il distacco tra le due generazioni d'oggi e le posizioni che entrambe le parti devono abbandonare perché, in quanto errate ed assolutizzate, non sono costruttrici di una società senza stridenti divisioni. Certamente realizzare tutto questo non è facile, sembra dire Bridges. Da questo lato il film non è di un facilone ottimismo (un motivo in più per rifiutare una stroncatura parentoria). Però, aggiunge il regista, vi sono certi punti che possono rappresentare spiragli di apertura, di cambiamento, di trasformazione.

Vi è un altro elemento ancora che indebolisce il discorso. E' un cauto aspetto di spettacolarità. Vediamo come si manifesta. Ad un determinato punto la situazione è la seguente: la ragazza restata incinta convive con la coppia che dovrà adottare (= che ha comperato, diciamo pure) il bambino, in attesa del lieto evento. Il pericolo da un punto di vista spettacolare è che questa vita a tre, marito, moglie e ragazza, si trasformi in un triangolo amoroso. In altri termini, che succeda un imprevisto affettivo, che il marito e la ragazza si innamorino e che la moglie, sterile ed avviata ad una certa età, venga esclusa ed abbandonata. Se così succedesse tutto il discorso tematico andrebbe all'aria riducendosi ad un dramma sentimentale. Di fatto non ci va. Però il regista presenta ambiguamente certe situazioni che possono indurre lo spettatore ad abbandonare il filo del discorso tematico per integrarlo soggettivamente con una avventura « triangolare ».

Esempio: si è detto che la ragazza, via via che il figlio cresce nel suo seno, prende sempre più consapevolezza della maternità e questo fatto la porta ad avvertire sotto una diversa luce anche l'uomo che l'ha fecondata (ripeto: non in quanto uomo, ma in quanto padre del bambino). Così, una notte, la ragazza non si sente di restare sola nella sua stanza da letto e chiede di dormire assieme alla coppia. La coppia la prende accanto a sé. Resta indiscusso che è una motivazione affettiva e non erotica a portare la ragazza a quella richiesta. Però dal come il regista presenta la situazione, una certa ambiguità esiste. Prova concreta sia il fatto che alcuni spettatori a quel punto hanno commentato:

« vuoi vedere che adesso va a finire che la ragazza ed il marito... ». Più avanti c'è da registrare un altro caso: la situazione è che ormai la ragazza deve essere ricoverata in clinica per il parto; in cucina ella si abbandona ad un abbraccio col padre del nascituro. E' un abbraccio per nulla sensuale. C'è in esso la richiesta di un incoraggiamento in vista di un momento difficile come la operazione della nascita di un bambino; da parte dell'uomo c'è in quell'abbraccio tutta la risposta a quella richiesta di aiuto. E' come se l'uomo le dicesse: « Coraggio, noi ti saremo vicini ». Ebbene a quel punto il regista fa entrare in cucina la moglie la quale, lo si comprende poi dal suo comportamento, giudica quell'abbraccio proprio nel senso giusto. Però quel far apparire improvvisamente la moglie è un'ambiguità del regista: lo spettatore è come sospinto a pensare « Ecco la moglie ha sorpreso i due amanti. Adesso viene il ciclone! ».

Di fatto, come ho detto, non avviene nulla, però ho personalmente dei dubbi sulla opportunità di trattare quella scena in quel modo. Avrebbe benissimo potuto trattare l'episodio (significativo ed importante da un punto di vista strutturale, perché rivela una delle scoperte della ragazza) senza insinuare nello spettatore — anche se per poco tempo — il sospetto che il film prenda una svolta drammatica.

Sono tuttavia limiti che non inficiano il valore e l'interesse di questa pellicola. Le significazioni ci sono sia per quanto riguarda la maturazione interiore della ragazza, sia per quanto riguarda, ad un livello più alto di idea centrale, la fiducia in una possibilità di incontro tra due mondi diversi.

Da un **punto di vista espressivo**, il film non raggiunge le sfere dell'arte. E' ben fatto, corretto, cinematograficamente anche ben condotto, ma di « contemplabilità » non se ne deve parlare. Ha una certa suggestione, ma questa è più legata alla cosa rappresentata che alla rappresentazione.

Da un **punto di vista morale** non merita lo scandalo che si è voluto creare o montare negli U.S.A..

Tematicamente è positivo. Chi eventualmente sollevasse dubbi si fermerebbe alla informazione materiale della storia, che in realtà è soltanto strumentale.

Sotto il profilo **della visibilità** poi, direi che nessuno, coi tempi che corrono, dovrebbe avere da ridire. Ricordo la discreta finezza della scena del concepimento, là dove altri vi avrebbero sbattuto pornografia a piene mani. Oppure la scena del parto, finalizzata ad esprimere la partecipazione sofferta e palpitante della ragazza

partoriente, là dove altri vi avrebbero fatto un ritratto di pseudo-educazione sessuale. (EUGENIO BIOCCHI)

ANN AND EVE

di A. Mattinson
con G. Petré, M. Lilyendhal - prod. svedese - colore - lung. m. 2.690
- Vm 18 - distrib. Indip. Reg.

Gli evidenti tagli apportati alla copia che circola in Italia impediscono di parlare del film con buona cognizione di causa. Così com'è, il film non supera la dimensione del filmettino di provincia per popolani affamati di forme femminili.

Tuttavia, pare di poter intravedere l'intenzione, se non la realtà, di qualcosina di meno banale.

E' la storia di due giovani donne svedesi che vengono in Italia (e precisamente a Trieste) per una vacanza, durante la quale si ha modo di sapere che una — giornalista di costume — è venuta perché aveva appena ammazzato un regista col quale aveva vissuto due anni e l'altra è verginella che sta per sposarsi. E si sposterà infatti alla fine del film, dopo aver provato varie esperienze sessuali in questa terra d'«amore latino».

Due componenti tematiche sembrano costituire l'ossatura del film (quello, ovviamente, che avrebbe dovuto o potuto essere): la prima uno studio della psicologia femminile; l'altra una presentazione del citato amore latino. C'è tra l'altro un'amante veneta che ammazza il suo uomo quando l'ha visto andarsene con le svedesine e porta il figlioletto alla moglie; c'è un gruppo di camionisti che si giocano a carte l'appetitosa donzella; c'è l'amore multiplo e omosessuale — presentato come un rito — (altare-catafalco ceri e organo con nano) in una lussuosa villa veneta; e c'è perfino a un dato punto la Mostra del Cinema di Venezia.

Pare di poter dire con certezza che il medaglione italiano è molto ma molto approssimativo: si confonde evidentemente l'Italia o l'«amore latino» [non a caso insisto nel dire «amore» e non «amante» [latin lover]] con il pappagalismo di qualche caso e spiaggia; si confonde l'Italia con il Veneto; si mette in immagini qualche frase fatta. Ma il tema avrebbe potuto essere interessante, perché c'è effettivamente qualcosa del genere, dietro la tenda del turismo, che sta diventando costume almeno di qualche frangia della popolazione soprattutto maschile; e una fotografia fattaci dall'estero, ma come va fatta, avrebbe potuto suggerire qualche buona considerazione ai nostri fanatici di sesso.

La prima componente, quella della psicologia femminile, forse ha nel film originale (o in quello che poteva essere) maggiori chances di riuscita. A parte l'incredibilità del personaggio della giornalista assassina, c'è o ci poteva essere uno studio interessante, con angolazione esistenziale, sui problemi che si pongono oggi di fronte al mondo femminile.

Ma se il film è quello che s'è visto, non vale la pena di soffermarsi. E di fronte ai ragazzi che ne volessero parlare, bisognerà insistere sull'inautenticità di quanto hanno visto sia perché, ripeto, il film è quello che è e al livello di informazione materiale che presenta non riesce a coprire nessuna area d'interesse che non sia quella della solita curiosità per qualche scena di nudo, sia perché l'immagine che fa intravedere dei vari problemi accennati è troppo sfocata, improvvisata e contorta per essere presa in considerazione.

(NAZARENO TADDEI)

BARBABLU

di Edward Dmytryk e Luciano Sacripanti
interpr. princ.: R. Burton, V. Lisi, R. Welch, N. Delon, - prod. italo-franco-tedesca - colore - lung. m. 2.920 - Vm 14 - CCC cat. IV - distrib. FIDA Cinematografica.

Note sul personaggio

Quando il 23 dicembre 1440, il boia stava infilando il cappuccio nero a Gilles de Laval, barone di Retz (località passata maggiormente alla storia due secoli dopo per la vita moralmente e politicamente piuttosto libera del suo cardinale, G. F. Paolo de Condi), condannato al rogo per strage di fanciulli, eresia, apostasia e stregoneria, parve a molti che il nerissimo pizzo a triangolo dell'ex condottiero di cento battaglie fosse diventato turchino. Di qui quel nome, Barbebleu, che diede titolo a una delle più celebri fiabe di Charles Perrault, negli anni 90 del 1600.

Il barone di Retz era stato uno dei maggiori dignitari della corte di Carlo VII, re di Francia. Nato nel castello di Machecoul (Vandea), dove giovanissimo s'era invaghito di due ragazzine (morte prematuramente) e aveva poetato in versi e al liuto, a soli 16 anni s'era sposato con la bellissima Caterina de Thouars e aveva dovuto interrompere la luna di miele per correre alle armi. Aveva partecipato all'assedio di Orleans a fianco di Giovanna d'Arco (1429) e a soli 25 anni veniva creato per le sue eroiche gesta maresciallo di Francia e luogotenente di Bretagna.

La morte della Pulzella parve togliere al giovane barone l'ancora dell'eroismo, lasciandolo in balia degli orribili esempi di altri nobili del tempo, resi crudeli e feroci dalla guerra.

Ritornato al castello avito, sperpera le ricchezze familiari e quelle ricevute dal re per le sue benemeritenze, in festini d'arte e banchetti favolosi, con una corte di 200 cavalieri, ecclesiastici e dame.

Si dà allora all'alchimia per fabbricare l'oro e alla magia nera, con sacrifici umani soprattutto di bambini (vennero trovati 140 cadaverini calcificati nei sotterranei del castello suo e dei compari e numerose ragazzine ancor vive in attesa di immolazione, quando il vescovo di Nantes e l'Inquisizione ordinarono l'inchiesta e la perquisizione). Erano generalmente figli di pastori e di povera gente della regione. Davanti al tribunale, Gilles de Laval confessò in lacrime i suoi misfatti e svelò il nome dei complici. Fu condannato al rogo, ma per rispetto alla famiglia, il Duca di Nantes concesse che venisse strangolato prima d'essere dato alle fiamme e che il corpo non fosse completamente bruciato. I resti furono sepolti da mani pietose davanti alla Chiesa dei Carmelitani.

La fiaba composta da C. Perrault — e in verità ben poco adatta ai ragazzi per i quali è stata scritta — narra di un signore che ammazza l'una dopo l'altra le sue sei mogli e che mentre sta per ammazzare la settima viene ucciso dai fratelli di questa.

I fratelli Grimm riprendono la fiaba, trasformando Barbablu in un mago crudele che ammazza due sorelle, ma viene gabbato dalla terza.

Si occupano del personaggio anche il Tieck, il Maeterlinck («Ariane et Barbebleu», 1907), e perfino Anatole France («Les sept femmes de Barbebleu», 1909). Tra i musicisti, gli dedicano opere l'Offenbach (1866) e Bela Bartok (1918).

Il cinema riprende volentieri il personaggio, con francesi in testa.

Nel 1938, Jean Painlevé e Tené Bertrand fanno un BARBEBLEU di pupazzi animati.

(segue a pag. 42)

LETTURA DELLA FOTO: L'aeroporto di Punta Raisi di Nazareno Taddei



Questa fotografia è apparsa su alcuni settimanali in occasione della tragedia dell'aeroporto di Punta Raisi a Palermo. P.e. l'« Europeo » del 18-5-72, la poneva sotto il titolo « L'aeroporto maledetto » occupante l'intera larghezza del paginone. Nel sottotitolo si diceva « La tragedia del DC8 riapre uno scandalo (...) quello di un aeroporto costruito in una zona sbagliata (...) », mentre la didascalia della foto: « Questo è l'aeroporto di Punta Raisi, a Palermo. La foto ritrae un apparecchio di linea su una delle piste. La montagna che incombe a strapiombo rappresenta un terribile ostacolo per le manovre di atterraggio. I venti che soffiano dal mare rimbalzano contro la sua parete, quelli di terra scivolano dalla cresta: così nella zona di Punta Raisi, estremamente ventosa, ci sono sempre vuoti d'aria, raffiche e correnti imprevedibili. Il DC8 è andato a cozzare contro una cresta della montagna ».

La fotografia aveva dunque lo scopo di « documen-

tare » la pericolosità dell'aeroporto di Palermo, mostrando lo spaventevole incombere della montagna.

Uso analogo di tale fotografia è stato fatto dagli altri settimanali che l'hanno riportata.

Ed effettivamente, di fronte a una simile foto, è ben difficile non pensare a un aeroporto collocato pazzesca-mente, in una regione poi dove non era necessario andare a scegliere un luogo simile.

Noi qui non entriamo in merito alla faccenda: se cioè quell'aeroporto sia o non sia costruito in zona sbagliata, frutto o non frutto di speculazioni ecc.

A noi qui interessa solo ed esclusivamente vedere la foto sotto il profilo della sua validità come documento. E — ripreciso — non per affermare che, nel caso questo documento non sia valido, non sono nemmeno valide le accuse che sono state portate, in quell'occasione, contro quell'aeroporto. Questa questione non solo è fuori degli interessi che ci occupano in questa sede,

bensi è anche scontata. E' ormai noto come tutti i piloti tremino quando devono atterrare a Punta Raisi e come parecchie Compagnie aeree straniere rifiutino di farvi scalo, salvo casi eccezionali. Questione importante e di attualità; ma nella quale non è nostro compito qui di entrare.

Qui intendiamo solo ed esclusivamente studiare una fotografia che è stata usata come documento in una comunicazione di massa: vedere se questo documento è valido (sotto il profilo strettamente fotografico) e per quali ragioni (sempre strettamente fotografiche) lo è o non lo è.

La fotografia mostra a prima vista uno spaventoso incombere della montagna sulla pista. Addirittura essa non fa nemmeno vedere le piste, quasi fossero nascoste dalla bassa siepe dell'erba che le costeggia o addirittura fossero fatte esse stesse di erba. Chi vede quella foto e legge parole come quelle che abbiamo riportato non può fare a meno di crederci, quasi costatasse la situazione... con i propri occhi.

La validità pertanto di tale foto — nel preciso contesto in cui è usata — dipende dal fatto che essa sia veritiera nel dare l'idea della distanza tra le piste e la montagna.

Orbene, una « lettura » anche sommaria di quella fotografia dice che essa **non è veritiera** circa la distanza piste-montagna. E non è veritiera **perché fatta con un obiettivo lungofocale**.

L'obiettivo lungofocale ha la caratteristica di schiacciare le prospettive e quindi di far apparire vicine tra loro le cose che si trovano su piani di profondità anche distanti l'uno dall'altro.

Come si vede che la foto è stata scattata con un obiettivo lungofocale?

Per chi ha pratica, almeno un po' professionale, di fotografia, la cosa è evidente. Comunque, si possono considerare alcuni fattori:

a) la buona messa a fuoco dei diversi piani di profondità. Come si vede, si ha grosso modo lo stesso « a fuoco » dell'erba e dei sassi in primo piano, dell'aereo, delle cassette sulla destra e della montagna sullo sfondo. Inoltre, i piani di luminosità.

La messa a fuoco dipende da due fattori dell'obiettivo: la lunghezza focale e la luminosità. (Per una più approfondita conoscenza di queste realtà, cfr. p.e. Renato May, **LE TECNICHE DELLA REALIZZAZIONE CINEMATOGRAFICA**, Ed. i 7 - CSCS, Roma).

Quanto più l'obiettivo ha un numero alto di lunghezza focale, tanto più diminuisce la luminosità per ogni distanza, tanto minore è il campo abbracciato, tanto minori sono le deformazioni prospettive (da non confondersi con la deformazione delle distanze sulla linea prospettica), tanto minore è la profondità di fuoco e di campo, ma tanto maggiore è la distanza iperfocale (cioè quella distanza minima di un oggetto che, messo a fuoco, porta a fuoco anche l'immagine all'infinito).

Il diaframma (che fa variare la luminosità dell'obiettivo) può senz'altro aumentare la profondità focale e far spostare la messa a fuoco, ma aumenta l'appiattimento delle immagini; e comunque ha dei limiti. Per questa foto, comunque, pare che il problema diaframma non entri molto.

Ora, guardando la foto, si osserva la notevole diversità di luminosità tra la zona erba e aereo, quella delle cassette, quella dei massi sul primo declivo e quella della montagna dello sfondo, mentre ci si accorge che a luce solare (rapporto luce-ombra) doveva essere la stessa su tutte queste zone.

Inoltre, tutto il campo è a fuoco uniformemente (quella specie di flou che si nota qui è data dalla riduzione fototipografica della fotografia) a partire da una distanza dalla macchina che deve essere almeno di 20-30 metri (corrispondente appunto alla distanza iperfocale di un obiettivo press'a poco di 75 mm con luminosità 4,5).

Con un obiettivo normale e tanto più grandangolare queste cose non si sarebbero avute. Più difficile dire di quanti cm sia quel lungofocale, comunque sempre lungofocale è, e quindi i risultati possono essere visti come li stiamo considerando.

b) la prospettiva delle ali dell'aereo e delle case. Le ali sembrano corte proprio perché « schiacciate » dal tipo di obiettivo e le case non accentuano minimamente l'angolo dato dall'incontro delle due facciate di destra e di sinistra che si vedono. La fotografia è stata scattata press'a poco all'altezza del muso dell'aereo, anzi leggermente spostata verso destra del campo. Con questo angolo, le ali sarebbero apparse assai più larghe se si fosse trattato anche solo di obiettivo normale.

c) il rapporto di grandezza degli oggetti conoscibili: l'aereo, la persona sulla destra, le case.

Scattata pertanto con obiettivo lungofocale, la fotografia non dà l'idea esatta delle effettive distanze intercorrenti tra l'aeroporto e la montagna. Certamente la montagna non è incumbente come appare dalla foto; ma non è nemmeno possibile dire di quanto disti. L'unica cosa certa dunque è che la distanza non è quella che appare.

Bisogna dunque concludere che, nel caso di questa foto, per parlare di distanza si è usato proprio quel fattore del mezzo tecnico (l'obiettivo della macchina da presa) che proprio di sua natura altera la resa dei rapporti di distanza.

Per cui si può supporre che chi ha usato quella foto o non era al corrente del fatto tecnico (il che è forse difficile ammettere) o intendeva barare oppure cercava di dimostrare sul piano emotivo le ragioni che a parole portava sul piano logico.

Anche in quest'ultima ipotesi — che pare la più verosimile — l'uso di una simile foto non regge proprio ai fini di comunicazione sia perché non si può affermare la verità con la bugia, sia perché il supporto emotivo non deve incidere sulla credibilità delle cose cui esso deve servire da supporto. Infatti, chi vede quella foto o non la legge e allora prende per valido un documento che non lo è e di conseguenza riceve in maniera travisata anche tutta la relativa informazione, compresa quella data verbalmente dall'articolo; oppure la legge e, trovandola non valida, attribuisce — e direi giustamente — la stessa non validità anche alle cose che vengono dette verbalmente e che magari sono veritiere. Infatti, come posso credere a quello che uno mi dice, quando vedo costui usare documenti ingannevoli?

volta a volta da richiami che fanno parte dello zibaldone dei consueti richiami spettacolari: suspense, ambienti ricchi e strani, pizichi di magia (p.e. falco e ragnatele, gatto guercio ecc.), cose inusitate (Marca uccisa nella tinozza del vino, la sedia elettrica ecc.). Anche l'elemento sesso è dosato, quasi giustificato, come sospinto da una volontà di non cadere nel banale e nel consueto, ma presente vivacemente (p.e. la sequenza dei seni di una delle mogli, quella dello spogliarello di un'altra sotto la guida della prostituta, quella della stanza bianca di Greta ecc.).

Da questo complesso, risulta abbastanza chiaramente che l'**idea centrale** è quella di « far spettacolo con la trasposizione in chiave moderna dell'antica fiaba, rilevando ironicamente l'intrinseca ma tragica debolezza di gente potente e crudele ». Forse il richiamo tematico ha un preciso riferimento ai colonnelli greci, nascosto sotto l'immediato travestimento nazista.

Cinematograficamente, il film è molto ben realizzato (salvo la grossa carenza strutturale, dovuta forse più alla sceneggiatura che alla regia e comunque è merito di regia ciò che stiamo rilevando in maniera positiva); contiene anche ricerche coloristiche interessanti (p.e. gli arredamenti rossi delle sale d'abitazione, i grigi dei sotterranei, ecc.); ed è guidato da mano ben salda, come era ovvio attendersi da Dmytryk.

Sotto il **profilo educativo**, nell'eventuale discussione che venisse proposta dai ragazzi, converrebbe far emergere da una parte le intenzioni del regista che ha voluto emblemizzare — e anche ironizzare su — la carente realtà umana che sottostà ai fenomeni totalitari, rilevandone le aberrazioni congenite nonostante le apparenze. Dall'altra parte, invece, converrà rilevare come il discorso tematico non sia convincente nel film perché viene fatto nascere da un accostamento esteriore, delle situazioni, anziché da fattori interni alle situazioni stesse e alla realtà psicologica del personaggio. In altre parole, anche posto che Barbablu abbia ucciso le mogli quale reazione alla sua impotenza sessuale (il che forse sul piano psichiatrico potrebbe anche essere verosimile), non è ancora detto che egli sia « nazista » per tale matrice psicologica e che quindi ogni « nazismo » abbia ragioni di questo genere. Che se fosse così, tuttavia il film non lo dimostrerebbe.

Poiché il tema è importante, conviene porlo in termini molto precisi e non affidarlo a slogans più o meno demagogici, il cui valore non oltrepassa quello della boutade, ironica più che mordace. (NAZARENO TADDEI)

CONOSCENZE CARNALI DI CHRISTA RAGAZZA DANESE di Jack O'Connel

La presenza di Daniel Gelin accanto alla piuttosto bellina Birte Tove non è certo sufficiente a dare consistenza a questo film, il cui titolo — peraltro — fa attendercelo ancor più vacuo di quanto non sia.

E' vietato ai minori di 18 anni; e nella città di provincia in cui l'ho visto in giorno feriale ma in ora buona, di giovani c'erano soltanto alcuni soldatini. Quindi sarebbe inutile anche solo accennarne in questa sede, se non fosse come notizia di generico interesse circa un costume cinematografico contemporaneo.

La **vicenda** è quella di una giovanissima ragazza danese, hostess d'aereo, che dopo una prima storia d'amore con un ricchissimo giovane finanziere (dal quale ha avuto un figlio contro il volere di questi e per questo lei lo ha lasciato), va alla ricerca dell'uomo che vada bene per lei portandosi a casa e a letto i tipi più simpatici che incontra durante i suoi viaggi. Finalmente incontra quello che ci vuole: un biondo avvocato australiano; ma l'antico candidato marito la ricatta perché vuole sposarla. Nel frattempo gli affari a costui vanno malissimo, tanto che egli si suicida. Così lei potrà andarsene col biondo australiano.

Come **racconto**, il film parte da una presentazione piuttosto

piccantella delle hostesses lavoranti in splendidi aerei e da una presentazione allettante, anche come mentalità in campo sessuale, della terra danese, tanto da far pensare per almeno metà film che esso sia stato finanziato dalla compagnia di linea o almeno dall'ente turismo di quella nazione. Nella seconda metà invece, il film si interessa un po' di più della storia, seguendo gli scontati canoni della narrazione drammatica (inghippo quando tutto sembra filare, superamento dell'inghippo e lieto fine) che vuol essere spettacolare, introducendo la patina di sentimento e di cultura (il modo di concepire la famiglia, pur nella libertà dei rapporti sessuali in contrappunto con la mentalità italiana, sassone e francese dei vari tipi che Christa incontra).

Il racconto non aggiunge proprio niente alla miserevolezza della vicenda, se non la prova della scarsità d'inventiva degli sceneggiatori, la tutt'altro che eccelsa capacità creativa del regista e anche il fatto che ormai certe formule spettacolari non attecchiscono più.

Unico spunto d'interesse — che diventa grosso, ma poco importante, interrogativo — la notizia che il film è tratto, sia pur « liberamente », dalla leggenda medievale di Tancredi. (NAZARENO TADDEI)

GIROLIMONI IL MOSTRO DI ROMA di Damiano Damiani

interpr. princ.: N. Manfredi, A. M. Pescatori, G. Leontini, - prod. italiana - colore - lungh. m. 3.394 - distrib. CEIAD Columbia.

Dopo IL GIORNO DELLA CIVETTA, LA MOGLIE PIU' BELLA e CONFESSIONE DI UN COMMISSARIO..., Damiani continua il suo discorso di tipo politico, rifacendosi questa volta ad un fatto realmente accaduto durante il periodo fascista.

La **vicenda**. Ci troviamo a Roma circa 50 anni fa. La gente dei rioni popolari è esasperata per una serie di efferati delitti che vengono compiuti ad opera di un « mostro » su delle povere bambine indifese che, prima di essere uccise, vengono brutalmente violentate. La caccia al « mostro » è all'ordine del giorno. La folla inferocita, ed aizzata dalla madre del vero « mostro » (un povero demente e degenerato che compie tali delitti quasi inconsciamente), che spera così di fuorviare i sospetti dal proprio figlio, si accanisce contro un vetturino che viene quasi linciato e che, dopo essere stato sottratto all'ira della folla dalla polizia, si ucciderà ingerendo vetriolo e maledicendo i suoi persecutori.

Mussolini dà disposizioni precise: occorre trovare il colpevole che disonora l'Italia ed il fascismo (che promette l'ordine) e bisogna sfruttare il momento favorevole per introdurre la pena di morte. Dopo vani sforzi e tentativi, i sospetti vengono orientati verso Girolimoni, uno strano tipo di dongiovanni, figlio di NN, appassionato di fotografie particolari e « produttore » di avvocati. Sarà lui il capro espiatorio. Finalmente l'incubo è finito. Ma dopo 11 mesi di carcere si viene a conoscere la sua innocenza. Viene liberato, ma, per non far capire all'opinione pubblica il grosso errore compiuto dai « tutori dell'ordine », deve essere ignorato; « bisogna non parlarne ». Ormai però il suo nome è diventato un marchio che non gli consente più di inserirsi nella normalità della vita; e a nulla gli servirà il cambiare nome: ormai è conosciuto. Dopo alcuni tentativi di reazione, si accorge dell'inutilità di essi e si rassegna alla propria sorte scoraggiato e sfiduciato.

Lo ritroviamo dopo circa 30 anni, nella Roma moderna, mendicante e povero mentecatto, a parlare del proprio caso ad un passante e a dei giornalisti: ma quasi nessuno si ricorda più di lui; il suo caso non fa più notizia.

Il **racconto**. Il film è diviso nettamente in 2 blocchi narrativi, separati tra di loro da alcune immagini di repertorio (in bianco e nero) della seconda guerra mondiale. Nel primo grosso blocco, che comprende quasi tutto il film, ci sono tutti gli avvenimenti relativi

alla storia di Girolimoni avvenuti circa 50 anni fa; nel secondo blocco troviamo Girolimoni, dopo circa 30 anni, che cerca ancora di far parlare di sé, inutilmente, rivolgendosi ai giornalisti.

Ma la vera significazione del film non sembra nascere dalla connessione dei suddetti blocchi narrativi, in quanto il secondo blocco non rappresenta altro che la continuazione e la logica conseguenza di ciò che era avvenuto nel primo: l'imbruttimento fisico ed intellettuale di Girolimoni che ha patito quel che ha patito.

Tutto il film, invece, (I e II blocco) si organizza in tre grossi filoni strutturali dal cui incontro nascerà l'idea centrale.

Il primo filone (tutta la prima parte del film ed altri elementi narrativi che si trovano in seguito) è tutto teso a mostrarci una certa situazione di fatto: una situazione particolarmente grave di anormalità e di esasperazione dovuta alla presenza del « mostro ». E' questa senz'altro la parte migliore del film in cui il regista (spesso in modo molto felice) è riuscito a darci delle pennellate molto precise della Roma dei quartieri popolari e dei tipi che vi trascinano la loro misera esistenza.

Il secondo filone serve a caratterizzare una certa situazione politica (il fascismo) che non può tollerare quello stato di anormalità e di « disordine » esistente e che inoltre si serve di tale stato per ottenere i propri fini (in questo caso l'introduzione della pena di morte).

E' tale situazione politica, infatti, che esige necessariamente che venga trovato, se non il colpevole, almeno uno che abbia i requisiti per essere fatto credere tale. Ed è tale situazione politica che impedisce che, una volta scoperta la verità, questa non possa essere resa manifesta (la riabilitazione del colpevole, infatti, toglierebbe prestigio e dignità al sistema imperante). Inoltre è questa situazione politica che ha interesse ad approfittare di un certo stato di cose per convincere l'opinione pubblica che la pena di morte è proprio necessaria; pena di morte che vedremo poi applicata, nella scena della fucilazione dell'anarchico, prima di tutto nei confronti dei nemici del sistema.

Questo secondo filone è, dal punto di vista cinematografico, forse quello meno felice. L'esatta ricostruzione dei particolari dell'epoca e la rassomiglianza di « Mussolini » all'originale non sono sufficienti a dare credibilità cinematografica a questa parte del film che risulta pertanto, in certi momenti, un po' forzata e poco convincente.

Il terzo filone, che sarà quello che chiuderà il film, è in funzione del dramma personale di Girolimoni, presentato come una vittima delle due situazioni precedenti. Girolimoni è il tipo un po' strambo che possiede tutti i requisiti per essere incolpato ed è il tipo abbastanza ingenuo e fiducioso nella propria innocenza per cadere nel tranello architettato contro di lui. Dopo la scarcerazione si vedrà rifiutato e diffamato; sarà costretto a cambiare nome inutilmente; tenterà di reagire finché, sfiduciato nella giustizia e scoraggiato, si rassegnerà a diventare una vittima. Tutta questa parte del film sembra studiata e fatta su misura per la recitazione di Nino Manfredi che, ancora una volta, dà prova di essere un ottimo interprete. Tuttavia in qualche momento è un po' troppo « romano » ed i dialoghi danno l'impressione di essere a volte un po' forzati.

Concludendo: il film vuol essere un atto di accusa nei confronti del fascismo (sia come fenomeno storico, ma soprattutto come mentalità) il quale, per rafforzarsi e raggiungere i propri fini, non esita a sfruttare certe particolari situazioni storiche ed ambientali e a servirsi degli individui fino al punto di distruggerli fisicamente e moralmente.

Dobbiamo subito dire, però, che tale denuncia, che pur costituisce a nostro avviso l'idea centrale del film, è diluita in una serie di ingredienti spettacolari che ne attenuano l'efficacia ed il rigore. Tali elementi spettacolari sono presenti soprattutto nel primo filone e sono rappresentati dal clima di tensione psicologica che il regista riesce a creare nello spettatore che è tutto preso dalla storia del « mostro » (anche se, come abbiamo detto, sotto un altro profilo, questa è la parte migliore del film). Ma sono presenti, anche se in misura minore, sia nel filone « fascismo », sia nel filone « Giro-

limoni », soprattutto a causa della pur bella, ma troppo « tipica », recitazione di Manfredi.

Un film comunque che, a parte i difetti sopra accennati, ha una sua validità sotto il profilo educativo e morale e che può offrire ottimi spunti per una discussione seria. (OLINTO BRUGNOLI)

MEO PATACCA

di Marcello Ciorgiolini

interpr. princ.: L. Proietti, M. Tolo, M. Scaccia, E. Cerusico, - prod. italiana - cinemascope - colore - lung. m. 3.278 - CCC cat. III - distrib. Euro International.

Il film inizia con una canzone in romanesco, tratta dal poema di Giuseppe Bernieri, che canta « la mollezza e il menefreghismo » del popolo romano ed è commentata da immagini di popolani che apprendono, con indifferenza strafottente, l'arrivo dei Turchi a Vienna.

Ed ecco Meo Patacca, il « Re de Trastevere » che, burlato da un gruppo di nobili, li umilia in una prova di forza e conquistando una loro donna, che apertamente s'invaghisce della sua baldanza.

Intanto Nuccia, l'amante del giovane, rimane colpita dal discorso di un giovane frate barbone, che ammonisce il popolo affinché si difenda dai Turchi che, da Vienna, giungeranno presto anche a Roma, come punizione della rilassatezza di costume dei romani. La ragazza, spinta dall'entusiasmo e dall'ambizione, innalza ad eroe di una crociata contro i Turchi il suo Meo. Il capopopolo, dopo un primo momento di esitazione e di paura, rimane attratto dalla figura di eroe romano, che continua la gloriosa stirpe dei Cesari come capo dei « crociati » trasteverini, e accetta il nuovo ruolo.

Nel frattempo, Nuccia è corteggiata da un giovane, Marco Pepe, che si atteggiava a nobile signorotto e commenta, con tono da colto politico, la spedizione, vedendola come uno dei soliti fatti che danno vantaggi soltanto a chi è al potere, alla Chiesa e ai nobili, mentre il popolano rimane il solito « fregnone ».

Agendo in questa logica, il cardinale sfrutta subito l'occasione per aumentare il prestigio della Chiesa: favorisce la spedizione di Meo, consacrando l'eroe cristiano che va a combattere contro i Turchi.

Meo riceve dai nobili il finanziamento per il suo esercito ed incontra di nuovo la nobildonna, conquistata precedentemente, che lo assale letteralmente, spogliandosi dinanzi a lui.

Nuccia, presa dalla gelosia, accetta la corte di Marco, a patto che la vendichi dell'offesa fattale da Meo. Segue un ridicolo duello, che termina con la fuga del povero corteggiatore.

La crociata, benedetta dal Papa, parte per la spedizione che si risolverà nei dintorni di Roma, con due attacchi falliti: uno ai briganti che fuggono e che lasciano un gruppo di mondane; l'altro contro Squarciarelli, caratteristica borgata romana, che credevano un covo di Turchi.

Il Cardinale copre il vero risultato della spedizione, corrompendo un nunzio, il quale dichiara pubblicamente di aver visto la brigata di Meo vincere i Turchi a fianco dei Viennesi.

Meo Patacca riceve le onorificenze del caso e il cardinale, minacciandolo di rivelare la realtà della spedizione, lo trasforma da « fastidioso rivoluzionario » in giocattolo nelle sue mani.

Meo, resosi conto della situazione, preferisce finire un nuovo duello con Marco Pepe, che si era eretto difensore dei Turchi « giudii », ma approfitta per fuggirsene insieme a lui.

Ad una prima superficiale lettura sembra che il film, prendendo spunto da un fatto storico, cantato da un poema del tempo, sia una satira che si sviluppa su due piani paralleli: da una parte la Chiesa intesa come centro di potere, che agisce con opportunismo e senza scrupoli, pur di mantenere, in ogni occasione, il predominio anche sui nobili che sono assoggettati alla sua politica; dall'altra parte la caratteristica apatia e rilassatezza del popolo romano, che

contribuiscono al mantenimento della sua condizione di « solito frenone » che subisce passivamente la storia.

Ma ci sono troppi episodi che non rientrano nello sviluppo di questi temi e che hanno in comune un forte effetto comico, p.e. la relazione fra Meo Patacca e la nobildonna, la gelosia di Nuccia e i continui litigi con Meo, i duelli con Marco Pepe, la spedizione nel bosco e l'incontro con i briganti nel cimitero, le orge con le mondane.

L'**dea centrale** del film risulta pertanto essere l'intento di fare un film comico; e le scelte contenutistiche vanno viste sotto l'aspetto della loro funzionalità all'intento.

Queste scelte risultano buone. Infatti l'umorismo del film, particolarmente riuscito nel primo tempo più fiacco nel secondo, nasce proprio dai fatti e dalle situazioni, che si prestano indubbiamente ad effetti comici, mentre non vengono utilizzate le capacità espressive del mezzo cinematografico (molteplici anche in questo campo); se ne fa un uso troppo elementare e ripetuto.

Il film, inoltre, presenta aspetti massificanti.

Lo spettatore, che spesso si riconosce in certe situazioni e atteggiamenti del popolo romano, rimane più che altro preso dalla comicità del film e contemporaneamente riceve, senza spirito critico, la rappresentazione già descritta della Chiesa e del popolo, presentata come cosa ovvia e senza un'analisi approfondita. Nel film c'è anche la tendenza a voler generalizzare il discorso del rapporto tra potere e sudditi, nel senso che, anche se in tempi e situazioni diversi, le strutture di potere rimarranno le stesse, come risulta anche dalla canzone finale; ma la sua forza espressiva rimane nel piano delle intenzioni o al massimo a livello di informazione materiale non convalidata, a causa del predominare già detto degli elementi spettacolari. (GIUSEPPE PERELLA)

QUANDO MARTA URLO' DALLA TOMBA

di F. Lara Polop

interpr. princ.: E. Stewart, A. Gade, A. Resi, - prod. italo-spagnola - colore - lung. m. 2.331 - Vm 14 - CCC: cat. IV - distrib. C.I.D.I.F.

Un insignificante film del terrore, in coproduzione italo-spagnola: ed è detto tutto.

Forse, paradossalmente, si potrebbe dire che le varie coppie nella galleria della sala di provincia dove ho assistito alla proiezione diventano emblematiche per un giudizio del film: occasione per giovani al di sotto dei 18 anni ma al di sopra dei 14 (il film infatti è vietato ai minori di questa età) di pomiciare indisturbati senza rimpianto di avere perso un film che valga la pena di vedere.

Questo film tuttavia mi offre casuale occasione di fare un piccolo cenno ai film del terrore, sotto il profilo sociopedagogico.

Salvo eccezioni, è ben difficile pensare che il pubblico possa credere alle vicende cui assiste in questi casi e subire le conseguenze solite di transfert ecc. Si tratta d'un genere di evasione e basta.

Un'evasione tuttavia (quando il film è fatto come si deve, anche senza arrivare a Hitchcock che non manca di collocare qualche patina più o meno forte di tematica) che per qualcuno potrebbe basarsi sullo scarico di tensioni latenti (le cui origini e natura dovrebbero essere meglio esaminate per poterle giudicare) e forse sconosciute allo stesso possessore. Sotto questo profilo, può essere positivo lo scarico praticamente innocente di quelle tensioni, ma, d'altra parte, può essere indicativa nell'individuo la presenza delle tensioni stesse, poiché può darsi che esse comportino atteggiamenti o conseguenze non sempre altrettanto innocenti.

Al di fuori di questi casi, senza peraltro escluderli del tutto, il divertirsi su un genere di film dove abbondano l'uccisione, la prevaricazione, la violenza, l'indifferenza assoluta per qualsiasi norma che non sia il provocare climi di suspense e di paura, non può essere considerato con favore sotto il profilo socioeducativo. E ciò nonostante le risate che i giovani dicono di farsi o fanno nei momenti salienti. Non che — ripeto — quegli elementi di informazione materiale costituiscano generalmente uno stimolo all'imitazione (salvo appunto qualche caso di « azione » inusitata e... furba che potrebbe presentarsi quale un « impara l'arte e mettila da parte »); è piuttosto che si tratta di un contributo al formarsi di una mentalità dove la vita umana, il diritto, i valori oggettivi, la giustizia ecc. un po' alla volta e insensibilmente perdono qualcosa almeno del loro peso.

Se si tratta di persone che hanno possibilità psicologica e operativa di annullare questi afflussi di mentalità, il problema quasi non si presenta. Ma non tutti sono di questo tipo e nessuno è buon giudice di sé stesso.

Da questi afflussi possono derivare un po' alla volta anche in persone equilibrate, di buon cuore e di obiettività di giudizio certe sfumature di durezza nel considerare e nel trattare il prossimo e la vita. Queste persone, qualora si accorgessero di questo nuovo modo di considerare le cose, lo attribuiranno probabilmente a ridimensionamento dei propri criteri a causa dell'esperienza o a simili di per sé valide ragioni, anziché alla vera causa ch'è proprio questa nuova patina che s'è depositata sulla loro mentalità.

Analogo discorso può farsi per i libri del terrore e per i film e libri gialli. Sono sì evasione, cose cioè — si direbbe — da potersi prendere alla leggera; ma è un'evasione che impone una certa cautela, soprattutto nei giovani.

Nei confronti di questi generi di film, l'educazione alla lettura è sempre liberante perché abitua a non fermarsi all'informazione materiale (nella quale appunto si nasconde l'origine del pericolo), ma molto probabilmente essa porterà a non trovare più gusto in film di questo genere. (NAZARENO TADDEI)

RECENSIONI TV

IN VIAGGIO VERSO LE STELLE

in TV dei ragazzi. 8 puntate di Nino Damato, con la consulenza dell'astrofisico Franco Pacini, i giovedì 12 ottobre - 14 dicembre 1972, ore 18,15.

Non è facile che la televisione ci si offra nelle sue possibilità ottimali, adempiendo alle sue funzioni che dovrebbero essere quelle di **informare, formare e ricreare**.

Anzi conviene subito dire che soprattutto la seconda funzione, quella formativa, ha sempre bisogno dell'intervento mediatore di chi educa.

Se non altro per rendere consapevoli i ragazzi che il loro approccio al mezzo televisivo non è approccio a un doppiaggio del

reale ma a una (o a diverse) delle possibili sue interpretazioni, dato che il linguaggio delle immagini « de-forma » la realtà e attraverso questa deformazione esprime dei contenuti mentali, cioè la interpretazione della realtà stessa.

Tuttavia ci s'imbatta a volte in programmi che, proprio per il loro avvicinarsi a una realizzazione ottimale, vale la pena di prendere in considerazione e per i quali muovere il ristagno dell'opinione pubblica in senso positivo diventa semplicemente doveroso.

E' il caso della rubrica « **In viaggio verso le stelle** », una serie di otto trasmissioni collocate dal 19 ottobre al 14 dicembre u.s., ogni giovedì sera alle 18,15 nella TV dei ragazzi.

Il programma a cura di Nino Damato, con la consulenza dell'astrofisico Franco Pacini, si valse di riprese effettuate nei principali laboratori e osservatori astronomici di tutto il mondo: dall'Italia all'Australia, dall'Inghilterra agli Stati Uniti, dalla Francia a Porto Rico.

« Studiando l'astronomia — ha detto Halton Arp, uno degli astrofisici intervistati — si cerca di scoprire da dove abbiamo avuto origine e dove stiamo andando ».

Sostanzialmente si riassume in questa espressione il contenuto delle trasmissioni che hanno cercato di fare il punto sulle odierne conoscenze del sistema interplanetario con informazioni sulle sorprendenti scoperte di questi ultimi anni in campo astronomico.

L'esistenza di un astro misterioso che potrebbe essere il decimo pianeta del sistema solare, la nascita della nebulosa del Granchio, la scoperta e lo studio di oggetti misteriosi a 5 miliardi di anni luce dalla terra chiamati « quasar » (sorgente « quasi stellare »), il progetto Ciclope per le ricerche intorno al possibile reperimento di messaggi da parte di civiltà avanzate che si trovassero su qualche pianeta degli spazi, lo studio delle galassie, il loro formarsi ed esplodere, il loro numero che la mente umana non può computare: ecco alcuni tra i « suggestivi » argomenti trattati durante otto puntate.

Ho detto suggestivi. E non a caso ho usato questo aggettivo nella sua connotazione positiva. In questo programma, infatti, la potenza evocativa dell'immagine è stata messa a servizio d'informazioni la cui novità, qualitativamente e quantitativamente valida, non sarebbe riuscita, forse, a interessare e a coinvolgere a livello di vera partecipazione il destinatario, se l'esposizione fosse avvenuta solo in maniera verbale.

Parlare all'uomo della strada, o al ragazzo, di astrofisica non è facile. Se mai bisognerà specificare che, se la TV dei ragazzi tende a raggiungere anche i giovani, indubbiamente si potrà trovare questi ultimi più disponibili.

Non per nulla un'indagine sugli interessi della popolazione giovanile italiana pubblicata dal « servizio Opinioni » pone al primo posto tra gli argomenti privilegiati dai desideri giovanili quello di vedere trattare dalla TV i **grandi problemi del mondo d'oggi** (percentuale: 86 di contro alla percentuale 55 riguardante gite, viaggi, vacanze).

Comunque, anche se l'avanzata delle conoscenze cosmiche da parte dell'uomo può considerarsi uno dei grandi problemi d'oggi, non si può dire che sia facile l'accesso ai non iniziati in campo astrofisico e tecnologico.

D'altra parte il reperimento di una certa facilità non doveva assolutamente essere a scapito della massa d'informazioni piuttosto precise e rigorose.

L'uso dell'immagine, sia visiva sia sonora, — questo voglio mettere a punto — è stato tale da creare quella certa partecipazione emotiva senza la quale l'argomento sarebbe rimasto irrimediabilmente astratto, freddo, ostico, al limite noioso per i non iniziati.

D'altra parte le necessarie « deformazioni » espressive furono a servizio di un'obiettività di fondo e non di una mera spettacolarità, atta solo a coinvolgere emozionalmente il recettore, a catturarne l'interesse momentaneo ed epidermico.

Una trasmissione a misura d'uomo, dunque. E non il solito imbonimento per masse intellettualmente sottosviluppate e da tenere in costante sottosviluppo. Si tratta ora di dimostrarlo brevemente.

I « modi televisivi » della trasmissione

Sono state le scelte narrative e strettamente semiologiche a permettere quella possibilità di accesso a notizie notevolmente interessanti, ma per se stesse difficili e perfino astruse.

L'alternare interviste a personaggi giustamente famosi nel campo della ricerca astrofisica alla presentazione delle nuove apparecchiature di cui si servono per esplorare gli spazi stellari ha permesso sia di comunicare esiti, progetti e ipotesi dei ricercatori sia di evidenziare, per così dire, la stoffa umana. Infatti quel loro studio degli astri si è rivelato spesso come una precisa vocazione, come un'appassionante fatica tale da buttare all'aria qualsiasi altra sicurezza (penso all'intervistato Van Biesbroeck che aveva già rag-

giunto la laurea in diritto) pur di dedicarsi a questo assiduo sforzo di ricerca astrofisica.

Se l'intervista è una delle modalità più specificamente televisive in quanto permette al piccolo schermo di presentare con grande senso d'immediatezza persone che, in certo senso, interpellano anche noi o rispondono a nostri inespressi interrogativi, l'informazione audiovisiva sulle più avanzate tecnologie contemporanee penetra nelle nostre case a farci « toccare il polso » di un processo che spetta a noi convogliare sempre più non allo sfruttamento ma alla crescita dell'uomo. E crescita dell'uomo è anche questa sua accresciuta possibilità di visione.

« La storia del mondo — scrive non a caso Teilhard de Chardin — si riduce alla elaborazione di occhi sempre più perfetti in seno a un cosmo in cui è possibile discernere sempre meglio e sempre maggiormente » (Il fenomeno umano, Mondadori, 1968, p. 28).

Dire « visione » nel senso suaccennato, significa alludere a un fatto che trascende la stessa conoscenza sensibile.

E' impossibile non citare ancora Teilhard che afferma: « Cercare di vedere di più e di vedere meglio non è un capriccio, una curiosità, un lusso. Vedere o perire. Tale è la situazione imposta dal dono misterioso dell'esistenza » (Ibidem, p. 30).

Un'altra modalità televisiva che ha aiutato a sperimentare in certo senso questo tipo di « visione » è stata la musica.

Vi si potevano riconoscere brani di Beethoven allo stato puro o con arrangiamento elettronico particolarmente in sintonia con le immagini evocanti gli spazi stellari.

La stessa sigla con la canzone « Cold night » cantata da Philipp Good Hand Tait era, ad ogni trasmissione, un invito discreto e suggestivo a un tipo di concentrazione che permettesse al discorso televisivo di essere gradevolmente recepito.

D'accordo, proprio quel tipo di musica sui vasti silenzi, era un'altonatura dell'informazione che veniva data. Noi infatti non sentiamo nessun accordo di Beethoven guardando le stelle o le vaste solitudini dell'Arizona di cui le telecamere non si sono limitate a captare soltanto l'osservatorio astronomico.

Però proprio quell'« altonatura » o « tecnica di magia », come la chiamano alcuni, era a favore d'una certa interpretazione, e a servizio di quella suggestività di cui si diceva all'inizio: non epidermica ma capace di far vibrare le più profonde corde esistenziali.

E' stato il sapiente compenetrarsi dell'audio nel video, in questo caso, a produrre appunto il superamento della conoscenza: la visione.

Buona ci è parsa anche la scelta e l'interiorizzata recitazione di brani poetici di Tagore: il mistico dell'universo, colui che, prima di Teilhard ma col senso profetico dei poeti, aveva sentito che « l'uomo ha bisogno di vivere cosmicamente perchè più intima dell'anima degli individui, più vasta dell'umanità esiste una linfa o uno spirito delle cose, esiste un Assoluto che ci attira e che si nasconde ».

Per scoprire il volto, per rispondere al suo appello e intenderne il senso, per imparare a vivere più intensamente, dobbiamo immergerci nella vasta corrente delle cose e vedere dove il suo flusso ci porterà ».

Se gli schemi grafici obbedivano a una legge di chiarificazione delle informazioni sulle galassie e su altri fenomeni cosmici, meno opportuno è sembrato il ricorrere più e più volte a quell'espedito di palline luminose e sfuocate che dovevano raffigurare la danza degli astri nello spazio. Una « finzione » piuttosto abusata e poco significativa.

Azzecata, invece, la finale che, valendosi d'un filmato canalese di animazione trasmesso l'anno scorso a « Mille e una sera » a partire da un ragazzino in barca su uno dei grandi laghi del Canada, dava la visione del cosmo attraverso zoomate sempre più avvicinanti i corpi astrali. E poi, sempre a partire da lui e da una stilla di sangue uscita dalla sua mano punta da una zanzara, offriva la meraviglia del microcosmo, mediante l'ingrandimento degli elementi che compongono il protoplasma.

A mo' di conclusione, vorrei rilevare le peculiari possibilità

del mezzo televisivo a servizio dell'educazione. Non solo infatti può sfruttare l'accostamento della parola all'immagine in un modo diverso dal cinema (nel quale il primato espressivo deve essere sempre dell'immagine) ma, sia veicolando grafici che assumendo filmati d'animazione, sia mostrando gigantesche apparecchiature della più avanzata tecnologia, sia commentando le visioni planetarie e astrali con brani poetici e musicali, può raggiungere una certa unità significativa.

E che un ciclo di trasmissioni televisive abbia come nocciolo unitario quello di una forte stimolazione alla « visione » mi pare importante.

Soprattutto per il fatto che l'« homo ludens » è tutto da scoprire in questo senso. E l'« homo oeconomicus » sarà realmente superato solo quando si batteranno, in campo educativo, queste strade.

Allora e solo allora, anche in sede di programmazioni televisive si supererà (c'è da augurarselo!) « la convinzione che il lato catartico e liberatorio consista soprattutto in quello che si potrebbe intitolare complessivamente lo spettacolo di varietà » (A. CAPITINI in « La televisione nella scuola di domani », Abete, p. 205).

Allora e solo allora, anche attraverso la televisione dei ragazzi, il teleschermo offrirà un suo contributo al progetto « uomo nuovo ». (MARIA PIA GIUDICI)

DENTRO LA SCUOLA

Programma di Emilio Sanna e Carlo Tuzii.

Nazionale della TV. In 5 puntate, il mercoledì, dal 24 maggio 1972

2ª Puntata: « I belli e i brutti »

(segue dal numero precedente)

Ed ancora: manca l'uso con funzione tematica di quegli elementi come l'angolazione, l'inquadratura e la connessione che, impiegati la volta precedente nel presentare una certa realtà, comunicavano anche il giudizio degli autori sulla stessa e facevano diventare il filmato-inchiesta un filmato a tesi. Infatti p.e., là certi movimenti della cinepresa (come la carrellata dall'alto sui bambini) tendevano a « giudicare » la realtà rappresentata, qui i movimenti della cinepresa mirano non più a « giudicare » ma a « scoprire » aspetti nascosti della realtà. Alla funzione « espressiva » tipica del film a tesi, è questa volta contrapposta la funzione « indagatrice », « di ricerca » tipica del film a inchiesta.

Qualcuno potrebbe chiedere: come si fa a stabilire se i movimenti di macchina, p.e. « esprimono » il parere del regista o vanno ad « indagare » su aspetti nascosti della realtà?

Occorre fare attenzione se questi movimenti — sempre per restare nell'esempio del movimento della cinepresa — tendono ad organizzare un sistema di costanti e di varianti in connessione (= strutturare), che renda significante ogni sua componente.

Un po' come accade nel linguaggio verbale (ma il paragone va preso con cautela, perché i linguaggi sono diversi), dove, per conoscere ad es. il senso del termine « cane » è necessario considerare tutto il contesto. Infatti nella frase « il cane ha quattro zampe », tale termine ha un senso che è diverso da quello nella frase « quel cantante è un cane ».

In altri termini, l'immagine mutua la propria significazione da due precisi e differenti fattori: il primo dalla « cosa » che è rappresentata, il secondo dal « come » tale « cosa » è di fatto rappresentata. E' il problema che nella metodologia del Taddei viene espresso con il concetto di contorni 1 e contorni 2. Questo gioco « cosa-come » si verifica a vari livelli ed è sempre espresso dalla struttura. Pertanto si deve parlare di struttura di immagini singole e di struttura di immagini in connessione dove a un dato punto entra nel fatto strutturale anche il contesto in cui o la « cosa » o il « come » (e quindi la mente dell'autore) si trovano collocati.

Un'altra prova che questa puntata va letta con una chiave diversa dalla puntata precedente è data dalle interviste. Non solo questa volta esse sono più numerose (quasi il doppio), ma soprattutto hanno un peso strutturale di gran lunga maggiore. Al punto che, di conseguenza, il commento parlato (la voce ed il parere degli autori, in altri termini) è molto meno rilevante. E l'intervista è in certe occasioni il « pilastro dell'inchiesta-filmata » (come ha sostenuto Gianni Bisiach alla « Iª Tavola Rotonda sull'inchiesta filmata » organizzata dal Centro Culturale Estense, ottobre 1964), perché spesso, ed anche in questo caso, porta l'inchiesta ad « offrire elementi di riflessione » più che soluzioni già pronte e pareri personali più che affermazioni dogmatiche.

In « I belli e i brutti » il problema trattato salta fuori: la scuola elementare che arranca a stare al passo con le rapide trasformazioni della società, che fatica a capire le nuove esigenze, ma che già, in qualche parte, si muove e si interroga per essere in grado di assolvere al suo compito.

Allora questa puntata può essere definita un'inchiesta riuscita? In parte sì; ma non del tutto. Ci sono ancora « confronti » discutibili e ci sono incertezze e « distrazioni ». Esempio. Viene chiesto ad un bambino bocciato l'anno precedente perché non sapeva leggere, se adesso, dopo un corso con un metodo più moderno, ha appreso a tecnica di lettura. Il bambino risponde di sì e poco dopo il regista cambia inquadratura. Quando poi ritorna nello stesso ambiente si vedono i ragazzi (tra cui vi è anche quello prima intervistato) intenti a leggere (si nota chiarissimamente il dito che scorre sulle parole del libro), ma non si sente la voce, perché l'audio in quel momento trasmette un commento di una voce fuori campo.

Questa è una « distrazione » (che ha anche ripercussioni tematiche): quando il bambino dice di saper leggere, non gli viene fatto provare; quando ci prova, non viene trasmessa la sua voce. Una occasione di documentazione spreca!

Un altro esempio è dato da una panoramica verticale che la cinepresa compie su un tronco d'albero. Il pezzo di legno è nudo, scheletrico. Forse questa immagine vuole assurgere a valore emblematico della condizione degli abitanti di quel luogo o forse piuttosto è il punto di arrivo di una panoramica che dopo aver mostrato un certo ambiente ha cercato un oggetto plastico abbastanza inconsueto. Ma in ogni modo l'inquadratura non pare appropriata: se è emblema, l'albero assurge già ad una significazione appartenente alla rappresentazione della realtà e non più alla realtà rappresentata dove significa solo se stesso (e in tal caso l'immagine non sembra intonata alla scelta stilistica di questa puntata); nel secondo caso l'immagine dell'albero è inutile: è una panoramica che documenta un tronco, mentre l'inchiesta è sulla scuola.

Però queste sviste non compromettono l'interesse generale dell'inchiesta.

Resta da spiegare un punto. Come è possibile trovare una ragione alle differenze riscontrate tra le due puntate? Per avere una risposta certa occorrerebbe andare a vedere dietro le quinte. Non essendo possibile bisogna accontentarsi di qualche vaga ipotesi.

Tanto per incominciare si può ricordare che se è vero che le due puntate fanno parte dello stesso servizio (sulla scuola), è pure vero che sono dedicate ad argomenti e problemi un po' diversi tra loro: la scuola materna la prima, la scuola elementare la seconda. Ciò potrebbe spiegare, almeno in parte, il diverso atteggiamento degli autori.

Può anche darsi (siamo ancora più nel campo delle ipotesi) che una qualche « forza » sia intervenuta a spingere verso una certa direzione, determinando così la differenza di stile tra le due puntate. Ma se ci sia e chi sia non lo si può proprio dire. Più utile è aspettare e vedere la terza puntata, dedicata alla scuola media. (EUGENIO BIOCCHI)

(segue)

SOMMARIO

TRA CRONACA E STUDIO

- Nazareno Taddei: LEGGERE I FILM p. 33
Gabriele Lucchini: POSSIBILITA' E PROBLEMI
DELL'IMPIEGO DEL CINEMA D'ANIMAZIONE
NELL'INSEGNAMENTO DELLA MATEMATICA p. 34

METODOLOGIE

- CORSO DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE
PER LA SCUOLA ELEMENTARE p. 35

RECENSIONI FILM

- A.A.A. AFFITTASI RAGAZZA PER FARE BAMBINO
di James Bridges (Eugenio Biccocchi) p. 37
ANN AND AVE di Anne Mattsson (Nazareno Taddei) p. 39
BARBABLU di Edward Dmytryk (Nazareno Taddei) p. 39
CONOSCENZE CARNALI DI CHRISTA RAGAZZA DANESE
di Jack O'Connell (Nazareno Taddei) p. 43
GIROLIMONI di Damiano Damiani (Olinto Brugnoli) p. 44
MEO PATACCA di Marcello Ciorciolini (Giuseppe Perella) p. 45
QUANDO MARTA URLO' DALLA TOMBA di F. Lara Polop
(Nazareno Taddei) p. 45

RECENSIONI TV

- IN VIAGGIO VERSO LE STELLE (M. P. Giudici) p. 45
DENTRO LA SCUOLA (E. Biccocchi) p. 47

LETTURA DELLA FOTO

- L'AEROPORTO DI PUNTA RAISI (N. Taddei) p. 40

FINESTRELLE

- CORSI CON LA METODOLOGIA CSCS p. 36
ANRIC ATTIVITA' DEI CIRCOLI p. 38
DOZZINA D'ORO DEI FILM AL 2-1-1973 p. 42

Nel prossimo numero, tra il resto, un articolo illustrato di N. Taddei, sulla « de-formazione » dell'immagine, uno studio di C. Miarelli sulla TV via cavo, la presentazione del famoso film di Jean Effel sulla creazione del mondo e le consuete rubriche.

EDAV
educazione audiovisiva

Spedizione in
abbonamento
post Gr. III
(70%)

Mensile, anno I - n. 3, gennaio 1973 - Direttore responsabile Nazareno Taddei - Autorizz. Trib. di Roma n. 14632 del 14-7-1972 - Direz. Amm. Via Siria 20, 00179 Roma - Telef. 780.905 - ccp. 1/8506 - Spediz. in abbonamento postale Gruppo III - 70% - Tipografia Sallustiana.

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.