

## TRA CRONACA E STUDIO

**« RISCHIATUTTO »: FENOMENO DI COSTUME**  
di Maria Pia Giudici

Il 5 febbraio scorso « Rischiatutto », il telequiz condotto da Mike Bongiorno con la valletta Sabina Ciuffini e la regia di Piero Turchetti, compì tre anni.

Ho qui davanti i risultati del Servizio Opinioni sulle trasmissioni televisive del mese di Gennaio 1973.

E' sintomatico che per Rischiatutto l'indice di ascolto in milioni sia di 20,7 e l'indice di gradimento segni 75.

In rapporto a quelle cifre è interessante notare che, tra le trasmissioni culturali, « Medicina oggi » segna un indice di gradimento più alto (80) ma un indice d'ascolto di gran lunga inferiore (0,7); delle trasmissioni giornalistiche, il Telegiornale delle 20,30 segna un indice di gradimento pari a Rischiatutto con un indice d'ascolto notevolmente inferiore (16).

Se si tien conto che la punta massima di gradimento della trasmissione in causa fu segnata il 12 Gen-

**Gli « Antenati » di Rischiatutto**

Trasmissioni analoghe al telequiz che oggi s'impone come fatto di costume ebbero sempre successo in Italia.

Appena uscita dalla fase sperimentale nel gennaio del 1954, la TV s'impone subito con un telequiz: « Lascia o raddoppia », che segnò il massimo gradimento col valore 92, raggiungendo una media di 84 (di gran lunga superiore alle altre trasmissioni dell'epoca).

Erano gli anni in cui, all'ora delle trasmissioni, il traffico stradale diradava al massimo, bar e case dotati del televisore rigurgitavano di pubblico, cinema e teatri si vuotavano, tanto che si cercò di rimediare ricorrendo all'uso di proiettare in sala la trasmissione.

Anche il « Musichiere » nel 1958-59-60 ottenne un indice medio di gradimento di 85, 88, 71 con un indice di ascolto medio superiore ai 15 milioni di spettatori.

Seguirono altri spettacoli a quiz:

« Telematch » (1957: gradimento medio, 73).

« Campanile sera » (dal 1959 al 1962: gradimento 63, 12; 5 milioni di ascoltatori).

**Col prossimo numero, avrà inizio la pubblicazione, in inserto speciale, della Serie comics « LE PETIT ANGE » (L'angioletto) del famoso vignettista francese Jean Effel (« Paris match » « Vogue »). Sono 53 deliziosi episodi con a protagonista un piccolo angelo dagli occhi furbi e imbambolati, che porta sulla terra un soffio di cielo e, in cielo, un soffio di terra.**

**E' un dono prezioso che lo stesso Effel e il suo rappresentante italiano Vidakis hanno voluto fare al nostro mensile, riconoscendone lo spirito e l'immediatezza di servizio agli educatori in questa nostra epoca dell'immagine.**

**Non ancora uscita in Italia finora, la Serie verrà da noi pubblicata nell'originale francese, con la traduzione e un'introduzione.**

naio 1972 con la presenza di Massimo Inardi (da notare: proprio l'unica volta in cui avvenne l'annullamento per certe modalità ritenute errate nel formulare la domanda su Menenio Agrippa), c'è da chiedersi seriamente: **quali sono le vere cause del successo per il telequiz in questione?**

Prima di evidenziare quelle che ci sembrano di maggior peso, diamo una breve carrellata sulla storia di questa trasmissione.

« Caccia al numero » (1962: gradimento 72; ascolto medio 2 milioni e 400.000 spettatori).

« Fiera dei sogni » (gradimento 71; più di sei milioni di spettatori).

Dal '65 si è affermato « Giochi senza frontiere », (gradimento 72 con punte di 80 e anche 82; sei milioni di spettatori).

Nel 1968 compare « Su e giù » (gradimento 74; ascoltatori 11 milioni e mezzo) e nel 1969 « A che gioco giochiamo » (gradimento 75; ascoltatori 75 milioni).

Notevole il fatto che il presentatore piú in auge, in quasi tutte queste trasmissioni, fu sempre Mike Bongiorno. Anche di questo fatto cercheremo di indagare le ragioni.

I telequiz a cui si è accennato servono, tra l'altro, a dare ancor piú evidenza alla rapida « escalation » di Rischiatutto:

- 16 milioni e 400.000 nel 1970
- 21 milioni e 600.000 nel 1971
- 22 milioni e 600.000 nel 1972 con punta massima di 27 milioni di spettatori e 88 di gradimento nella finalissima dei « Supercampioni », il 10 giugno 1972.

### L'iter di Rischiatutto

Ideato da Mike Bongiorno e Paolo Limiti prese l'avvio a Roma, al teatro delle Vittorie, dove continuò le trasmissioni, sino alla fine del luglio 1970.

Il primo ciclo fu seguito da quindici milioni di persone con un gradimento medio di 79.

Nel secondo ciclo (ottobre 1970 - giugno 1971) il pubblico salí a 19 milioni e mezzo, con lo stesso gradimento.

Il terzo ciclo (ottobre 1971 - giugno 72) segnò le punte piú alte, sia dell'ascolto sia del gradimento (27 milioni di telespettatori; gradimento 88).

E' a questo punto che Rischiatutto s'impone, non solo come tipo di trasmissione popolare ma come **fenomeno di costume**

« La sua penetrazione è notevole perfino tra i bambini, al punto che, in molte scuole elementari ci sono insegnanti che organizzano tra le scolaresche veri e propri « Rischiatutto » in miniatura, dove gli argomenti del tabellone sono le materie di studio, i premi sono i voti di profitto » (Notiziario della Radio e TV - 22-1-1973).

Ora siamo al quarto ciclo cominciato il 25 ottobre 1972.

La struttura delle trasmissioni è rimasta sostanzialmente invariata. Ma non va passata sotto silenzio una piccola innovazione che ha il suo peso in quello che diremo.

Fino al terzo ciclo, in una casella imprevedibile di ogni colonna del tabellone, era nascosto un « jolly » che consentiva al giocatore di guadagnare immediatamente la cifra corrispondente.

A questo espediente si sostituì quello della « **dama da fortuna** » congegnata in un modo particolare: rispondendo esattamente, il concorrente vedeva aumentare improvvisamente la propria vincita.

Ma anche piú notevole, per le osservazioni deduttive che faremo alla fine, è la novità dei tre « superjolly », di valore fisso e piuttosto elevato, non legato alla casella del tabellone, ma che scattano all'improvviso in diversi momenti della gara.

### Il gioco a quiz

Come appare fin dagli antenati di Rischiatutto, il gioco a quiz ha un suo peso, indubbiamente, sulla riuscita di una trasmissione che interessa lo spettatore medio, coinvolgendolo in una gara le cui tappe sono seguite emotivamente e stimolano perciò quei processi

di « proiezione » attraverso i quali si scaricano (a livello inconscio) le proprie ansie su quelle del competitore.

Da questo punto di vista, il gioco può essere fino a un certo punto liberante; può cioè offrire un'evasione lecita dalla « routine quotidiana », dando inoltre la possibilità di rinfrescare o apprendere nozioni che è utile sapere.

A proposito però del contenuto « nozionistico » del telequiz giustamente fa osservare il sociologo F. Ferrarotti: « L'aspetto preoccupante di 'Rischiatutto' è dato dal legame che intercorre tra questa gara pseudo-culturale basata su nomi e date che il concorrente deve dire entro pochi secondi e il tipo d'insegnamento nozionistico che ancora prevale nella nostra scuola. Il gioco condotto da Mike Bongiorno riflette un tipo di gara competitiva di destrezza piú che di ragionata meditazione ». Vale la pena, dunque, di chiedersi: questa proposta di Rischiatutto non tende a rafforzare nel nostro paese un certo indirizzo nozionistico contro cui troppo lentamente si fa strada il progetto dell'interdisciplinarietà, del lavoro di ricerca, di tutto quello, insomma, che nella scuola e nella vita, è vero approccio al ripensamento personale e in gruppo che autenticano la vera cultura?

E c'è l'altro ancor piú grave pericolo — rilevato da N. Taddei — di far confondere nozionismo con cultura e addirittura cultura con buona memoria.

### I personaggi

La natura del « medium televisivo » ci aiuta a capire l'incidenza d'un altro elemento di Rischiatutto: i personaggi che, presi dalla vita, si presentano di fronte alle telecamere.

A differenza del Cinema, la TV è caratterizzata dall'immediatezza. I personaggi televisivi « guardano in macchina » e, se telegenici, entrano in casa, suscitando una corrente di simpatia, che li fa considerare gente familiare.

Non per nulla, tenendo conto di ciò, gli organizzatori di Rischiatutto prevedono un apparato di selezione disposto in tutta Italia, il cui ultimo piú severo provino non riguarda piú la preparazione nozionistica ma la capacità di riflessi, la prontezza al pulsante, le caratteristiche umane e le doti espressive.

E' Mike Bongiorno l'esaminatore e a lui compete il verdetto ultimo che riguarda la possibilità o meno che la persona ha di assumere il ruolo di « personaggio ».

« Perché piú di 20 milioni di persone il giovedì sera stanno a vedere il mio gioco? — scrive Mike

« E' semplice: amano il 'mostro' o s'innamorano all'idea che, una sera o l'altra, al posto di quei concorrenti potrebbero esserci loro... »

« Oggi; i personaggi, a differenza dei tempi di 'Lascia o raddoppia' sono **presi dalla vita di tutti i giorni**... Certo, la simpatia che sanno suscitare i concorrenti gioca un ruolo determinante per il successo del mio telequiz » (Notiziario Rario TV - febbraio 1972).

E non è una caratteristica della TV quella di cogliere nella sua naturalezza l'uomo della strada, l'uomo della vita di tutti i giorni?

Ma vedremo poi a che cosa questa peculiarità televisiva è strumentalizzata.

## Il presentatore

Mike Bongiorno è indubbiamente il « personaggio-chiave » di Rischiatutto. Per comprenderne il ruolo e l'incidenza, si tenga presente quanto si è notato sopra, cioè il fatto ch'egli si mantiene sulla cresta dell'onda dai tempi in cui, con « Lascia o raddoppia », conquistò una notorietà nazionale, « istituzionalizzando » in certo senso la funzione pilota di chi deve tessere l'azione televisiva d'un telegioco.

Se negli anni '50 simboleggiò per le masse « il mito americano » del benessere e della fortuna divenuti fa-

che, a livello inconscio, avvengono nel pubblico. Ora è il caso di accennare a processi d'**identificazione** che, sia ben chiaro, non avvengono solo nei riguardi di Mike, ma, alternativamente, ora col presentatore ora coi personaggi in lizza.

Anzi, forse si potrebbe precisare: se certe situazioni emotive stimolano a introiettare i sentimenti di chi è in gara, facendo in qualche modo rivivere la « verde stagione » degli esami, il personaggio di Mike provoca l'identificazione con chi, senza emergere dall'uomo medio, ha fortuna, sicurezza, successo.

Ciò naturalmente rientra nella sfera del piacevole,

## CORSI

### con la metodologia del C.S.C.S.

**1-3 marzo 1973, TARQUINIA**, residenziale per insegnanti elementari della Provincia di Viterbo, organizzato dal Centro Provinciale Sussidi Audiovisivi (prof.ssa Rizzacasa) di quel Provveditorato: P1, PANORAMA METODOLOGICO DELL'EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE E CON L'IMMAGINE. Partecipanti circa 60.

**marzo 1973, VITERBO**, due pomeriggi alla settimana come sopra, ma per insegnanti medi. Partecipanti oltre 200.

**17-19 marzo 1973, L'AQUILA**, residenziale interprovinciale delle Suore Missionarie Francescane, diretto e tenuto dal Dr. Biamonte con la partecipazione di N. Taddei, su L'EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE. Partecipanti circa 60.

**L'annunciato corso** di Viterbo, a carattere nazionale, organizzato dal Ministero della P.I., direzione generale istruzione tecnica, in collaborazione col C.S.C.S., previsto dal 2 al 7 aprile, è stato rimandato al 9-15 **ottobre** pr.

**I Provveditori** di L'Aquila, Napoli, Roma, Sassari sono interessati al Corso P1, PANORAMA METODOLOGICO DELL'EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE E CON L'IMMAGINE in data da stabilirsi.

**aprile 1973, FIRENZE**, sette pomeriggi per insegnanti della città, organizzato in collaborazione col Sentiero Club (ANRIC) Via delle Panche 32, tenuto da Franco Sestini e Alceste Cocchi: P2, INTRODUZIONE ALLA LETTURA E VALUTAZIONE DEL FILM.

**aprile-maggio 1973, POMARANCO (Pisa)**, al sabato sera, organizzato dal locale Circolo Ricreativo (sezione culturale) in collaborazione col Sentiero Club di Firenze e tenuto da Franco Sestini e Alceste Cocchi: P2, INTRODUZIONE ALLA LETTURA E VALUTAZIONE DEL FILM.

cilmente afferrabili, nonostante un certo declino negli anni '60, oggi domina ancora il video.

Molti studiosi si sono interessati al fenomeno di questo persistente successo di un uomo piuttosto carente in fatto di cultura (sono famose le sue « gaffes ») e di altre doti umane.

Indubbiamente le loro analisi psicoanalitiche sono interessanti anche perché rivelano un Mike « conscio » (ossequioso verso l'autorità; paternalista verso i deboli, proclamante la necessità di essere in regola con certi valori tradizionali: beneficenza, dovere ecc.) e un Mike « inconscio » (gli necessita essere al centro dell'attenzione, dominare il partner, sfruttare, ecc.).

Forse però quel che illumina di più il fenomeno « Mike Bongiorno » ci viene da una sua dichiarazione pubblicata da « La Stampa » (Torino) nel gennaio 1959: « Io sono un ignorante, ma non ci vorrebbe molto a leggere qualche libro e a combinare discorsetti d'occasione sulla pittura e sulla poesia. Ma non voglio. Nei miei interventi che non sono mai preparati, le domande che porgo sono le stesse che farebbero gran parte degli spettatori, che non appartengono di sicuro ai ceti colti. Se io piaccio, è perché **la gente pensa: "è come noi, è uno dei nostri.** Facciamo persino gli stessi errori di grammatica » (Cfr. D. Goffredo in « Psicologia del divismo televisivo » Palombi, 1968, pag. 114).

Abbiamo parlato prima dei processi di **proiezione**

ma quanto in quella dell'educativo?

### Modalità televisive ed elemento catalizzatore

Tutto quello che finora si è cercato di evidenziare acquista senso soprattutto se si tien conto dell'aspetto semiologico delle trasmissioni, cioè di quelle modalità che, riferentisi soprattutto alla realizzazione delle immagini, fanno sì che gli elementi esaminati fin qui diano il risultato a cui si è accennato.

Non a caso Piero Turchetti, il regista di Rischiatutto, dopo aver sottolineato l'importanza del presentatore, dei personaggi concorrenti e del modo di porre le domande, si sofferma particolarmente sulla « funzionalità e chiarezza della realizzazione spettacolare ».

« Il meccanismo del gioco — egli afferma — che noi **abbiamo voluto ricco di suspense**, richiede infatti una concentrazione d'immagini: taglio d'inquadratura, luci, cronometro visivo, contemporaneità dei volti dei concorrenti.

« Tutto ciò è utilizzato per cogliere **l'estrema tensione del momento.** E' la stessa tensione che prende, a casa sulla poltrona, i milioni di telespettatori che ci seguono e che hanno decretato il successo della trasmissione » (Notiziario Radio-TV, febbraio 1972).

Ecco, qui sta il punto: proprio questa tensione, che

pretenderebbe offrire un diversivo non alieno da finalità istruttiva, in realtà è giocata su un elemento fin qui innominato, proprio perché, di fatto, risulta il vero catalizzatore di tutto: il denaro.

Lo scatto dei superjolly che induce i concorrenti a **rischiare** puntando su cifre sempre più alte (centinaia di migliaia di lire alla volta) e l'automatico scatto dei numeri (che ad ogni domanda con risposta positiva riempiono il video) sono evidenziati dalle telecamere che passano poi rapide dal volto di Mike, sempre incitante a « **tentar la fortuna** », a quello emozionato, teso, angosciato o euforico dei concorrenti.

**Per tutti, concorrenti e spettatori, la grande posta di questo gioco, tutt'altro che innocente per le sue conseguenze psicosociali, diventa sempre più il denaro.**

Si veda, per convincersene, tutto il « battage » della stampa: dal « Corriere della Sera » ai vari giornalucoli di provincia.

Che cosa sbandierano i titoloni che sottintendono un'enorme (inesistente!) importanza? Qualche nome, sì: i vari Inardi di turno, ma soprattutto « l'escalation » delle cifre in denaro, per chi rischia con la fortuna.

C'è da chiedersi: **questo stretto rapporto tra fortuna e denaro intensificato sempre più a livello emotivo non insinua in modo clandestino** l'idea che l'unica o almeno un'indispensabile componente di felicità è la ricchezza, e che la si può acquistare in modo facile, per la compiacente **fortuna**?

E poiché la vita di tutti i giorni, per la maggior parte di noi, smentisce questa insinuazione, non possono derivarne, per l'uomo della strada, frustrazioni, ansie e perfino tentativi di procurarsi il denaro a qualsiasi costo?

Forse anche certi fenomeni di banditismo e violenza esplosiva trovano le loro radici qui, nella **violenza istituzionalizzata d'un gioco sempre più alienante**, perché sempre meno « letto » nelle sue vere componenti strutturali.

## LE MACCHINE PARLANTI di Claudio Miarelli

Sul numero di dicembre de LE SCIENZE è apparso un articolo, relativo alla sintesi del linguaggio, scritto da James L. Flanagan, direttore del dipartimento ricerche acustiche dei Bell Telephone Laboratories. Riteniamo opportuno darne un breve resoconto ai nostri lettori.

### La proposta

La realtà odierna è basata sulla possibilità di pronta informazione e di relativa pronta decisione; da questa semplice constatazione si coglie la portata di una innovazione del seguente tipo: costruire una macchina in grado di creare messaggi e di modificarli a seguito delle informazioni che riceve istantaneamente dalle sue memorie collegate e fare in modo che questi messaggi vengano trasmessi sintetizzandoli in voce umana.

C'è da dire che già oggi la voce umana è usata nel settore dell'informazione mediante macchine (informazioni di borsa, informazioni metereologiche, notiziari ecc.); in questi casi, tuttavia, la soluzione è relativamen-

te semplice. Si ha un insieme di dati; questi vengono vagliati e vanno a costituire un messaggio che viene registrato. Noi potremo ascoltare, ad esempio per telefono, questo messaggio, che potrà essere aggiornato nel corso della giornata. Come si vede, fino ad ora ci si è mossi sul piano della riproduzione meccanica e della ripetizione del messaggio.

### Origine dei suoni linguistici

La possibilità di sintetizzare il linguaggio umano è direttamente proporzionale alle nostre reali conoscenze sulla produzione dello stesso linguaggio e delle sue dinamiche.

L'apparato vocale umano è un tubo acustico di sezione variabile; lungo circa 17 centimetri, si estende dalle corde vocali alle labbra. Può produrre tre tipi fondamentali di suoni: quelli vocalici (le vocali appunto), fricativi (tipo s, f, v) ed esplosivi (tipo p, t, k) a seconda dei modi diversi nei quali si presenta l'organo della fonazione in rapporto all'aria che viene emessa. Queste sorgenti sonore hanno uno spettro di frequenze assai ampio (da 100 a 3.000 cicli sec.). Nei confronti di queste sorgenti, l'apparato vocale opera come un filtro, che impone una certa risonanza a queste onde.

### Macchine parlanti meccaniche

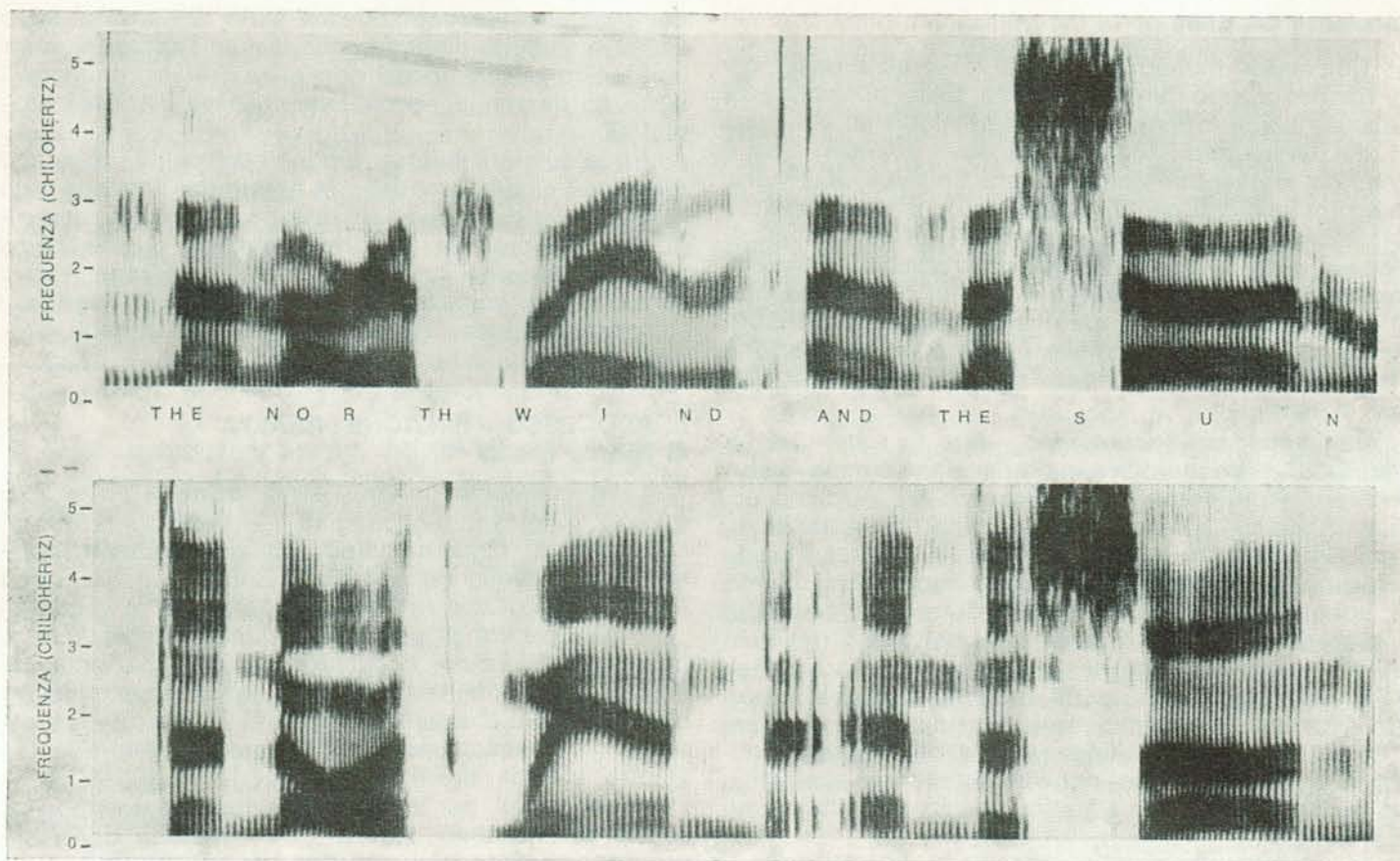
Nel 1779 Christian Gottlieb Kratzenstein vinse il premio dell'Accademia imperiale delle scienze di Pietroburgo grazie ad uno strumento formato da una serie di risonatori acustici di forma e dimensioni simili a quelli della bocca umana. I risonatori venivano attivati da una linguetta che si comportava come le corde vocali, interrompendo una corrente d'aria. Questo sistema imitava le cinque vocali (questo era il tema del concorso) « con sufficiente precisione ».

I fratelli Alexander e Melville Graham Bell, verso il 1860, costruirono una macchina parlante sulla scorta di quella di von Kempelen (circa 1790). La macchina parlante di von Kempelen era formata da un mantice che forniva aria ad un'ancia, che a sua volta eccitava un singolo risonatore, controllato a mano, che imitava suoni sonori (\*). Le consonanti, comprese le nasali, venivano simulate da quattro condotti separati, la cui apertura veniva regolata dall'operatore con le dita dell'altra mano. Anche con gli odierni progressi dell'elettronica e dei calcolatori c'è da dire che numerosi problemi legati al linguaggio parlato e all'acustica vengono affrontati meglio con modelli meccanici del canale vocale.

### Sintesi elettrica del linguaggio parlato

VODER (Voice-operation demonstrator): presentato all'Esposizione internazionale di New York nel 1939.

(\*) I suoni sonori sono quelli derivanti dalla sorgente sonora, cioè — nel caso della voce umana — dalla massa d'aria che attraversa le corde vocali. I suoni sordi, invece, sono quelli derivanti da una sorgente sorda, cioè da fatti interrutivi o modificanti il flusso della massa d'aria in modo da alterare i rapporti di frequenza e quindi di risonanza. Nei suoni sonori, il flusso è tipicamente pulsivo e periodico, mentre nei suoni sordi il flusso è aperiodico (come nei suoni fricativi ed esplosivi).



In alto è riportato lo spettrogramma acustico di una frase parlata («The north wind and the sun», il vento di tramontana e il sole), sintetizzata da un testo stampato a opera di una macchina elettronica parlante controllata da un calcolatore, progettata e costruita

nei Bell Telephone Laboratories. In basso, per confronto, uno spettrogramma della stessa frase detta da un essere umano. Nell'attuale stadio di sviluppo l'intelligibilità della macchina parlante sta appena diventando accettabile.

(dal numero citato de «Le Scienze»)

Usava due sorgenti di suoni: una a banda larga ed un oscillatore periodico generatore di un sibilo. Questi suoni venivano modificati col passaggio in una scatola destinata al «controllo della risonanza», contenente 10 filtri contigui che abbracciavano l'intera gamma di frequenza della voce umana. I suoni venivano poi modulati da una serie di opportuni controlli esercitati individualmente da 10 tasti. Tre tasti fornivano una eccitazione transitoria di determinati filtri scelti per rendere possibile la simulazione di tre tipi di suoni esplosivi (t-d, p-b, k-g). L'operatore disponeva di una sbarretta, da premere col polso, per scegliere o il suono a banda ampia o il sibilo e di un pedale per controllare l'altezza del sibilo.

VOCODER: inventato da Homer Dudley intorno agli anni in cui veniva presentato il VODER. Con questo sistema si campiona lo spettro d'ampiezza della voce di chi parla in corrispondenza di numerose frequenze diverse e ne risultano tensioni che descrivono le fluttuazioni, relativamente lente, di questi campioni. Esso deriva anche una tensione che rappresenta il timbro della voce, indicando se un suono è sonoro o sordo.

Nessun sistema di quelli sopra descritti è stato introdotto nella telefonia civile. Un sistema interessante è quello usato dalla Bell Telephone per realizzare eco-

nomie nella larghezza di banda nelle comunicazioni transoceaniche.

T.A.S.I. (Time Assignment Speech Interpolation): sfrutta il fatto che in una conversazione telefonica a due sensi ogni interlocutore rimane in silenzio per circa la metà del tempo. In una comunicazione su lunghe distanze, dove è necessaria l'amplificazione del segnale, ciascuno dei due interlocutori ha a disposizione un circuito trasmettente ed uno ricevente. A causa della relativa inattività un singolo canale unilaterale rimane inutilizzato per il 60-65% del tempo. Nelle comunicazioni transoceaniche in cavo dove si ha un gran numero di comunicazioni in partenza ed in arrivo, l'insieme delle conversazioni rende disponibile una gran quantità di tempo e larghezza di banda per la trasmissione dei segnali. In sostanza, il circuito di trasmissione di ogni utente è dotato di un rivelatore di voce ad azione rapida; quando questo indica presenza di voce sulla linea, un commutatore elettronico collega la linea ad un canale disponibile del TASI. Durante le pause, l'utente perde il diritto di priorità sul collegamento di trasmissione; quando riprende, gli viene assegnato un canale spesso diverso da quello sul quale stava parlando. Da ciò la necessità per il TASI di conservare memoria del collegamento e identificare il destinatario di ogni segnale.

## Calcolatori parlanti

Calcolatori numerici e circuiti integrati a basso costo hanno portato all'ampliamento delle possibilità di studio e ricerca in tema di problemi linguistici e semantici del linguaggio. Sono emersi due obiettivi: uno è quello del miglioramento dei sistemi tipo VOCODER grazie a procedimenti numerici applicati a circuiti integrati (tali economie sarebbero importanti per le comunicazioni via satellite, esplorazione dello spazio, radiotelefonica mobile), l'altro obiettivo è quello, di cui abbiamo parlato in apertura, di fornire una voce ai calcolatori, schiudendo ampie prospettive in tema di informazione automatica, istruzione fondata su calcolatori, progettazioni di terminali.

Vediamo cosa occorre per « dare la voce » ad un calcolatore. Un generatore a distribuzione simula la sorgente per suoni sordi; la sua varianza è controllata come funzione del tempo da un segnale ampiezza di rumore. Un contatore numerico simula la sorgente corda vocale per suoni sonori e produce impulsi che hanno la frequenza richiesta dal timbro di voce. L'ampiezza della sorgente sonora è modificata nel modo richiesto dall'immissione di un'informazione che designa l'intensità del suono. Le due sorgenti vengono applicate ad un filtro ricorsivo con coefficienti determinati dalle risonanze ed antirisonanze del linguaggio parlato. L'uscita numerica del sistema è poi convertita in forma analogica, così da dare al segnale sintetico una forma udibile acusticamente.

## Sintesi formante

Sperimentata dai Bell Telephone Laboratories su calcolatore Honeywell DDP-516, adatta per comunicazioni con vocabolario medio (informazioni voli, istruzioni calcolatori e simili). Analizza il linguaggio parlato per ottenere la variazione di tre formati e il timbro della voce. C'è un immagazzinamento di funzioni formanti attraverso l'analisi di singole parole. Quando il calcolatore è in grado di articolare una determinata sequenza di parole mediante l'answer back si rivolge all'archivio di funzioni formanti e cerca le funzioni richieste nella sequenza prescritta, calcolando la durata e l'inflessione timbrica così da inserire ogni parola nel contesto prescritto e produrre una concatenazione realistica delle parole nel messaggio.

Quando invece un calcolatore deve comporre messaggi in base a quantità di informazioni enciclopediche, occorre una maggiore economicità nell'immagazzinamento e si ricorre alla sintesi testuale.

## L'imitazione del canale vocale

Con questo sistema il calcolatore immagazzina un dizionario parlato: cioè una trascrizione fonetica di ogni parola, indicazione dell'accento tonico, informazione grammaticale, sulle desinenze e sulle forme derivate. Il messaggio da convertire in linguaggio parlato è fornito come testo stampato. Ogni parola viene cercata e inserita nel programma, comprendente regole linguistiche, sintattiche e strategie per accentazione. L'insieme

dei simboli rappresentano una serie di comandi impartiti a un modello dinamico che simula l'apparato vocale umano. In questo modo non si ricorre a frammenti di discorso umano e l'economia di immagazzinamento è di 1000 a 1.

I calcolatori dunque, stanno sempre più imparando a parlare, cioè apprendono le regole del linguaggio con la stessa velocità con la quale gli studiosi risultano in grado di formularle; le conseguenze di queste innovazioni, brevemente accennate in apertura, sono notevoli e ne potremo vedere i frutti se l'industria del settore si spingerà su questa via delle « macchine parlanti ».

## IL PROCESSO « FINZIONE - REALTA' » di Franco Sestini

Recentemente, in un Teatro vicino a Firenze, un gruppo di giovani, capeggiati — sembra — da uno scienziato di fama mondiale, ha violentemente contestato la rappresentazione del « Galileo » di B. Brecht, accusandola di non essere « biograficamente veritiera ».

Tale evento, di per sé non molto interessante, mi ha suggerito alcune considerazioni che, partendo dall'episodio... incriminato, sfociano inevitabilmente nel problema che più ci interessa e cioè il processo « finzione-realtà » che accomuna tutte le manifestazioni artistiche (teatro, cinema, arti figurative, ecc.).

Esse infatti, per loro stessa natura, contengono una « rappresentazione », quella cioè derivante dall'« interpretazione » in senso tematico ed estetico data dall'autore ad un determinato fatto (storico od altro) che non è altro — alla fin fine — che la « deformazione » che ogni rappresentazione segnica comporta, deformazione in virtù della quale l'autore riesce ad esprimere il proprio contenuto mentale.

Non a caso alcuni amici siciliani da me invitati ad esprimere un giudizio sul film IL PADRINO, mi hanno risposto — come prima cosa — che « la mafia non è come il film ci mostra ». Cioè, lo spettatore che assiste ad un'opera, poniamo, sulla mafia si aspetta di trovare tutte quelle nozioni che informativamente egli aveva già acquisito sul problema e, in caso contrario, definisce l'opera « non veritiera ».

Il problema quindi è e resta quello del salto « finzione-realtà » che lo spettatore medio (e con ciò intendo la quasi totalità) non riesce ancora ad effettuare; non solo, ma non riesce a cogliere neppure la differenziazione tra la materia usata e l'idea che sta a monte di tale materia. Di ciò è valido esempio la frase udita durante la proiezione di FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA e precisamente nel momento in cui Francesco si denuda in presenza di tutta la città e dichiara di volersene andare; da uno spettatore seduto vicino a me ho udito: « Non è possibile che San Francesco sia stato un tale sporaccione da girare nudo per la città; no, proprio no, questa il regista non me la dà a bere! ».

Da ciò si deduce che il pubblico non sogna neppure lontanamente la constatazione che l'immagine di un piatto di pastasciutta non è un piatto di pastasciutta; tanto meno quindi esso si pone il problema del « perché » un determinato episodio viene presentato dal regista

« in quel modo ». Si compiono tranquillamente due errori fondamentali: il primo, quello di prendere ogni immagine come informazione o documento, mentre ben raramente essa lo può essere in maniera prossima alla fedeltà; il secondo, quello di fermarsi alla materialità della cosa quale la si vede, interpretandola come se tutto fosse lì e non pensando nemmeno che essa nasconde un'idea — quella dell'autore — che di fatto e inavvertitamente viene comunicata.

E' così che nasce il grosso e preoccupante fenomeno della colonizzazione dei cervelli e della massificazione cui stiamo ogni giorno più assistendo.

Come si sa, solo l'educazione all'immagine, e quindi alla lettura, può fare la necessaria opera di liberazione.

Mi diceva un'insegnante che frequenta un nostro Corso di Lettura a Firenze, che bisognerebbe ricominciare tutto da capo, nel senso che — fino dalle elementari — i bambini dovrebbero avere ben presente che la « mela » disegnata alla lavagna dalla maestra per indicare la parola « mela », non è una mela ma la rappresentazione di una mela. Ed aggiungeva: per essere ancora più chiari, bisognerebbe invitare i ragazzi a dare un morso alla lavagna e dimostrare così che il disegno della mela non è una mela!

« Questo non capita più al giorno d'oggi, perché il film consente di cambiare i diagrammi geometrici, e di far raccontare loro una storia continua. Diranno alcuni: il film può **illustrare**, mai **dimostrare**. Questo capita perché l'idea di dimostrazione è spesso preconcepita. Benché gli sforzi dei logici per dare un insieme universale di regole per dimostrare non siano riusciti, ci si continua a credere. In realtà, una dimostrazione è una struttura simbolica che soddisfa determinate condizioni le quali variano nel tempo e nello spazio. Non esistono dimostrazioni assolute, ve ne sono soltanto in un certo contesto verbale. E' tuttavia possibile produrre metodi di dimostrazione in contesti che non siano verbali e nemmeno letterali.

« Può servire come esempio un film di Nicolet... Mostrando che la somma delle distanze dei fuochi dai punti del luogo è eguale al raggio, si conferma che la curva è un'ellisse. La struttura logica del film è impeccabile, non vi è nessuna lettera, e il risultato viene dimostrato con assoluta certezza. Films di questo tipo fanno vedere come l'immaginazione opera su di un problema geometrico » (pagg. 95-96).

Nel capitolo « les techniques audio-visuelles et l'enseignement des mathématiques » di « Les techniques audio-visuelles au service de l'enseignement » (2), POLY ha scritto, tra l'altro:

« Beaucoup de professeurs protestent: ' Les films ne démontrent rien '. Mais ils ne veulent rien démontrer et Nicolet conclut le récit d'un de ses films par ces mots: ' Rien ne peut donner aussi bien, comme dit Poincaré, la saine habitude d'analyser ses sensations. Aucun mot n'a été lu, aucun mot n'a été entendu, il n'y a que la vision des figures mouvantes et cette vision a suscité la contemplation d'image et fait naître l'espoir de découvrir une vérité: **L'intuition a joué son rôle, la logique peut entrer en scène** ' » (pagg. 183-184).

FLETCHER e POLY prospettano con sufficiente chiarezza le due posizioni sostanzialmente diverse sull'impiego del film nell'insegnamento della Geometria: dimostrazione e stimolo. A prima vista può apparire strano che J. L. NICOLET (professore di Matematica e realizzatore di una serie di film di Geometria muti e in bianco e nero, morto nel 1966) sia portato ad esempio o sostegno di entrambi i punti di vista, pur avendo egli preso chiaramente posizione.

Analizzando un poco la questione, si vede però che la stranezza è solo apparente e riguarda proprio ciò che vogliamo considerare qui ( e cui arriveremo in seguito ): il valore di « dimostrazione » che si può dare a un film può dipendere non solo dal film stesso ma anche dalla « idea di dimostrazione » (per dirla con le parole di FLETCHER sopra citate) che uno ha, e questo vale, ovviamente, anche per i film realizzati da altri che possono avere altra « idea ».

2. - Ovviamente, nella questione sopra delineata della « dimostrazione » si fa riferimento non al cinema come **supporto** di un discorso sviluppato logicamente nel linguaggio della parola (ad esempio: ripresa filmata, eventualmente con sonoro, della dimostrazione riportata

## METODOLOGIE

### FILM E DIMOSTRAZIONI GEOMETRICHE di Gabriele Lucchini

1. - Tra le questioni proposte dall'impiego del film nell'insegnamento della Matematica presenta particolare interesse, non solo dal punto di vista operativo, quella ben nota e dibattuta del valore di « dimostrazione » che può essere attribuito al film per quanto riguarda, in particolare, la Geometria.

Per chiarire i termini del problema possiamo rifarci a quanto hanno scritto in proposito T. J. FLETCHER, docente e realizzatore di film, e A. POLY, Professeur-Assistant di Matematica al Centre Audio-Visuel de l'Ecole normale supérieure de Saint-Cloud.

Nel capitolo « i problemi del film di matematica » de « Il materiale per l'insegnamento della matematica » (1), FLETCHER ha scritto, tra l'altro:

« E' un fatto storico che, seguendo l'esempio dei greci, i matematici hanno preferito sviluppare il lato verbale e trascurare quello visuale. E' semplice trovarne la ragione. Una figura rigida serve molto difficilmente a sviluppare un ragionamento continuo, mentre i segni letterali possono essere spostati con facilità, ripetuti ed utilizzati di nuovo in un testo di una certa lunghezza. Lo sviluppo del simbolismo geometrico non è stato così rapido come quello del simbolismo algebrico poiché, per duemila anni, la figura geometrica è stata concepita come fissa e rigida.

(1) AA.VV., ed. La Nuova Italia, ristampa 1967; traduzione di Maria Giuditta Campedelli di « Le Matériel pour l'enseignement des mathématiques », ed. Delachaux & Niestlé, Neuchâtel & Paris, 1958.

(2) Sous la direction de R. LEFRANC, collection Bourrelrier, librairie Armand Colin, Paris 1972, C 1961.

in un libro) ma al cinema come **strumento** utilizzato per realizzare un discorso non verbale.

Il problema fondamentale da considerare è quindi quello delle regole secondo le quali viene impiegato il cinema per realizzare il discorso, regole che possono essere fissate con due criteri sostanzialmente diversi, almeno per quanto interessa qui: quello della assunzione delle figure geometriche a rango di simboli sui quali operare in base ad assiomi ben precisati e quello del ricorso alla evidenza dell'immagine e della associazione di immagini.

3. - Per considerare il primo di questi criteri possiamo partire da alcune affermazioni fatte da D. HILBERT in « *Problèmes futurs des Mathématiques* » (3).

« ... les figures de la Géométrie sont des symboles qui nous rappellent l'intuition de l'espace, et c'est ainsi que tout mathématicien les emploie... »

Les signes et symboles de l'Arithmétique sont des figures écrites et les formules géométriques sont des formules dessinées; aucun mathématicien ne pourrait se passer de ces formules dessinées, pas plus qu'il ne pourrait, dans les calculs, se passer de parenthèses ou crochets ou autres signes analytiques.

L'application des symboles géométriques comme méthode rigoureuse de démonstration présuppose la connaissance exacte des axiomes, qui sont la base de ces figures, et la possession complète de ces axiomes, pour que ces figures géométriques puissent être incorporées dans le trésor général des symboles mathématiques, une discussion axiomatique rigoureuse de leur contenu intuitif est de toute nécessité... les opérations sur les symboles géométriques doivent être déterminées au moyen des axiomes de la Géométrie et de leur association » (pagg. 65-66).

Appare evidente che in questo caso il cinema è ancora **supporto** per un discorso secondo una certa logica in un linguaggio che può essere considerato come una estensione di quello verbale o come un « modello » di questo, e che la dimostrazione rimane un fatto sintattico e non semantico: le figure sono strumenti descrittivi sui quali si opera formalmente in base ad assiomi (e regole di inferenza) e per i quali l'intuizione ha valore di occasione, di tesi da verificare.

4. - Quando la « dimostrazione » viene basata sulla evidenza dell'immagine e della associazione di immagini, il cinema è ancora **supporto** se l'evidenza è precedente al fatto cinematografico; il cinema è invece chiamato in causa direttamente quando l'evidenza deriva in modo essenziale dal fatto cinematografico, come nella « continuità » considerata da FLETCHER (4).

In entrambi i casi il problema è però il medesimo: la possibilità di considerare « dimostrazioni » matema-

(3) In « *Compte rendu du deuxième congrès international des Mathématiciens* » (Paris, 6-12 août 1900), Gauthier-Villars, 1902, ristampa Kraus Reprint Limited, Nendeln/Liechtenstein 1967; la traduzione dal tedesco di L. Laugel è stata rivista da D. Hilbert.

(4) Riteniamo del tutto ovvio prescindere dai problemi legati alla qualità tecnica (aberrazioni ottiche, deformazioni di proiezione, potere risolutivo,...) in quanto accidentali e normalmente superabili.

tiche le constatazioni deducibili dalle immagini, fisse o in movimento che siano.

Su questa questione, anche se sono evidenti certe difficoltà soprattutto in relazione ad aspetti quantitativi (ad esempio: che cosa significa « vedere » che due segmenti o due angoli sono uguali?) e certe possibilità (ad esempio: controesempi nei quali ci siano margini sufficienti per eventuali imprecisioni di misurazione), temiamo che non sia possibile dare una risposta assoluta essendoci modi diversi di concepire la Matematica, ed in particolare la Geometria, e l'idea di dimostrazione.

Senza addentrarci in una questione che ci porterebbe troppo lontano, ci limitiamo a riportare qui un passo di una conferenza di G. GIORGI (5):

« Anzitutto, che scienza è la geometria? E' stato discusso se sia scienza logica o sperimentale o con fondamento psicologico. Tutti i tre punti di vista sono corretti e corrispondono a tre diversi ordini di ricerche possibili. Si può infatti studiarla come: a) **geometria fisica** in quanto si propone descrivere lo spazio in cui viviamo, fondandosi su esperienze; ed è una matematica applicata, un ramo di fisica matematica; b) **geometria psicologica** in quanto ha per oggetto lo spazio o gli spazi che l'immaginazione può figurare; c) **geometria astratta o teoretica**, in quanto studia col nome di spazi tutti quegli insiemi di enti (aventi certe proprietà comuni con lo spazio fisico o psicologico e utilmente trattabili con gli stessi metodi) che la logica può costruire, e che possono trovare applicazioni svariate (anche all'analisi: così lo spazio delle funzioni) » (pag. 991).

5. - Dalle considerazioni precedenti, che ci hanno permesso non di risolvere il problema del valore di dimostrazione dell'evidenza delle immagini ma solo di chiarirne i termini, ci pare si possano ricavare valide indicazioni per l'impiego del cinema, e più in generale degli audiovisivi, nell'insegnamento della Matematica.

In particolare, il docente deve essere **consapevole** del ruolo che attribuisce al film, anche in relazione al suo atteggiamento personale nei confronti della Matematica, ai meccanismi di formazione dei concetti matematici, al livello di maturità e di consapevolezza degli studenti.

(5) Riportata in appendice alla parte II del volume III della *Enciclopedia delle Matematiche elementari*, a cura di L. Berzolari, Hoepli, Milano 1950, e già pubblicata nel *Bollettino della « Mathesis »* (1912 n 1-9).

#### LETTURA DEL GIORNALE

#### LETTURA DELLA COPERTINA di Nazareno Taddei

La copertina d'una pubblicazione che si espone in vendita è venuta assumendo sempre più la funzione di richiamo. Dalla copertina, il candidato compratore dovrebbe vedere se quella pubblicazione gli interessa. ma la copertina è fatta in modo da dirgli che senz'altro



gli interessa e deciderlo quindi alla scelta.

Ciò vale per i libri e per i settimanali illustrati, tanto in libreria quanto in edicola, e vale anche — benché con diversa tecnica di richiamo — per i quotidiani.

In sostanza, si tratta dello stesso principio pubblicitario che determina le confezioni dei prodotti di vario genere (dagli alimentari ai sanitari agli oggetti da regalo), soprattutto quelli in scatola.

Dato il rapporto « contenuto-interesse », è ovvio che i criteri secondo i quali una copertina viene ideata non possono non tener conto del pubblico « interessato ». Vale a dire che se, in teoria, un prodotto si cerca di renderlo interessante per la maggior quantità di pubblico possibile, in pratica si sa che questo è diviso secondo categorie di interesse, legate all'ambiente, alla professione, all'età ecc.

Ci sono elementi di richiamo più o meno universali, come sono in questi anni l'elemento erotico (nutrito dal gusto della rottura d'un tabù), il divismo (legato in buona parte, ma tutt'altro che completamente, al precedente), la cosiddetta critica di costume e, di tempo in

**Il presidente ANDREOTTI risponde ai nostri lettori**

A colloquio con i protagonisti della tragedia del Vietnam

**I SOLDATI RACCONTANO**

**ESCLUSIVO**

**PRIMA PUNTATA DEL DIARIO DI VALPREDA:**  
"Sposo questa ragazza e voglio presto un figlio"

**PER PIETRO HO SFIDATO MIA MADRE**

tempo, l'uno o l'altro dei fenomeni esistenziali quali l'uso del tabacco, la droga, l'esotismo ecc.

Ma si può dire che questa... universalità di interessi non riesce da sola a costituire criterio di richiamo, se non si presenta applicata più direttamente a un pubblico categorizzato, sia pur vastamente.

E' per questo che spesso, dalla sola copertina, ci si può accorgere a quale tipo di pubblico quella pubblicazione sia destinata e quindi si può intravedere anche a quale livello i vari argomenti verranno trattati in essa.

La lettura della copertina, pertanto, può essere preliminare a una vera lettura della pubblicazione. Dico, ovviamente, la lettura intesa secondo la nostra metodologia educativa, vale a dire una lettura che preservi dalla massificazione e nel contempo permetta di cogliere l'informazione (di sua natura sempre limitata e deformata) al suo livello massimo possibile di oggettività.

### Due esempi

Ricordando che la lettura non è la valutazione, ma solo la condizione indispensabile per questa e sottolineando che qui mi limito alla lettura senza giungere alla valutazione, riporto due casi di copertina, di due settimanali diversi, di due diverse settimane dei primi mesi dello stesso anno.

Già da queste puntualizzazioni è possibile rilevare che si tratta di dati i quali tutti possono entrare nella lettura del giornale. Qui, p.e., trattandosi di numeri di due diverse settimane, non potremo ricavare i dati ricavabili dal confronto della scelta di notizie e di argomenti fatta dai due giornali (elemento assai spesso determinante per cogliere l'indirizzo della pubblicazione).

LA PRIMA COPERTINA. Sulla quasi metà di destra, si vede la fotografia (a colori) di una ragazza, piacente, ma non tale e non riprodotta in tale maniera da sembrare interessante solo per il suo aspetto fisico (si noti, ad esempio, la differenza con la ragazza della seconda copertina). D'altra parte, la collocazione di quella persona in copertina e in maniera così predominante in essa attribuisce alla ragazza, cioè dà al lettore un'idea (comunicazione clandestina) di « importanza » che sollecita a sapere chi è e perché si trovi lì. Ecco che allora lo sguardo va immediatamente alla didascalia.

La didascalia ha un titolo (« Per Pietro ho sfidato mia madre ») e un testo. Il titolo non dice ancora chi sia quella ragazza, benché dica che si tratta di una ragazza che per un « Pietro » non meglio definito ha compiuto un'azione assai violenta nei confronti di una madre, a sua volta, non meglio definita. Ne nasce dunque (ancora comunicazione clandestina di « importanza » esaltante l'istintiva curiosità) la voglia di saperne di più.

A questo punto, l'occhio cerca spiegazioni nella didascalia, la quale — molto puntualmente — recita: « Questa è Laura, la ragazza che Pietro Valpreda sta per sposare. La giovane, che non vuole rivelare il cognome per non coinvolgere la famiglia nella sua vicenda, è nata a Roma. Figlia di un impiegato dell'ambasciata italiana in Cile... » Ce n'è abbastanza per essere appagati nella prima curiosità, ma restare col desiderio di saperne di più: quindi... « tolle et lege ».

Potrebbe anche darsi che, anziché leggere la didascalia, l'occhio fosse cascato sul riquadro azzurro in campo giallo (due colori assai sottolineanti) dove dominano un « esclusivo » e un « Valpreda » che fanno leggere subito tutto il resto: « Prima puntata del diario di Valpreda: Sposo questa ragazza e voglio presto un figlio ». Effetto: idem come sopra.

Dove però si può notare ancora che — siano o non siano di Valpreda — le parole riportate sono comunque ben scelte per un pubblico «mammista» (e sia detto senza ironia) qua! è l'italiano.

Ci sono poi gli altri due riquadri della copertina: quello in alto molto evidente («Il Presidente Andreotti risponde ai nostri lettori») e quello immediatamente sotto, meno evidente («I soldati [del Vietnam] raccontano»).

Questi due riquadri, che vengano letti prima o dopo il fatto di Valpreda, danno una integrazione di interesse a quel periodico.

Abbiamo dunque tre elementi di richiamo: il diario di Valpreda, le risposte di Andreotti e i racconti dei soldati del Vietnam.

Il predominio assoluto è dato al primo, cioè a un fatto di cronaca rosa che diviene clamoroso per la personalità del fidanzato, il cui interesse tuttavia viene rinfocolato dalla tinta rosa, di per sé inattesa ed estranea alla vicenda giudiziaria e politica di quel personaggio.

Segue il richiamo Andreotti — personaggio ritenuto oggi di centrodestra — ma presentato non già in qualche aspetto o risvolto della sua personalità o del suo ufficio, bensì in quello di colloquiatore con i lettori. Poi — e va bene! — l'altro fatto imponente di cronaca, il Vietnam, ma presentato nella concreta realtà umana dei figli di mamma americani.

Questi elementi di richiamo fanno perno, come si vede, principalmente su argomenti che sono arrivati al pubblico mediante i mass media e hanno costituito oggetto di opposte prese di posizione.

La presentazione del «rosa» Valpreda evita lo schieramento con una delle opposte fazioni (l'anarchico Valpreda per gli uni responsabile, per gli altri vittima della tragedia di Milano) e si mette al centro (il «rosa» è assolutamente apolitico), pur con una sfumatura di indulgenza alla tesi dell'innocenza dell'anarchico, altrimenti il rosa sarebbe meno gradito (d'altra parte, la liberazione provvisoria e il complesso degli avvenimenti non fanno più certamente ritenere comunista o anarchico chi pensa all'innocenza di quel personaggio!).

Analogamente dicasi per il Vietnam e per Andreotti.

Il pubblico al quale dunque questo giornale si dirige è il pubblico «benpensante», opposto agli estremismi, che si sente in grado di poter colloquiare anche col Presidente del Governo (e perché non dovrebbe farlo, in una società democratica come la nostra?); un pubblico — diciamo — borghese, ma di quella borghesia media che nutre le sue idee dai mass media senza particolare atteggiamento critico, scegliendo solo quei giornali che rientrano nella propria mentalità (rifiutando dunque gli altri e rifiutando anche idee nuove e non conformi), ma dai quali insensibilmente è influenzato; pubblico che non ama le avventure e deplora le avventure altrui, che ama invece starsene tranquillo; pubblico — se vogliamo dir così con una sola parola — non impegnato.

UNA NOSTRA INCHIESTA

# LA LIRA CROLLA L'EUROPA CI ACCUSA

CRONACA  
DI UN ESPERIMENTO  
ECCEZIONALE

SMETTERE  
DI  
FUMARE  
IN  
CINQUE  
LEZIONI



STORIA DEGLI INDIANI

LA SECONDA COPERTINA, invece, mostra di rivolgersi pure a un pubblico della media borghesia, ma che ha sfumature o velleità di impegno. Gente meno «tranquilla», che non disdegna qualche atteggiamento anti-conformistico, che culturalmente — pur legata ai mass media — è interessata a qualcosina di più (anche se, ovviamente, di moda e una moda d'avanguardia) e si vanta di essere «abbastanza avanzata» (non troppo però), pur nel sostanziale rispetto delle forme almeno in certe circostanze; gente insomma dall'impeccabile completo e cravatta oppure ostentante (e sottolineo il fatto di ostentare) vestiti stravaganti, mai però precisamente hippies.

Lo si deduce, in lettura, dal quasi eguale peso dato ai tre argomenti esposti a parole e alla fotografia.

La fotografia è alquanto spintarella, quasi sfiorante l'indecenza, ma non «indecente», «salvata» com'è dall'eleganza borghese del vestito e dell'atteggiamento.

I tre titoli poi: il problema della lira mostrato alquanto scandalisticamente (ma, ancora una volta, non troppo): «la lira crolla — l'Europa ci accusa», a mostrare un certo spirito di critica più che di contesta-

zione, meno ancora opposizione, al governo; la « storia degli indiani » che introduce il tema esotico in chiave culturale; e lo « smettere di fumare in cinque lezioni » che tocca un tasto così sentito oggi, in maniera da non spaventare, anzi invogliare alla prova, la quale costituisce pur sempre cosa non da tutti... E ancora la fotografia che, pur riferendosi poi nel testo a tutt'altro argomento, sta a cavallo del fumare e dell'esotico.

Tutto è messo molto bene per invogliare a leggere: « Vediamo un po' — dice il candidato compratore — queste cinque lezioni e chissà che non ci scappi fuori qualche foto ancor più... interessante circa quella donna, "indiana" o non indiana che sia ». Oppure: « Vediamo un po' questa faccenda della lira, detta con un po'

più di spregiudicatezza dei giornali governativi e con un po' meno di faziosità dei giornali dell'opposizione ».

Saper fare copertine, anche solo per intento commerciale, è una vera arte: richiede conoscenze psicologiche, sensibilità, fantasia, gusto.

Ma, dietro, c'è... la massificazione in agguato...

Per chi sa leggere, invece, la copertina è uno strumento che permette di scegliere senza lasciarsi imbambolare dalle apparenze. Permette quindi di raccogliere le informazioni che ci saranno all'interno del giornale nell'esatta dimensione in cui esse sono informazione vera e non deformata. Il che non è poco in un tempo in cui praticamente non abbiamo altro modo di essere informati e di vagliare le informazioni che ci arrivano.

## RECENSIONI FILM

### CORPI PRESENTANO TRACCE DI VIOLENZA CARNALE (I)

di Sergio Martino - interp. princ. S. Kendal, T. Aumont, L. Merenda - it. - colore - lung. m. 2.860 - CCC III - distr. Interfilm

In un paesaggio incantevole (Perugia e dintorni), alcune giovanissime studentesse che seguono un corso estivo di Storia dell'Arte, vengono barbaramente uccise e seviziate. Le ricerche della polizia sono subito centrate su un ipotetico individuo dalla doppia vita: di giorno tranquillo e rispettabile, di notte feroce assassino. Tra un omicidio ed un altro (ne ho contati otto, ma qualcuno potrebbe essermi sfuggito), il regista conduce lo spettatore allo scontato colpo di scena finale, nel quale viene coinvolto anche il buon vecchio Freud, onde fornire una sia pur labile spiegazione della ferocia bestiale dell'assassino.

Sin qui la vicenda; impossibile andare oltre, poiché risulta in maniera assolutamente inequivocabile che il « modo » con il quale l'autore ha inteso rappresentare la vicenda non è altro che una lunghissima sequela di immagini ad effetto, costruite non per comunicare, bensì solo per impressionare lo spettatore.

Tipico esempio, quindi, di opera a carattere « spettacolare »; volendo ricercare un'etichetta ancor più esatta, direi che il film è il tipico esemplare del giallo « all'italiana », impregnato di tutti gli ingredienti caratteristici di tale produzione: sequenze di brutale violenza (occhi cavati con le dita, volti maciullati, corpi segati e fatti a pezzi) si alternano a immagini di erotica e gratuita audacia.

Con tali ingredienti e con un cuoco dalla mano così pesante come si è dimostrata quella di Sergio Martino, la pietanza che ne è scaturita non può certo definirsi appetibile neppure per dei commensali dalla bocca buona.

Unica nota di consolazione: le sequenze che — secondo la pubblicità della Casa Distributrice — avrebbero dovuto « prendere allo stomaco » lo spettatore, in effetti provocano di fatto soltanto delle grandi risate. Che il pubblico cominci ad imparare per lo meno a non farsi prendere in giro? (FRANCO SESTINI)

### DALLA CINA CON FURORE

di Lo Wei - interp. princ. B. Lee - prod. cinese - lung. m. 2970 - VM 14 - colore - CCC IV - distr. Titanus

Con CINQUE DITA DI VIOLENZA di Cheng Chan Ho, è il secondo film che ci arriva da Hong Kong sulla violenza — tipo... cazzotti western — dell'Oriente. Ma nel giro di pochi giorni, questo genere di film ha già invaso i programmi (6 in un giorno solo a Roma!), imponendosi chiaramente quale il nuovo filone del momento, almeno per la gioventù.

Sono film di violenza; ma quanta differenza con i fratelli americani ed esasperati imitatori italiani!

A Shanghai, (città autonoma della Cina Popolare, dal 1937 al 1945 in mano ai giapponesi e nel 1949 conquistata dai comunisti, porto una volta di grandissima importanza e oggi ancora importante centro industriale e soprattutto culturale), stando al film, i giapponesi dettano legge, mentre i cinesi sono disprezzati tanto che l'accesso a certi luoghi pubblici è vietato « ai cani e ai cinesi ».

Nel film, c'è contrasto mortale tra una scuola cinese e una giapponese di kung-tu, un karatè molto violento.

Cheng, della scuola cinese il cui « maestro » è stato fatto avvenire dal « maestro » di quella giapponese, è un vero campione. Per vendicare un'offesa fatta alla scuola, riesce a mettere a terra da solo tutti i membri dell'altra scuola. Ne nasce una lotta a coltello tra le due scuole, che vede la polizia — cinese — dover schierarsi da parte dei giapponesi. Per farla breve, Cheng ammazza tutti gli assassini del maestro e, per salvare la scuola, si consegna. Nel mezzo, una tenuissima trama sentimentale.

Dominano invece le esibizioni di lotta, soprattutto con Cheng (Bruce Lee, un americano, diventato — pare — l'idolo delle folle orientali per la sua bravura in quest'arte) a protagonista.

Se si vuole, c'è anche una specie di tematica che contrappone la bravura, l'onestà, l'intelligenza dei cinesi alla malvagità e alla millanteria dei giapponesi. Non mi pare si tocchi la dimensione politica, ma un po' di propaganda c'è senz'altro.

La trama è ben poca cosa, la realizzazione tecnica e artistica è quella d'un cinema senz'altro minore, la recitazione si salva solo — se non erro — per una tradizione teatrale straordinaria che tuttavia nella trasposizione cinematografica pare lasciarci spesso le penne.

Ciononostante, tutto sommato, almeno come novità, il film si lascia vedere. Sale piene, quasi zeppe (ed è interessante vedere il pubblico: moltissimi giovani, tra i più baffuti e capelluti ch'è dato di incontrare, tipi da bravo di don Rodrigo che se l'incontri di notte da solo ti raccomandi all'angelo custode!)

E, tutto sommato, vien dato di fare un paragone con i film di violenza occidentali. Non parliamo di ricerche tematiche o di valori espressivi; ma, alla fin fine, anche a livello di comunicazione inavvertita, qui trovi che per poter fare quel tipo di lotta e lo spavaldo in quel modo, devi essere andato a scuola ed aver acquisito qualcosa di morale dentro: una disciplina interiore, un senso della giustizia e della lealtà. Altro che prendere una pistola e sparare, per fare il bullo. E' un tipo di lotta che ti dà in mano un'arma formidabile, armonizzata con lo spirito d'osservazione, con la prontezza dei riflessi, con l'equilibrio e con l'intelligenza; un'arma che ti può far vincere senza ferite e senza ammazzare, pur standoti modo d'ammazzare con un nonnulla, se è necessario.

Il che — ripeto: a confronto con i film nostrani di violenza, ivi compresi quelli che deturpano troppo spesso le sale parrocchiali — è anche educativo. Se i nostri... violenti si fossero formati a questa scuola anziché a quella delle sparatorie e delle scazzottature thrill-

INCASSI AL 25 MARZO 1973 DEI FILM RECENSITI

Corpi presentano tracce di violenza carnale (I)			
Dalla Cina con furore	14 città gg.	251 L.	161.865.000 (media 46)
Di piú ancora di piú	(non pervenuto)		
Fiorina la vacca	6 » »	58 »	23.100.000 (media 66)
Joe Valachi	16 » »	901 »	880.910.000 (media 61)
Potere (II)	6 » »	104 »	33.161.000 (media 53)
Prima notte di quiete (La)	16 » »	1.057 »	1.965.731.000 (media 63)
Richiamo della foresta (II)	16 » »	504 »	447.886.000 (media 55)
Se non faccio quello non mi diverto	7 » »	84 »	52.251.000 (media 88)

CONFRONTO COL MESE SCORSO

Film d'amore e d'anarchia	16 città	309 gg.	L. 373.092.000 (media 75 [120])
Ultimo tango a Parigi	16 città	1.039 gg.	L. 2.017.510.000 (media 121 [200]).

I dati sono ricavati dal « Giornale dello Spettacolo » del 31-3-73; la media è nostra e corrisponde all'incasso medio giornaliero per città espresso in migliaia e arrotondato per difetto.

lingate nostrane, certamente la situazione sarebbe oggi meno disastrosa.

Mettete in mano ai nostri bulli una motocicletta o una pistola o un mitra e vi ripeteranno le oscene cose cui dobbiamo assistere ogni giorno. Mettete invece che provino a imitare Cheng: si ritireranno ben presto pésti. Che se vanno a scuola.. oh, quant'acqua passerà sotto i ponti, prima che siano pronti, a purificare i loro bollori, a smussare le loro incontrollate tendenze!

E' triste trovarsi al punto in cui, sul piano educativo, si debba parlar bene di film come questo nel confronto di altri; ma la situazione è purtroppo quella che è. E c'è pur qualcuno da... ringraziare per questo! (NAZARENO TADDEI)

DI PIU' ANCORA DI PIU' (MORE)

di Barbet Schroeder - interp. princ.: Klaus Grunberg (Stefan), Mimsy Farnen (Estelle), Heinz Hengemann (Wolf), Michel Chauderli (Charlie) - Prod. Barbet Schroeder per Les Films du Losange e Jet Film - Colore lungh. 2.800 m. - Vm 14 - Distr.: Panta

La vicenda è quella di Stefan, giovane tedesco neolaureato in medicina che vuole girare il mondo in cerca d'avventura e di emozioni (« Volevo bruciare tutti i ponti, e se finivo bruciato anch'io, tanto peggio per me: andavo incontro al sole »). A Parigi, ove giunge in autostop, incontra Charlie, un giovanotto abituato a vivere di espedienti che lo aiuta a risolvere la precaria situazione economica facendolo complice nello svaligiamento di una villa e lo introduce nel mondo hippy della capitale.

Durante un party organizzato da un giovane miliardario americano, Stefan fa la conoscenza di Estelle, dal cui fascino rimane subito folgorato: tanto che, al secondo incontro, le restituisce i soldi che Charlie le aveva rubato, fuma la prima sigaretta di marijuana e promette di seguirla ad Ibiza. Nell'isola spagnola, Estelle sembra sparita: in albergo gli dicono che è partita per un viaggio. La ritrova in casa di un certo Wolf, un ambiguo dottore tedesco, che pare tenere in pugno la ragazza non si sa bene perché. Il rapporto tra Stefan ed Estelle si fa contraddittorio, giocando tra ripulsa ed attrazione. Partecipano ad un party hippy in una casa di campagna, dove « fumano » e si amano; al mattino, Estelle è di nuovo

scomparsa. Reincontratisi, decidono di fuggire insieme in una villetta sul mare, lontano da Wolf, non senza che prima Estelle sottragga al tedesco una grossa partita di eroina. Nella villetta isolata i due vivono nella piú completa libertà, inebriandosi di sole, di sesso e di natura. Quando scopre che la ragazza prende la polverina, Stefan dapprima si oppone, ma poi, cedendo alle insistenze di lei, la prova. Il resto è la storia della sua progressiva degradazione, ormai succube della droga. Ma Wolf, che ha fatto controllare i due, si rifà vivo e vuole essere risarcito. Per racimolare questi soldi, Stefan si mette a lavorare nell'alberghetto del tedesco, dove clandestinamente si spaccia anche droga. Con Estelle tenta di abbandonare il vizio, ma la tentazione è diventata ormai irrefrenabile scatenarsi dei sensi, i rapporti tra i due si fanno sempre piú tesi e oscuri. Ricompare anche all'improvviso Charlie che tenta di salvare Stefan strappandolo ad Estelle e riportandolo in Francia. Stefan però si inietta una doppia dose di eroina e muore squallidamente; e squallido e abbandonato è anche il suo funerale, in una assoluta giornata invernale.

**Strutturalmente**, il film si compone in due blocchi: una prima parte di presentazione (l'azione parigina) e una seconda parte in cui viene descritta la parabola di Stefan, da oppositore a vittima dell'eroina. Si tratta di una struttura dal punto di vista narrativo disarticolata, in cui i rapporti tra i personaggi (rapporti Stefan-Estelle, Stefan-Charlie, Estelle-Wolf-Stefan) appaiono privi di logicità interna, ambigui e retti da meccanismi esterni alla storia (come, ad es., la ricomparsa di Charlie nell'isola per tentare di salvare Stefan, che ha tutta l'aria di un « deus ex machina »).

Struttura e andamento vogliono dare al film il carattere di un apologo sul **tema della droga** e delle sue promesse, che se paiono attraenti — ebbrezza dei sensi come risposta ad una sete straordinaria di vita e di libertà sfrenata — sono in verità fallaci e letali. Come il sole (la cui immagine abbacinante apre e chiude emblematicamente il film) che presto fa appassire e morire i suoi adoratori, i « paradisi artificiali » non sono che un vano consumarsi di vitalità nella droga e nei miti del sesso, della libertà senza limiti, della natura (sole e mare). Distruzione e morte stanno al fondo di questa esperienza, che, se è inizialmente esaltante, diventa invece un meccanismo che uccide in quanti gialli. E' un discorso che vuole evidenziare la **finzione** e il **pericolo** che stanno dietro il ricorso alla droga, e l'inquietante interrogativo che il fenomeno della tossicomania pone all'uomo contemporaneo (« Viviamo come l'ultimo residuo di un'altra epoca: andiamo verso una nuova civiltà o verso la distruzione? »).

Se il giudizio sull'idea centrale del film come è stata esposta può essere positivo, la valutazione tematica globale deve accogliere invece **vaste riserve**. In primo luogo, il discorso sulla droga è limitato alla sola descrizione di alcune manifestazioni clinico-psicologiche di due tossicomani senza un'indagine precisa anche sotto l'aspetto puramente clinico, mentre è del tutto sottaciuta l'analisi (o dei tutto oscuri i riferimenti, quando questi vorrebbero essere accennati) delle dimensioni sociali e politiche di tale fenomeno (motivazioni del ricorso alla droga, diffusione delle tossicomanie, commercio e speculazioni ecc.). In secondo luogo, ambiguo è anche un certo fondo mentale dell'autore che pare accettare l'uso di alcuni tipi di psicofarmaci: è soprattutto una questione di misura e di controllo, pare dire il regista, piú che di vero male in sé.

Sul piano contenutistico, pertanto, il film non può sottrarsi ad una accusa di genericità e quindi di velleitarismo. La denuncia appare priva di efficacia e senza forza deterrente.

Da un punto di vista morale, il film poggia su un fondo di relativismo e di naturalismo, del tutto sganciato da punti di riferimento etico. Si deve inoltre notare lo spreco della corda erotico-nudistica, che, non sempre del tutto necessaria e funzionale, induce a pensare ad un mero pretesto spettacolare. Come è spettacolare l'uso di una fotografia estetizzante e l'impiego, nella seconda parte, di uno scenario naturale esotico e brillante che rimangono uno stampo prezioso sí, ma esteriore alla sostanza dell'opera, elemento autonomo e giustapposto che non vale a riscattare né la debolezza

e l'ambiguità tematica, né la lentezza e una certa piattezza del ritmo. Se, cinematograficamente, il film dimostra una discreta padronanza del mezzo tecnico, tuttavia esso non va al di là di una ricercata esercitazione accademica, che nessun approfondimento e poca utilità apporta al drammatico tema che affronta. (MARIO BRUSASCO)

#### FIORINA LA VACCA

di Vittorio De Sisti - interp. princ. Ewa Aulin, R. Montagnan, Gastone Moschin - colore - prod. it. - distrib. Capitol International - m. 2754 - Vm 18.

Dopo aver abbondantemente saccheggiato il « Decamerone » di Boccaccio, i cinematografari italiani affrontano ora il filone « ruzantiano », che si distingue dall'altro sia per un più marcato discorso ammiccante ad una certa socialità, sia per un carattere più spiccatamente villico-pecoreccio, con grande spreco di piccanti metafore verbali, appena appena ingentilite dal dialetto pavano.

Il regista De Sisti, ispirandosi molto liberamente ad alcune commedie del Ruzante, ha così composto una sorta di balletto agreste, nel quale la narrazione è tenuta legata da un sottile filo conduttore rappresentato da una vacca che cambia continuamente padrone; ad ogni passaggio assistiamo ad una novella, centrata sul possesso dell'animale. Gli argomenti, sempre gli stessi: mariti gabbati, mogliettine vogliose e pulzelle spulzellate. All'inizio, la buona Fiorina (questo è il nome della vacca) viene venduta dal Ruzante (interpretato da un ottimo Gastone Moschin), il quale utilizza il ricavato per comprarsi le armi che gli permetteranno di andare in guerra con il dichiarato scopo di « far soldi ». Al termine, ritroviamo il simpatico Ruzante di ritorno dalla guerra più povero di quando era partito e con l'aggiunta di aver perduto sia la vacca sia la donna (anch'essa di nome Fiorina); entrambe infatti dopo varie peripezie sono diventate di proprietà del più ricco signore del luogo.

Chiara la sconsolata morale « ruzantiana » che il regista cerca in qualche modo di fare sua: contro i ricchi ed i potenti, i poveri sono destinati a finire irrimediabilmente sconfitti.

Il fatto stesso che un film di tale categoria — sia pure larvamente e sotto una miriade di idee puramente spettacolari — contenga un discorso di ordine vagamente tematico è già un passo avanti. A suo vantaggio si può anche rilevare la cura con la quale è stato girato, per quanto riguarda sia l'ambientazione sia la direzione degli attori (tutti ottimi professionisti). Il che farebbe supporre che anche tra i numerosi realizzatori di film « decamerotici », ogni tanto spunti qualche onesto artigiano della macchina da presa i cui intendimenti — oltre che di natura spettacolare — siano anche rivolti alla costruzione di un decoroso impianto narrativo; di questi tempi, conveniamone, non è poco! (FRANCO SESTINI)

#### JOE VALACHI: I SEGRETI DI COSA NOSTRA

Reg. Terence Young - Sogg. e Scenegg. Dino Maiuri e Massimo De Rita, dal romanzo « La mela marcia » di Peter Maas - Mus. Riz Ortolani - Interp. princ. Charles Bronson, Lino Ventura, Walter Chiari, Amedeo Nazzari - prod. it. fr. - colore - lung. m. 3.405 - CCC III - distr. Cineriz

Sullia scia del travolgente successo commerciale (accuratamente preordinato fin nei minimi particolari) de IL PADRINO, si è inaugurato un nuovo filone cinematografico che ha come oggetto temi e personaggi collegati in qualche modo al fenomeno mafioso. Anche il regista Terence Young (autore di ben tre film di James Bond) si è cimentato con tale genere, dandoci questo film che, come dice lo stesso flano pubblicitario, si rifà alla deposizione di Joe Valachi al Senato americano il 27 settembre 1963 su i segreti di « Cosa Nostra », ed è tratto dal libro « La mela marcia » di Peter Maas

La vicenda è quella di Joe Valachi, un piccolo gangster che, venuto a conoscenza nel carcere di Sing Sing nel 1929 di alcuni membri della « famiglia » Maranzano, entra nel giro dell'organizzazione mafiosa, godendo nel suo interno di alterna fortuna a seconda del succedersi dei vari « boss » alla testa della « famiglia » stessa, rimanendo comunque costantemente un personaggio di secondo piano; arrestato e condannato a 15 anni di reclusione per spaccio di droga, e « condannato a morte » dall'ultimo boss Vito Genovese (egli pure in carcere), che lo sospetta reo di tradimento, decide di vendicarsi di quest'ultimo spiattellando tutto quello che sa dell'organizzazione ad un agente dell'FBI, e poi al Senato americano.

Il racconto cinematografico dà alla vicenda un particolare carattere di attualità. Esso parte dal 1963. Joe Valachi si trova in carcere per scontare la condanna di 15 anni. Ma anche la galera non è per lui un posto sicuro; sicari di Vito Genovese (loro pure carcerati) cercano di fargli la pelle. Dopo aver ottenuto un colloquio con il boss mafioso (che con un bacio suggella la sua condanna a morte e minaccia di far del male anche alla moglie e al figlio), si stabilisce tra i due mafiosi una sorta di sfida, una specie di « vedremo chi l'avrà vinta ».

L'unico modo per vendicarsi è dunque quello di parlare, di dire tutto alla commissione antimafia. Ed il racconto si articola da questo momento in una serie di flashes-back, che hanno la funzione di illustrare i momenti e le tappe più importanti della vita di « Cosa Nostra »; momenti e tappe che acquistano un sapore quasi documentaristico per il fatto di essere contrassegnati dalla data precisa e dall'ora.

Veniamo così a conoscenza della cosiddetta « guerra castellamarese » (la prima fase dell'organizzazione) caratterizzata dalle lotte furibonde tra napoletani (capeggiati da Maranzano e tra i quali

#### DOZZINA D'ORO AL 25 MARZO 1973

##### PER INCASSO ASSOLUTO

Il padrino	16 città gg.	2.360 L.	3.695.439.000
Ultimo tango a Parigi	16 » »	1.039 »	2.017.510.000
Più forte ragazzi!	16 » »	1.142 »	1.357.715.000
La prima notte di quiete	16 » »	1.057 »	1.965.731.000
Alfredo Alfredo	16 » »	1.261 »	1.041.345.000
L'arancia meccanica	16 » »	1.050 »	911.314.000
Joe Valachi	16 » »	901 »	880.910.000
... E poi lo chiamarono il magnifico	16 » »	877 »	841.745.000
I racconti di Canterbury	16 » »	804 »	742.598.000
Lo scopone scientifico	16 » »	777 »	731.984.000
Lo chiameremo Andrea	16 » »	834 »	681.789.000
Anche gli angeli mangiano fagioli	16 » »	524 »	669.242.000

##### PER INCASSO SETTIMANALE

Ultimo tango a Parigi	15 città	L. 148.032.000
Ludwig	14 »	» 121.051.000
La Tosca	9 »	» 98.756.000
Le 4 dita della furia	10 »	» 62.009.000
Sono stato io	11 »	» 49.693.000
La mano della morte	6 »	» 46.466.000
Anche gli angeli mangiano fagioli	8 »	» 44.770.000
Prendi i soldi e scappa	5 »	» 38.245.000
Nessuna pietà per Ulzana	6 »	» 33.754.000
L'avventura del Poseidon	5 »	» 30.575.000
Dalla Cina con furrore	7 »	» 28.595.000
L'Amerikano	3 »	» 26.258.000

dal « Giornale dello Spettacolo » del 31-3-73

entra anche Valachi) e i siciliani di Masseria. Dopo la morte di Masseria, messa in atto dai suoi stessi uomini, Maranzano diventa il capo indiscusso, e « Cosa Nostra » si organizza in « famiglie », ciascuna con il proprio capofamiglia ed il proprio territorio d'azione. Dopo l'uccisione di Maranzano abbiamo altri periodi: quello di Luciano (durante il quale Valachi si fida e si sposa con Maria), quello di Anastasia (descritto come un pazzoide esaltato) ed infine quello di Genovese (ritornato dall'Italia, dove si era rifugiato per un certo periodo) che non esita ad eliminare chiunque possa turbare la sua indiscussa supremazia, e che dà vita ad una svolta in seno alla mafia, introducendo tra le varie attività il commercio della droga che finora era stato bandito in quanto ritenuto pericoloso.

Il racconto termina facendoci assistere al tentato suicidio di Valachi, dopo le rivelazioni fatte al Senato americano, per essersi accorto che la sua confessione viene sfruttata più che altro per fini elettorali, e con l'annuncio della sua morte (dovuta a cause naturali) dopo sette anni di prigionia e dopo sei mesi dalla morte di Genovese. La sfida, in qualche modo, l'ha vinta lui.

Dal racconto così strutturato emergono abbastanza chiaramente alcuni motivi che costituiscono altrettante **linee di forza** del racconto stesso: il carattere di attualità che viene dato al racconto; la ricostruzione documentaria dei momenti più importanti nella vita della mafia; l'introduzione all'interno dei vari blocchi narrativi di elementi spettacolari (ad es. le sparatorie, gli inseguimenti e gli episodi relativi alle varie donne che incontriamo). Lo stesso aspetto di attualità sembra avere soprattutto la funzione di attirare maggiormente l'attenzione dello spettatore verso certi fatti o avvenimenti.

Ritengo pertanto di poter affermare che l'**idea centrale** del film sia quella di fare la cronistoria di circa trent'anni di mafia in America, soffermandosi soprattutto sugli elementi più spettacolari e recepibili da parte del grosso pubblico.

E' chiaro che tutto ciò va a scapito di un approfondimento tematico del fenomeno mafioso (le sue cause, le sue connivenze, le nuove forme che va assumendo e gli eventuali rimedi che si potrebbero tentare). Ci si ferma in superficie, non si scandaglia in profondità; e non si indaga sulla natura e sugli « appoggi » di cui la mafia gode anche in « alto loco ».

Ciò nonostante, rivelare all'opinione pubblica certi fatti e certe forme di organizzazione criminale senza peraltro (e di questo dobbiamo darne atto al film) farne l'apologia, anzi demitizzando i vari « eroi » presentandoceli per quello che sono, cioè dei criminali, conferisce al film una sua dignità ed una certa **validità tematica**.

Dal punto di vista **cinematografico** il film è di modesta fattura. Gli nuociono in modo particolare la cattiva recitazione (non tanto di Charles Bronson, quanto degli altri attori, tra cui Walter Chiari) ed il doppiaggio particolarmente infelice.

Sotto il **profilo morale** il film è valido solo nella misura in cui riesce nella sua opera di smitizzazione e nel richiamare ancora una volta all'attenzione del pubblico (anche se in un certo modo) uno dei problemi più urgenti e scottanti dei nostri giorni. (OLINTO BRUGNOLI)

#### POTERE (IL)

**Regia:** Augusto Tretti - **produttori:** Federico Pantanella, Mario Fattori - **Soggetto e sceneggiatura:** Augusto Tretti - **Interpreti:** Paola Tosi, Massimo Camostrini, Ferruccio Maliga, Giovanni Moretto, Diego Peres... tutti attori non professionisti - **prod. it. - colore - lung. m. 2.270 - distr. Italnoleggio Cinematografico S.p.A. Presentato alla Mostra di Venezia del 1971.**

Il tema del potere come strumentalizzazione e sfruttamento dei deboli, dei poveri, del popolo in genere si direbbe che oggi è molto di moda. Ciò è ovviamente possibile grazie ai progressi fatti, o meglio ottenuti, nell'affermazione del riconoscimento dei propri diritti umani e sociali. Il potere è sempre un'arma a doppio taglio e può quindi essere usata per il bene o per il male. A seconda delle finalità che intende ottenere, un artista ne considererà l'uno o l'altro aspetto.

Il nostro regista veronese, di marca prettamente anarchica, indica nel potere l'unica causa di tante ingiustizie commesse in tutta la storia umana.

Il suo film passa infatti in rassegna, senza un ordine precostituito, alcune epoche dell'umanità, dimostrando con fatti accaduti e dialoghi di congiura la tesi che vuole sostenere. L'unità del film, a mio parere, non manca ed è data dal tentativo senz'altro riuscito da parte del regista di « personalizzare » il potere in quei tre personaggi dalle teste animalesche che, ben salde sulle loro poltrone del potere commerciale militare agrario, fanno il brutto e il cattivo tempo, stabilendo, a seconda degli avvenimenti e delle persone, il filo conduttore della storia umana, e ciò al fine di mantenersi sempre in alto e conservare le posizioni acquisite. Appare chiaro che il potere non solo viene denunciato, ma messo in burletta, e dobbiamo dire che certi momenti del film sono davvero spassosissimi, soprattutto durante il dialogo tra i « tre grandi » perennemente riuniti in consiglio e nella presentazione della « marionetta » Muscolini con la testa di caucciù impersonato dallo stesso regista.

In breve, le cinque « tappe » della storia del potere sono: L'Età della Pietra, in cui c'è chi sa approfittare della paura e della superstizione religiosa dei cavernicoli per farsi con tanta facilità i propri interessi; L'Età romana, nella quale chi attenta al potere dei nobili (Tiberio Gracco e la legge agraria in difesa del popolo) va incontro tragicamente alla morte; L'Età del Far West, in cui la connivenza tra il governo centrale e i resti di galera opprime la povera gente delle fattorie; il 1919 e il fascismo: il tentativo delle cooperative popolari e l'autoritarismo di difesa di Mussolini attraverso le missioni punitive e restauratrici d'ordine delle camice nere: la nostra epoca del secondo dopoguerra, caratterizzata dalla società dei consumi e da una parvenza di legalità e di giustizia. Ma le cose sono ancora le stesse: e il regista lo dimostra con rapidissimi flashes coi quali accosta situazioni di ingiustizia presenti con le situazioni del passato; oggi forse lo sfruttamento del potere è più camuffato, quasi nascosto da poche « opere buone » compiute dai governi, ai quali, come sempre, basta cercare di salvare la faccia, anche se poi le manovre segrete sono ricolme di fini torbidi, realizzazioni interessate e strumentalizzazione sistematica.

Che dire dell'effetto del film nel suo complesso? Certamente la prima fondamentale caratteristica è quella della « spettacolarità »: non solo per l'argomento trattato, ma specialmente perché il film pare fatto appositamente per suscitare l'inutile approvazione di quelle persone che sono già fondamentalmente d'accordo con le idee del regista e quindi trovano nel film quello che cercano e che vivono.

Per lo stesso motivo il film susciterà reazioni negative da parte di un'altra categoria di persone che si sente colpita nelle proprie idee e che pensa di collocarsi nella vita dalla parte della difesa del potere ad ogni costo.

Per gli indifferenti, per coloro che non hanno idee in proposito, accontentandosi del quieto vivere, il film può costituire un buon passatempo, aspetto coerente con il proprio spirito medio-borghese.

A nostro giudizio il film pecca di estremismo, ma risulta molto interessante per studiare e puntualizzare un certo tipo di mentalità positivamente contestatrice del nostro tempo, delle sue istituzioni e ipocrisie autoritarie. (EMILIO CARSANA)

#### PRIMA NOTTE DI QUIETE (LA)

**di Valerio Zurlini - interpr. princ.:** A. Delon, S. Petrova, L. Massari, G. Giannini, S. Randone, R. Salvatori, A. M. Merli, A. Valli - **Prod. it. franc. - distrib. Titanus - colore - lung. m. 3550 - Vm 14 - CCC:IV.**

La **vicenda**. Il professor Daniele Dominici, una specie di fallito dedito al gioco e con accanto una donna che non lo ama, assume un incarico temporaneo a Rimini. Qui conosce Vanina, alunna di una sua classe dal passato turbolento che forse gli ricorda Livia, un suo amore di gioventù troncato dalla morte, e se ne innamora.

Assieme a Vanina viene a conoscere anche il fidanzato ed i suoi amici: poco raccomandabili (contrabbando, party a base di eccitanti) e si unisce a loro. Intanto la madre di Vanina, che forse ha il suo tornaconto, minaccia il professore dicendogli di lasciare in pace la figlia col fidanzato danaroso. Ma l'amore tra i due li porta a trascorrere una notte insieme: a nulla ormai servono le rimostranze del fidanzato abbandonato. Il professore si decide a dire alla donna con la quale convive che la sta per abbandonare per andare con Vanina e quella minaccia di uccidersi col gas. Mentre va da Vanina, Daniele viene preso dal timore che davvero la sua ex-amante attui la minaccia e sta per tornare da lei, quando trova la morte bruciando nel rogo della sua auto trascinata da un camion. Arriva così per lui la prima notte di quiete (egli aveva definito in tal modo la morte in una sua raccolta di poesie).

Il racconto. I « modi » scelti dall'autore per narrare questa storia sono, in un certo senso, abbastanza convenzionali: fin dalle prime inquadrature viene presentato il protagonista (Daniele) e lo si segue fino alla sua ineluttabile e tragica morte. All'interno di questa dizione non si trovano né particolari artifici d'effetto emotivo (tipo flash-back), né ricerche d'uso espressivo nel modo di usare la macchina da presa. Le scelte del regista insomma stanno più dalla parte della « cosa rappresentata » che della « rappresentazione ». Si danno precise ed articolate indicazioni a livello di rappresentazione dei personaggi ed a livello di scenografia ambientale, affinché da questo contesto, forse, venga fuori il « senso » che il regista intendeva dare alla storia.

Questa, in definitiva, è proprio la debolezza strutturale di concezione del film, forse fin dal livello di sceneggiatura, e poi di realizzazione. Per fare un esempio, Zurlini ci presenta Daniele sempre vestito dimessamente e con un vecchio cappotto (che da alcuni critici è stato osannato come felice intuizione d'artista!), ma cinematograficamente non possono essere questi « contorni » puramente materiali della cosa ad autorizzarci a comprendere il « travaglio » che agita il professore. E queste annotazioni ai livelli più bassi della piramide narrativa e strutturale si ripercuotono fino ai vertici, pregiudicando quasi del tutto il risultato. E' abbastanza scoperto che l'intenzione dell'autore era quella di emblemizzare la storia ed i personaggi perché ne venisse fuori una certa riflessione sulla società di oggi e sugli uomini che la compongono, ma in questo caso sono errate le scelte espressive fatte. I personaggi non rappresentano che sé stessi, perché l'autore non ci dà alcun valido elemento di universalizzazione in base al quale giungere a delle conclusioni di più ampia portata; così avviene per tutta quella « brigata » godereccia e libertina di provincia, alla quale probabilmente l'autore vorrebbe assegnare il compito di rappresentare la società nel suo complesso. Ripetiamo, se queste erano le intenzioni dell'autore, e ci sono molte tracce in questo senso, egli stesso con la connessione e la struttura del racconto per immagini ce ne doveva dare il senso e la portata. Altrimenti tutto rimane a livello di storia anche abbastanza banale e, tutto sommato, insignificante.

**L'idea centrale.** Parlare di idea centrale è difficile per il semplice fatto che l'ispirazione creativa non è stata tale e tanta da unificare tutte le cose che indubbiamente il regista « sente » e che avrebbe voluto esprimere. Ne risulta quindi tutta una serie di pseudotematiche (possibilità dell'incontro sessuale sul piano dell'amore, oggi; natura che rimane sempre estranea ed ostile ai personaggi che la popolano; società che sente di girare sempre più a vuoto, ma non ha il coraggio di lucide analisi; senso della esistenza dell'individuo in un tale contesto), che rimangono tali, cioè parziali e non legate da una struttura potente ed unitaria. Né questi sono aspetti od angolazioni da cui venga individuata la società, perché acquistano ed hanno peso per sé solamente, a causa di fatti che narrativamente capitano al protagonista.

Questo è quanto pare risultare da una analisi del film; rimangono sempre salve le buone intenzioni e la buona fede dell'autore. Tanto maggiore tuttavia è stata la delusione per questo film quanto grande era la nostra considerazione per Zurlini che, specie in

SEDUTO ALLA SUA DESTRA, nella storia del leader negro Lalubi, aveva raggiunto notevoli gradi di tematica e anche di poeticità.

All'interno di questi limiti, si collocano le singole interpretazioni dei personaggi, affidate ad attori di notevole esperienza e di sicuro effetto, e l'atmosfera dei modi del racconto, determinata da un commento musicale che appare con le immagini di spiagge « procellose » e solitarie e che si raccorda in più punti a sottolineare il carattere crepuscolare ed intimista della storia. Elementi questi che giustificano il notevole successo che sta avendo il film, chiaramente dettato dai limiti di materialità e di informazione dell'immagine ai quali si ferma, nella stragrande maggioranza dei casi, il pubblico.

Di notevole interesse potrebbe essere un'analisi di carattere psico-sociologico sull'influsso esercitato dal film sul pubblico e sulle ragioni più specifiche del suo successo. Alcune, come accennato, si possono attribuire all'abitudine degli spettatori di fermarsi alla informazione materiale dell'immagine, salvo poi ad arricchirla con le integrazioni psicologiche, provenienti dalla estrazione socio-culturale e dalla sensibilità a cogliere alcuni od altri elementi della letterarietà e della suggestività dell'ambito del racconto. Seppure questo film non è del tipo ANONIMO VENEZIANO, confezionato col preciso intento di alienare e massificare le platee, tuttavia può sorgere l'interrogativo se dietro questa storia di « sentimenti » e di crepuscolo letterario non si celino influssi altrettanto deleteri. (CLAUDIO MIARELLI)

#### **RICHIAMO DELLA FORESTA (IL) (Tre call of the wild)**

di Ken Annakin - interpr. princ. Charlton Heston, Michèle Mercier - prod. it.-ted.-spagn.-fr. - distr. Titanus - colore - m. 2680 - CCC:II.

Ancora oggi presso la tribù dei pellerossa si narra la lontana leggenda di Buck. Buck, giovane cane pastore, allietta con la sua dolcezza i giochi di due bambini in una tranquilla villa della campagna americana. Venduto da un domestico infedele, viene bruscamente a contatto con l'ambiente dei cercatori d'oro che affrontano le montagne e le nevi alla convulsa ricerca del prezioso metallo. Non più carezze di bimbi, non più tepore di caminetto, né abbondanti zuppe calde. I domatori dei cani sono insensibili e crudeli, gli altri cani da slitta feroci e sanguinari, il freddo è pungente e un pezzo di carne scatena una zuffa e costa varie zampate, spesso una pozza di sangue.

Buck, che malinconicamente sogna la sua casa, è costretto ad assaporare la spietata realtà: le bastonate dei domatori, le unghie dei compagni, la prepotenza di quelli più anziani. Mansueto, quasi ingenuo, non si ribella. Ma ben presto con intelligenza ed astuzia impara a difendersi, anche se è sempre il buon Buck.

Fortuna per lui che l'ha comperato un cercatore generoso e comprensivo. Cane e padrone compiono traversate tra montagne e ghiacci impossibili ad altri. Questa vita comune, piena di avventure, di prove, di rischi e di gioie, lega uomo e cane in una incredibile amicizia, fatta di ammirazione e rispetto reciproco e di grande fedeltà. Ora la cattiveria degli altri uomini (il prepotente del villaggio dei cercatori d'oro), ora le insidie della natura (la slavina) saldano sempre più questa amicizia. Ma un destino crudele li attende una notte. Un assalto di un gruppo di pellerossa stronca la vita del padrone. La disperata e coraggiosa difesa di Buck è vana.

Da quel giorno il buono ed incontaminato da cattiveria Buck — narra la leggenda indiana — si è messo alla testa di feroci lupi, guidandoli alle più crudeli aggressioni contro l'uomo; anche oggi, dopo molti anni, i pellerossa dicono che l'ombra di Buck conduce i branchi di lupi, la notte, alla ricerca di una insaziabile vendetta.

Questa storia, tratta dal romanzo di Jack London, riceve dal modo cinematografico con cui ha operato il regista un significato proprio che è il tipo narrativo-spettacolare. Definendolo narrativo-spettacolare, intendo sottolineare contemporanei e contrapposti due aspetti del film: uno positivo ed uno negativo.

Si tratta di un film con un diritto ed un rovescio della medaglia. Il diritto è l'aspetto narrativo. Consiste nell'idea, espressa dal regista, circa l'interesse che questa storia porta in se stessa. E' un interesse di tipo avventuroso e mitico (la storia è una leggenda) dove è presentato un cane di eccezionale indole, che, dopo un'eccezionale amicizia col suo padrone, ribalta, a causa della cattiveria degli uomini, il suo atteggiamento e diventa un irriducibile nemico dell'uomo, più feroce dei lupi.

Questa storia di Buck rappresenta le parti migliori del film. Cito alcune scene d'esempio. Buck nella villetta con i bambini; significato: la dolcezza della sua indole. Buck rapito e venduto dal domestico infedele: l'atteggiamento di fiducioso abbandono verso gli uomini. Buck rinchiuso in gabbia e trasportato lontano: la sua sofferenza per la nostalgia, segno del suo attaccamento alla casa. Buck bastonato nel duro addestramento: la sua formidabile bontà che non lo porta ad una ringhiosa ribellione. Buck subisce dapprima le prepotenze degli altri cani: sempre la sua bontà che rasenta l'ingenuità. Buck si costruisce una buca nella neve per trascorrervi la notte: la sua intelligenza di comprendere nuove situazioni. Buck si difende: il suo senso d'adattamento e il suo coraggio.

Si possono ricordare altri episodi. Buck riesce a tirare la pesante slitta della scommessa, dove è mostrato il coraggio, la forza ed anche l'intelligenza del cane. Infatti la pesante slitta aveva i pattini saldati, per il freddo, al ghiaccio della pista. Impossibile smuoverla con uno strappo in avanti. Era necessario tirare prima da una parte per sbloccare un pattino, poi dare uno strattone dalla parte opposta per liberare l'altro. E tutto questo Buck ha capito e fatto, mentre il padrone lo incitava. Ed ancora ci sarebbe l'episodio della slavina in cui Buck dimostra la sua fedeltà ed il suo attaccamento al padrone. Da questi particolari appare poi più chiaro il tragico senso della trasformazione di Buck. Le sue doti di coraggio e d'intelligenza che prima per bontà erano poste al servizio dell'uomo, sono poi destinate, dopo l'uccisione del padrone, alla sanguinosa lotta contro l'uomo. E così la leggenda indiana, per spiegare la ferocia del lupo, ha immaginato che essa sia derivata dalla qualità opposta, cioè dalla bontà, cambiata in segno contrario a seguito dell'atroce trauma dell'uccisione del padrone.

Questi aspetti della storia ha evidenziato il regista, chiaramente interessato alla leggenda stessa. In termini teorici si direbbe che la leggenda è stata considerata come « cosa-oggetto ».

Ma il film, come prima accennato, non si limita a queste scene. Ve ne sono altre. Qui sta il rovescio del film, cioè l'aspetto « spettacolare ». Con tali immagini, l'autore mostra di raccontare cinematograficamente non per esprimere interesse alla vicenda, ma per fornire allo spettatore una soddisfazione emotiva, per divertirlo anche a scapito dello stesso interesse per la leggenda. Qui, parlando con terminologia teorica, la storia è intesa in senso di « cosa-strumento ». Purtroppo la « strumentalità » è in funzione spettacolare, che è la finalità più peregrina che si possa offrire al pubblico. Infatti essa non è né narrativa (dove si mostra interesse per la storia), né tematica (dove si propone un'esperienza intellettuale), né poetica (dove trattasi di esperienza estetica). L'idea spettacolare in altri termini, vuole attrarre l'adesione istintiva ed illogica dello spettatore per il prodotto proposto e fatto pagare. In questo film appartiene all'aspetto « spettacolare » gran parte degli episodi con la bella locandiera, certi aspetti dei cercatori d'oro (p.e. la famiglia che tenta la traversata invernale ed il modo di condurre l'episodio) e soprattutto certo stile avventuroso di proporre il racconto cinematografico.

Dal punto di vista del pubblico (numerioso; ma da un po' di tempo noto le sale affollatissime), mi pare, ascoltando certi commenti, che siano recepite in maggior parte le idee — allo stato di opinione — del cane amico dell'uomo. Tuttavia non è escluso che altre idee, anche negative, siano colte, se non si compie opera di lettura: p.e. il mito dell'oro o una certa reazione razzista verso i pel-

lerossa che nella scena dell'uccisione del padrone di Buck sono presentati come predatori.

Stilisticamente il film non ha particolari valori. La bellezza di certe immagini di paesaggi ghiacciati è fondamentalmente un aspetto tecnico. Quel che artisticamente conta è la capacità di trasfigurazione su un altro piano che non sia quello dell'immagine « riproduzione » della realtà. Il regista Annakin, pur sapiente p.e. nell'uso degli obiettivi, non ha compiuto il « miracolo » della creazione artistica. Si avverte, in sede di sceneggiatura, che lo sforzo di trasposizione filmica del romanzo di London ha trovato ben presto gli autori col fiato grosso ed un pochino schiacciati dalla prova.

Questa trasposizione cinematografica de « Il richiamo della foresta », ponendosi come film essenzialmente spettacolare, non sembra raggiungere quel piano su cui si possa, con le dovute cautele e precauzioni, operare un confronto con l'omonimo romanzo di London, l'opera che, pur non essendo tra le più incisive dello scrittore americano, resta forse tra le sue più note.

Castellano, in una recensione di questo film, fa un confronto con un'altra versione cinematografica del « Il richiamo della foresta », apparsa sugli schermi degli anni '30, interpretata da Clark Gable. Il critico afferma che Annakin non è riuscito a superare quel film che resta, pur con i suoi quaranta anni, il migliore.

Sotto il profilo morale, a parte le riserve su certa inconsistenza spettacolare, il film non presenta aspetti negativi soprattutto sotto il profilo della visibilità (anche le scene di violenza sono abbastanza contenute). Esso, caso rarissimo nella attuale cinematografia, può ben essere visto dai minori di anni 14 e dai bambini. In effetti numerosi fanciulli, accompagnati da mamma e papà, affollavano la sala, riempiendola con le loro improvvise reazioni e i loro imprevedibili entusiasmi. (EUGENIO BIOCCHI)

## SE NON FACCIO QUELLO NON MI DIVERTO

di Ernest Lehman - int. princ. R. Benjamin, K. Black, L. Frant - am. - colore - m. 2750 - Vm 18 - CCC:IV - distrib. Dear International.

Sotto il consueto titolo cretinescamente ammiccante, sta un film che di tutto possiamo accusare fuorché di essere una cosettina leggera messa insieme al solo scopo di far dei soldi alla barba dei soliti « guardoni ». E non perché stavolta manchi nel film la materia sessuale, ma perché essa è di una qualità che niente ha da spartire con la rozzezza del titolo.

In America il film è uscito con il titolo originale del libro di Philip Roth da cui deriva « Portnoy's complaint » (tradotto in Italia da Bompiani in « Il Lamento di Portnoy ») e di tale opera segue abbastanza pedissequamente il filo narrativo.

La vicenda è tutta centrata su una seduta psicanalitica alla quale si sottopone Alexander Portnoy, elemento ebreo molto in vista nella buona società di New York. Dal racconto del giovane scaturisce la materia narrativa alla quale il regista attinge a piene mani per condurre un discorso sul sesso, nell'immutabile dialettica tra repressione e libertà. Assistiamo così al formarsi delle prime tare di Alex durante la sua adolescenza, turbata da una madre oppressiva e nevrotica e da un padre incolto e distratto: l'immediata conseguenza di ciò è il rifugiarsi del ragazzo in uno smodato onanismo e nella creazione fantastica di una donna ideale che rappresenta la quintessenza dell'erotismo. Divenuto adulto, Alex continua la ricerca di tale ideale erotico, finché non lo incontra veramente, personificato in una giovane fotomodella, dedita agli eccessi sessuali più impensati. Il rapporto che Alex instaura con la ragazza non è altro che un continuo degradare insieme nel baratro della abiezione, al fondo del quale Alex cerca soltanto la distruzione del « mito-donna », la cui presenza non può che ricordargli ancora la madre oppressiva. Un ultimo stress (il suicidio della ragazza) lo conduce all'impotenza e, al termine del film, lo ritroviamo all'uscita dallo studio dello psichiatra dopo che il racconto di tutta la sua vita lo ha forse condotto a rimuovere il blocco che ostacolava la



sua sfera sessuale, rendendolo così «diverso», incapace cioè di realizzare un vero rapporto con una donna.

Il film è presentato interamente a flash-backs, ai quali poi si aggiungono altri ricordi, così da ripercorrere a ritroso tutto il retroterra interiore del giovane; la prima e l'ultima sequenza del film riprendono Alex prima e dopo la seduta e, pertanto, disegnano quasi un ideale arco narrativo all'interno del quale sta tutto il racconto fatto dal giovane allo psichiatra.

A livello di «racconto», mi sembra che il discorso del regista voglia essere una serrata accusa rivolta verso un certo tipo di educazione che viene impartita agli adolescenti — specie nelle famiglie ebraiche, dice Lehman — laddove un ottuso e cieco senso oppressivo può provocare serie turbe psichiche i cui riflessi si hanno, nella maggior parte dei casi, proprio nella sfera sessuale.

Tutto ciò però risulta principalmente dalla «significazione della vicenda», la cui trasposizione in «racconto» appare fortemente disturbata dall'assenza di vere e proprie «immagini cinematografiche» specie se si considera l'assoluta preminenza del dialogo sull'immagine; l'unica cosa che riesca in qualche modo a sollevare il film dalla mediocrità è quel modo di proporre la narrazione (a flash-back), chiaro emblema di una introspezione psicologica.

A proposito di psicanalisi c'è da notare che, durante buona

parte della narrazione, il regista si permette vari accenni ironici nei confronti della pratica psicanalitica: sia la figura dell'analista sia il modo con cui viene ripresa la seduta, stanno ad indicare che l'autore si avvicina alla «moda» della psicanalisi forse con eccessiva superficialità.

Altra satira pungente il regista la indirizza a tutta la cultura ebraica tradizionale: come dicevo, Alex è ebreo e dal suo racconto allo psichiatra traspaiono varie accuse nei confronti dell'ambiente sociale, di quello familiare, dell'educazione, delle credenze e dei tabù. La società ebraica viene qui rappresentata quasi come simbolo di repressione d'ogni istinto vitalistico destinato sempre ad essere sottomesso all'ubbidienza ed alla tradizione.

Da un punto di vista morale, il film contrappone a immagini sufficientemente di buon gusto (specie se comparate con quelle oggi di moda) un dialogo decisamente scurrile, la cui unica motivazione (se c'è) ritengo possa ricercarsi in un tentativo del regista di collegarlo con il progressivo abbruttimento dei personaggi. Tuttavia, la presentazione di tale opera — seppur consigliabile in cicli dedicati ai problemi dell'educazione, della famiglia, dei giovani, ecc. — dovrebbe essere rivolta ad un pubblico preparato e dovrebbe comunque esser sempre seguita da un'accurata «lettura». (FRANCO SESTINI)

## RECENSIONI AV

### DISCHI

#### CANTI SPIRITUALI NEGRI

letti da Memo Benassi - a cura di Sergio Spina  
disco Fonit CL/0421 33 giri

E' un'antologia di otto «canti spirituali» scelti tra i più noti o tra i più significativi di questa letteratura, detti da Memo Benassi con un particolare calore di voce e con una incisività che scandisce a volta a volta la nostalgia e il dolore, l'angoscia e la speranza del popolo negro in schiavitù. E insieme c'è un senso di ingenuità nella lettura che traduce assai bene lo spirito di quei canti.

Ogni facciata è aperta e chiusa da un brano cantato in originale da negri. In copertina ci sono i testi letti da Benassi e una nota storico-critica di Sergio Spina.

**Utilizzazione:** Nella scuola media dell'obbligo: per approfondire i seguenti centri di interesse: colonialismo e terzo mondo - schiavitù e razzismo - l'uomo e Dio - voci della poesia nel mondo - la libertà - No! al razzismo.

Nella scuola media superiore: per gli stessi temi oppure nello studio della lirica extra europea perché, malgrado l'estrema apparente povertà del linguaggio poetico, la mistica forza di questa composizione popolare è vera poesia. (SEVERA DONATI)

#### PREGHIERE NON CRISTIANE

lette da Carlo D'Angelo - della collana «Voci dei poeti» diretta da F. Portinari  
disco Fonit LPZ/2035 33 giri

E' una carrellata di preghiere del mondo non cristiano, dalla Siberia all'Africa Nera, dalla Cina al Nord America. Preghiere che sottolineano l'esigenza di colloquio fra l'uomo e l'Essere Supremo, comune a tutti i tempi e a tutti i popoli.

Tali preghiere sono di una straordinaria forza espressiva che ci mostra «una religiosità profondamente sentita, che dall'abbandono in Dio trae la sua forza ed il significato stesso della vita terrena».

Le 18 preghiere, una per ogni popolo, sono lette con la voce di Carlo d'Angelo, dal tono a volta a volta profondo, caldo, espressivo, severo o dolce. La copertina, oltre che il testo delle preghiere, reca per ciascuna di esse una nota relativa al popolo dal quale proviene e l'indicazione bibliografica relativa al testo.

**Utilizzazione:** il disco può servire, oltre che per illustrare la poesia religiosa nel mondo, anche — e molto più — per la catechesi sull'esigenza del soprannaturale nell'uomo e sulle forme della preghiera vitale che nei testi si presenta con una aderenza al reale, al quotidiano, davvero notevole. (SEVERA DONATI)

#### NERÙDA

Poesie - lettura di Arnoldo Foà - a cura e traduzione di L. Magliano e E. Ansaldo - della collana «La voce dei poeti» diretta da Folco Portinari.  
disco Fonit VP/10022 33 giri

Il cileno Pablo Nerùda (pseudonimo di Ricardo Neftali Reyes e Premio Nobel 1971) è una delle più interessanti voci della poesia contemporanea e particolarmente della letteratura sudamericana. Egli continua la tradizione letteraria del suo paese, svolta attraverso temi nazionali e interessata a fatti di natura sociale, accentuando però anche forme e stile delle più avanzate tendenze letterarie moderne, con la calda sensualità di «Crepuscolario» e «Residencia en la tierra» e «20 poemas de amor...» in cui all'amore per la donna si unisce la gioia del possesso del paesaggio circostante, «un'amalgama — come si legge in copertina — di giubilo dionisiaco, quasi feroce e di un'angoscia lacerante di paradisi intravisti e subito dissipati».

Il disco riporta una poesia da «Residencia en la tierra, I» e sette dei «20 poemas de amor». La voce di Arnoldo Foà, incisa e rotta a volte, dolorosa, penetrante e calda, sottolinea le caratteristiche della poesia nerudiana.

Nella copertina sono riportati i testi in lingua originale.

**Utilizzazione:** Le liriche presenti nel disco non sono adatte agli alunni della scuola media inferiore. Possono però essere utilizzate nei corsi superiori — ad esempio «Ah! vastità di pini» e «Mi piaci quando taci» — per la conoscenza delle voci più significative della letteratura extra europea e anche con un parallelo con la poesia dannunziana o del naturalismo francese. (SEVERA DONATI)

**MONTALE**

**lettura di V. Gassman - della collana « Voci dei poeti » diretta da Folco Portinari  
disco Fonit LPZ/2034 33 giri**

Montale non ha bisogno di presentazione e la scelta delle liriche è ricca e varia. Sono 8 poesie da « Ossi di seppia », 6 da « Le occasioni », 5 da « La Bufera e altro », 8 da « Satura », e due inediti.

Sono presenti alcune fra le poesie più note come: « La casa dei doganieri » « Merigliare pallido e assorto », ed altre meno conosciute, come quelle del nucleo tenerissimo e desolato degli « Xenia » dall'ultima raccolta « Satura ».

Alla fine del disco si ascolta la voce stessa di Montale che dice dei versi inediti: « Il rondone » e « Il pirla », dalla sottile vena ironica caratteristica dell'uomo che di sé ha detto: « nelle mie poesie ho tentato di sperare, di battere al muro, di vedere ciò che poteva esserci dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge. Ho bussato disperatamente come uno che attenda una risposta ».

Le poesie sono dette da V. Gassman con quella abilità che gli è caratteristica e che tutti conoscono. E' una dizione sentita — pause profonde — onomatopeica — che sale a toni elegiaci e a volte drammatici.

Nella copertina, il testo delle poesie e una nota su Montale di Giulio Nascimbene.

**Utilizzazione:** Alcune liriche — le più narrative — possono essere fatte ascoltare con profitto agli alunni della scuola media; ma molto più il disco sarà utile nelle classi della scuola media superiore quando sia stata studiata la lirica contemporanea, perché ascoltare così Montale vuol dire non dimenticarlo. (SEVERA DONATI)

**RECENSIONI LIBRI****L'IMMAGINE COME LIBERAZIONE**

**spunti per una cultura alternativa di Pino Ligabue e Gigi Speri  
Ed. L.E.F. - Firenze (Lit. 700)**

Mi è sembrato interessante presentare ai lettori di EDAV questo volumetto che vuole essere la testimonianza di un esperi-

mento didattico effettuato partendo sostanzialmente dalla base della nostra metodologia.

Tale esperienza si è svolta nella Scuola Media « N. Pistelli », insediata nel quartiere « Corea » di Livorno; in detto Istituto — ove, peraltro, era già viva la sperimentazione, tant'è che sta ivi sorgendo un Centro Applicativo di Scienza dell'Educazione — l'equipe « Ligabue-Speri » (il prof. Ligabue è un nostro corsista) ha condotto una specie di Corso tendente all'educazione all'immagine e con l'immagine, rivolto agli allievi delle terze medie (età intorno ai tredici anni).

Il libro in esame, dopo una breve presentazione dell'ambiente sociale che circonda i ragazzi e dopo una sintesi degli scopi che hanno originato tale iniziativa (massificazione e identificazione del processo « finzione-realtà »), passa alla presentazione del materiale didattico (25 schede) attraverso cui gli alunni hanno preso sempre più dimestichezza con l'immagine e con tutta la problematica che la circonda. Tali schede, strutturate secondo un logico susseguirsi, hanno rappresentato le basi sulle quali costruire poi le varie lezioni di metodologia. In proposito, forse, è da rilevare una certa carenza di metodica specie se si considera la quasi assoluta mancanza dei concetti fondamentali della lettura a livello piramidale. Di qui una certa difficoltà, notata dagli stessi autori, da parte dei discenti a « leggere » con una certa proprietà i film sottoposti, dei quali, peraltro, è da rimarcare la notevole difficoltà per chi vi si avvicini con non sufficiente preparazione (« Luci d'inverno » e « L'arpa birmana »).

Per concludere, è da ribadire la validità sia dell'iniziativa sia del volumetto in discorso, specialmente se quest'ultimo viene considerato — come esplicitamente dichiarato dagli autori — non quale un testo didattico, ma come una forma di testimonianza diretta la cui ricezione dovrebbe comportare uno stimolo ad affrontare « nella scuola » i problemi connessi al linguaggio dell'immagine.

A tale riguardo, mi pare importante sottolineare che siffatte « sperimentazioni » vanno sempre più diffondendosi fino a raggiungere anche gli organi preposti all'Educazione Pubblica. Mi riferisco, in particolare, ai vari Corsi di cui s'è dato e si dà notizia su questo stesso mensile. Possiamo quindi intravedere in tutto questo fiorire di iniziative i prodromi di un'azione a più vasto raggio che, partendo dal Ministero della P.I., investa le Autorità periferiche e, da queste, i singoli docenti. Da qui all'educazione all'immagine rivolta agli alunni mi sembra che il passo possa considerarsi relativamente breve: tutto sta a compierlo alla svelta! (FRANCO SESTINI)

**ESPERIENZE****I RAGAZZI « LEGGONO » I FUMETTI**

*I 21 ragazzi (9 m., 12 f.) della III<sup>a</sup> media di Montecchia di Crosara (Verona), guidati dalla prof. Anita Scarmi, hanno fatto uno studio dei fumetti e ne hanno pubblicato in un giornalino i risultati sotto forma di tavola rotonda. Li trascriviamo così come si trovano nel giornalino, omettendo solo l'autopresentazione dei 21 autori, costituita dal nome, età e dati somatici.*

*E' bello rilevare quel senso di orgoglio che ha preso i giovani ricercatori alla fine della loro fatica, consci d'aver fatto qualcosa che non tutti fanno nei confronti di giornalotti che pur tutti leggono.*

**Siamo 21 ragazzi, apparteniamo alla III-A di Montecchia di Crosara e abbiamo tutti circa la stessa età (13-15 anni).**

Abbiamo dedicato questo giornale ai fumetti perché quasi tutti i ragazzi li leggono.

Noi, partendo dalla lettura delle immagini, che rappresentano la caratteristica prima del fumetto, siamo arrivati a fare una critica che forse non tutti i ragazzi hanno fatto. Ora speriamo che almeno chi ha letto queste pagine guardi con occhi diversi questi giornali che rappresentano la lettura preferita di tutti i ragazzi.

I giornali che abbiamo analizzato sono: Tex, Zagor, Eroi di Guerra, Monello, Ranger, Intrepido.

**Lettura delle immagini****D. Cosa intendiamo per fumetti?**

R. (Ornella). Per fumetti noi intendiamo un giornalino, colorato, disegnato, è un passatempo piacevole e divertente. I fumetti contrariamente ai libri aboliscono le lunghe descrizioni sostituendole con dei disegni. Per far parlare questi personaggi si usano delle nuvolette ove vengono scritti i dialoghi.

#### D. Quali sono le caratteristiche?

R. (Andrea, Maria Pia). La caratteristica principale è la rappresentazione di avventure in vignette che illustrano le fasi del racconto.

L'immagine quindi ha la preminenza sul dialogo, tanto che non solo le lunghe frasi vengono sostituite dalle immagini, ma anche i rumori vengono raffigurati: Bang, Smach, Sig, Gul...

#### D. Quali fumetti preferisci: quelli con figure umane o no? Perché?

R. (Eugenio, Tiziano). Preferiamo i fumetti con figure umane perché ci fanno credere che persone come noi possano avere qualità soprannaturali.

R. (Arnaldo, Giovanni, Lorella). Noi preferiamo i fumetti di Tarzan, Tex, Zagor ma soprattutto quelli di Tarzan perché si trovano avventure con la partecipazione di animali.

#### D. Come ci sono presentati i personaggi: aspetto fisico, vestiti, atteggiamenti?

R. (Laura, Luisa). I personaggi ci sono presentati: alti, belli, forti, coraggiosi.

Tex, per esempio, è un personaggio del passato, ha un aspetto fisico robusto, alto con capelli castani. I vestiti di Tex sono quelli che hanno generalmente i cow-boys, infatti ha un cappello marrone, una camicia gialla, con un fazzoletto bleu con cintura e stivali marroni e naturalmente nella cintura ci saranno due pistole e un fucile che tiene nella sella del cavallo.

R. (Giovanna, Maria Pia). Zagor veste in maniera stravagante con pantaloni bleu molto attillati ed elastici, che gli permettono molta libertà nei movimenti. Indossa una maglietta senza maniche, con al centro un cerchio giallo nel quale è disegnato uno strano uccello nero. I pantaloni attillati e la maglietta senza maniche mettono in risalto la muscolatura.

#### D. Troviamo caratteristiche in comune tra i personaggi del passato e quelli moderni? Se sì perché?

R. (Lorenzo, Maria Luisa, Giovanna). I personaggi del passato e quelli moderni hanno le stesse caratteristiche, infatti nonostante cambino i costumi e le situa-

zioni, generalmente hanno le stesse qualità, cioè di essere forti ed astuti. Le avventure hanno lo stesso significato.

R. (Rosella, Angelina, Teresa, Marcella). Fra i personaggi del passato e quelli del presente non troviamo nessuna differenza, tranne il modo di vestire; gli atteggiamenti sono sempre gli stessi ed anche l'aspetto fisico.

#### Valutazione

Dopo aver visto come sono i fumetti, come ci vengono presentati i personaggi e le situazioni abbiamo fatto una valutazione di questo moderno tipo di scrittura per immagini.

#### D. Quali ideali ti sono suggeriti dai fumetti?

R. (Andrea). L'ideale principale suggeritoci dai fumetti è la violenza, infatti in qualsiasi giornale a fumetti si nota sempre un protagonista che applica la violenza, e talvolta l'applica sotto un apparente principio di giustizia. Inoltre i fumetti vogliono farci vedere un mondo dove c'è solo ricchezza, anzi per essere sempre più ricchi bisogna essere sempre più violenti, ed eliminare la concorrenza con la forza e l'inganno.

R. (Eugenio). Tutti siamo d'accordo nello stabilire che l'ideale per eccellenza che ci viene suggerito dai fumetti è la violenza ed il successo ottenuto con l'astuzia e l'inganno.

#### D. Come il modo di vestire, di vivere dei ragazzi vengono influenzati? L'industria per i giovani si avvale di loro?

R. (Andrea). I fumetti influenzano il modo di vestire e di vivere dei ragazzi. Più di una volta abbiamo visto dei ragazzi che indossano le imitazioni dei vestiti dei grandi eroi dei fumetti, più di una volta si sono sentiti ragazzi che cercano di parlare come il loro eroe preferito.

Anche i fumetti possono aiutare la pubblicità. Se ad esempio, fanno vedere l'eroe a cavallo di una moto Guzzi, molti ragazzi la preferiranno ad altre.

Su « CINECLUB CGS-ARS » de L'Aquila, Angelo Moscardiello pubblica l'articolo PER UNA LETTURA SEMIOLOGICA DEL FILM, nel quale con interessanti riferimenti culturali mostra la necessità della lettura strutturale. Senza esplicitamente citarla, egli sostanzialmente propone con termini diversi la metodologia del CSCS, almeno nei grandi concetti generali.

Le nozioni presupposte a livello metodologico che egli indica sono: 1. « la nozione di occasione semantica nell'accezione della volpiana. Nel film i valori verbali hanno posto solo in quanto occasioni di complicazione e di arricchimento di effetti visivi »; 2. la nozione di unità semantica: « il film è un universo costituito da una rete di significazioni che rimandano l'una all'altra »; 3. la nozione di differenza semantica: « l'influsso della Storia si manifesta in maniera diversa nelle singole arti »; 4. la nozione di razionalità dell'opera filmica: « il cinema è in grado di procedere logicamente attivando nella mente dello spettatore processi intellettivi che lo rendano partecipe criticamente all'opera ».

« Infine — egli giustamente osserva — oltre ai problemi del film, ci sono i problemi prima del film e dopo il film, cioè della fase organizzativa e della fase di fruizione ».

#### INFORMAZIONI

Su QUARTIERE, mensile del Villaggio Scolastico del quartiere Corea di Livorno, n. 10 1972, viene presentata una metodologia sperimentale dell'insegnamento delle scienze nella scuola elementare, allo scopo di tener vivo e stimolare l'interesse che i ragazzi in età scolare provano per il mondo fisico e biologico.

Il metodo, già sperimentato in America, vuole che il ragazzo « scopra » i fondamentali concetti scientifici attraverso l'osservazione di oggetti e fenomeni a lui abituali. Accanto al contatto più diretto con la realtà, questo metodo permette un'arricchimento dello spirito d'osservazione del linguaggio. L'esperienza è diretta da un docente universitario e gli insegnanti seguono corsi permanenti su questa metodologia. (G. P.)

I lavoratori dell'informazione visiva, fotocinetelereporters, convenuti a Campello sul Clitumno (Perugia), hanno costituito la FEDERAZIONE ITALIANA LAVORATORI DELL'INFORMAZIONE VISIVA che dovrà coordinare e sostenere le loro rivendicazioni professionali.

SOMMARIO N. 6

TRA CRONACA E STUDIO

Maria Pia Giudici: « RISCHIATUTTO »: FENOMENO DI COSTUME	p. 89
Claudio Miarelli: LE MACCHINE PARLANTI	p. 92
Franco Sestini: IL PROCESSO « FINZIONE-REALTA' »	p. 94

METODOLOGIE

Gabriele Lucchini: FILM E DIMOSTRAZIONI GEOMETRICHE	p. 95
-----------------------------------------------------	-------

LETTURA DEL GIORNALE

Nazareno Taddei: LETTURA DELLA COPERTINA	p. 96
------------------------------------------	-------

RECENSIONI FILM

CORPI PRESENTANO TRACCE DI VIOLENZA CARNALE (I) di Sergio Martino (Franco Sestini)	p. 99
DALLA CINA CON FURORE di Lo Wei (Nazareno Taddei)	p. 99
DI PIU' ANCORA DI PIU' di Barbet Schroeder (Mario Brusasco)	p. 100
FIORINA LA VACCA di Vittorio De Sisti (Franco Sestini)	p. 101
JOE VALACHI di Terence Young (Olinto Brugnoli)	p. 101
POTERE (IL) di Augusto Tretti (Emilio Carsana)	p. 102
PRIMA NOTTE DI QUIETE (LA) di Valerio Zurlini (Claudio Miarelli)	p. 102
RICHIAMO DELLA FORESTA (IL) di Ken Annakin (Eugenio Bicocchi)	p. 103
SE NON FACCIAMO QUELLO NON MI DIVERTO di Ernest Lehman (Franco Sestini)	p. 104

RECENSIONI AV

CANTI SPIRITUALI NEGRI - dischi (Severa Donati)	p. 105
PREGHIERE NON CRISTIANE - dischi (Severa Donati)	p. 105
NERUDA - dischi (Severa Donati)	p. 105
MONTALE - dischi (Severa Donati)	p. 106

RECENSIONI LIBRI

L'IMMAGINE COME LIBERAZIONE di P. Ligabue e G. Speri (Franco Sestini)	p. 106
-----------------------------------------------------------------------	--------

ESPERIENZE

I RAGAZZI « LEGGONO » I FUMETTI	p. 106
---------------------------------	--------

INFORMAZIONI

p. 107

FINESTRELLE

AL LETTORE	p. 89
CORSI CON LA METODOLOGIA DEL CSCS	p. 91
CORSI D'ESTATE 1973	p. 98
INCASSI FILM RECENSITI AL 25-3-1973	p. 100
DOZZINA D'ORO DEI FILM AL 25-3-1973	p. 101

**EDAV**  
educazione audiovisiva

Spedizione in  
abbonamento  
post. Gr. III  
(70%)

Mensile, anno I - n. 6, aprile 1973 - Direttore responsabile Nazareno Taddei - Autorizz. Trib. di Roma n. 14632 del 14-7-1972 - Dir. Amm. Via Siria 20, 00179 Roma - Telef. 780.905 - ccp. 1/8506 - Spediz. 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.