

EDAV

educazione audiovisiva

già NOTE SCHEDARIO

SUSSIDIO MENSILE DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE E CON L'IMMAGINE PER EDUCATORI DOCENTI E PERSONE DI CULTURA
edito dal CSCS - diretto da Nazareno Taddei**7**

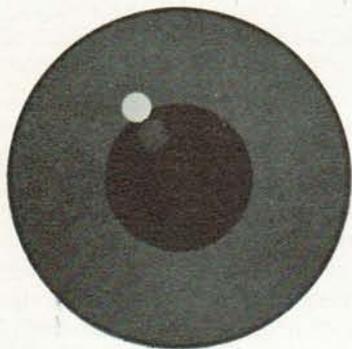
maggio 1973

TRA CRONACA E STUDIO

**IX RASSEGNA
CINEMATOGRAFICA
INTERNAZIONALE**

CINEMA POLACCO

NAPOLI 30 APRILE - 6 MAGGIO 1973



di Nazareno Taddei

La rassegna napoletana

La Rassegna Cinematografica Internazionale di Napoli è organizzata da alcuni enti locali in collaborazione con il Cine Club di quella città, sotto la simpatica direzione del dr. Scognamiglio. E' un'iniziativa che giunta alla sua IX edizione, pur nel pullulare di analoghe manifestazioni, mostra ancora la propria validità di incontro, semplice e senza molti clamori (anche senza molti mezzi e con un pizzico di improvvisazione... napoletana), ma per questo forse assai più interessante di altre.

C'è qualcosa di vivo in questa Rassegna, anche se limitato come risonanza nazionale, che interessa come fatto culturale. P.e. quest'anno, alcuni film del programma sono stati proiettati anche all'Istituto Righi, noto per essere stato uno dei centri più vivi della contesta-



Il caposcuola ANDRZEJ WAJDA

zione studentesca. Il preside dell'Istituto aveva sospeso la scuola per quelle due ore, lasciando liberi gli studenti di andarsene a casa o di assistere al film il quale era seguito dall'incontro con la delegazione polacca. La partecipazione è stata intensissima e l'incontro assai vivace: non poteva essere solo curiosità spettacolare, data la natura dei film. Gli studenti — da studenti accesi, ovviamente — hanno voluto informarsi, discutere, anche accusare i polacchi di essere borghesi esaltando il solo progressismo dell'Albania e della Cina (e si sono sentiti rispondere altrettanto a tono da persone di una nazione che ha sofferto con la propria carne e non solo con la stampa di propaganda o a chiacchiere il problema della libertà). Fatto culturale, comunque, che diventa vero fatto educativo.

Incontro con la Polonia

Quest'anno l'incontro è stato col cinema polacco. Ma forse sarebbe più esatto dire: con l'arte-spettacolo polacca, poiché il programma comprendeva anche una esibizione del Corpo di Ballo Polacco e un concerto di musiche chopiniane tenuto dal pianista Piotr Paleczny.

Ma — esagerando un poco — vorrei dire che è stato una specie di incontro con la Polonia: una nutrita distribuzione di notizie d'ogni genere su quella nazione, ma soprattutto le frequenti occasioni d'incontro con

registi, attori e personaggi polacchi, hanno permesso di avere un'idea viva (anche se ovviamente panoramica) di quella nobilissima e martoriata terra.

La storia della Polonia è una storia di oppressioni e di lotte per la libertà. Geograficamente, senza confini naturali, essa si ritrova come il famoso vaso di cocci tra i due giganti (URSS e Germania Orientale) che le stanno a fianco. Oggi essa è uno stato satellite della Russia, il che significa che è come un cane legato a una catena: regime abbastanza democratico, con esistenza di partiti, ma libero fino a quando sta nel sistema socialista. I Polacchi sono profondamente e sinceramente cattolici e non solo d'un cattolicesimo formalistico e fanatico. Essi poi non amano i russi che li tengono legati, ma sanno che — come dato di fatto — devono stare nel sistema socialista; e ci stanno, ottenendo così di usare di tutta la lunghezza della catena che li lega.

Ed ecco che il loro problema è quello dell'unità nazionale, la quale si identifica praticamente con l'unità di cultura, che a sua volta si identifica con l'unica



da « La palla di cristallo » di STANISLAW ROSEWICZ



da « Madre Giovanna degli Angeli » di JERZY KAWALEROWICZ



da « Il coltello nell'acqua » di ROMAN POLANSKI

vera autonomia che oggi possono avere.

Si capisce dunque la spinta della e verso la cultura, agganciata alla loro storia e alle loro tradizioni.

In Polonia, dal 1960 al 1971, i titoli di libri e di opuscoli sono passati da 6.879 a 11.401 con un incremento di esemplari da 92.300.000 a 133.600.000; la tiratura dei giornali è passata da 1.523.000 esemplari a 2.449.000; le biblioteche pubbliche sono salite da 7.033 a 8.866; i teatri sono saliti da 88 a 94, però con un piccolo calo di spettatori da 10.600.000 a 9.800.000, mentre per l'Opera gli spettatori sono saliti da 1.008.000 a 1.607.000 e quelli per l'Operetta da 1.628.000 a 1.695.000.

E' vero che gli spettatori cinematografici sono scesi da 201.600.000 a 140.400.000; ma è anche vero che gli abbonati alla TV sono passati da 426.000 a 4.709.000. Il calo cinematografico, dunque, è dovuto — com'è successo ovunque — in gran parte alla TV.

E' facile vedere che il cinema costituisce la forma più vasta di spettacolo, su una popolazione (in aumento) di quasi 33 milioni, dei quali circa metà di città e metà di campagna.

Mi mancano le statistiche riguardanti il cinema occidentale che arriva in Polonia, mentre sappiamo che ivi si producono annualmente circa 40-45 lungometraggi e circa 580 cortometraggi, per circa 3.300 sale cinematografiche.

Benché una rassegna di 20 film non possa dare l'idea di tutta la produzione, dal complesso dei dati su esposti è possibile inferire che la Polonia è un popolo intensamente aperto alla cultura e allo sviluppo culturale e le sue fonti anche consumistiche come il cinema (si veda solo, p.e., il rapporto tra produzione di corto- e lungometraggi), sono utilizzate in questa prospettiva.

Il cinema polacco

Il cinema polacco, si sa, almeno per noi ha soprattutto un nome: Andrzej Wajda, il 47enne regista che fece conoscere al mondo la cinematografia del suo Paese con quel KANAL (I DANNATI DI VARSAVIA) che da Cannes (1957) arrivò anche da noi e fu studiato si può dire in tutti i circoli di cultura cinematografica d'Italia.

Ma Wajda aveva già fatto altri film, dando praticamente vita (con Andrzej Munk) a quella che fu chiamata la « scuola cinematografica polacca ».

Negli anni 1950-55 aveva fatto quattro cortometraggi. A 28 anni (1954) realizzava il suo primo lungometraggio: UNA RAGAZZA HA PARLATO, cui seguirono ben 15 film — in gran parte tratti da opere letterarie polacche — tra i quali spiccano, e giunsero a noi, GENERAZIONE, il già citato DANNATI DI VARSAVIA, CENERE E DIAMANTI. Sono film che ricordano la tragedia della guerra.

Con TUTTO DA VENDERE (1968, un film sui limiti dell'Arte), Wajda si ritiene aver aperto una nuova stra-

da « Il sale della terra nera » di KAZIMIERZ KUTZ



da « Le nozze » di ANDRZEJ WAJDA

da che comunque è chiamata « terza cinematografia polacca ».

A Napoli sono stati presentati questo TUTTO DA VENDERE, IL BOSCO DI BETULLE e, in anteprima mondiale, LE NOZZE, di cui parliamo altrove.

Ma la cinematografia polacca non è solo Wajda.

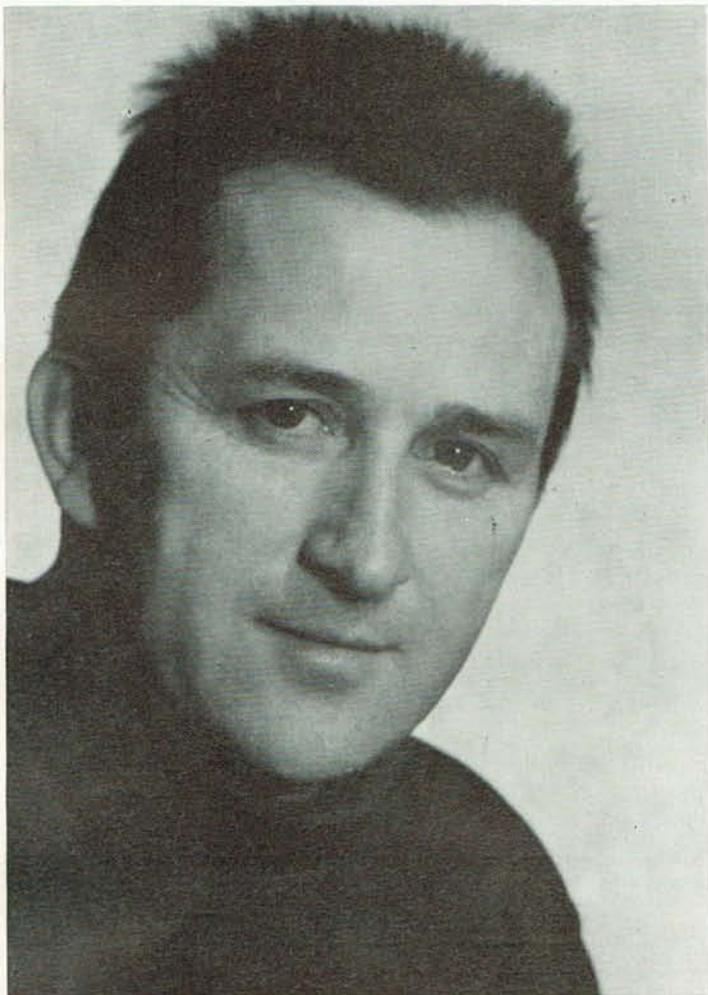
Kazimierz Kutz, Janusz Majewski, Jerzy Passendorfer e l'oriundo italiano Zanussi erano presenti a Napoli con qualcuno dei loro film e — escluso Zanussi, impegnato in una lavorazione — anche di persona.

Sono poi polacchi: Munk (LA PASSEGGERA), Kamalerowicz (IL TRENO, MADRE GIOVANNA DEGLI ANGELI) e il grande emigrato della nuova generazione registica Polanski (IL COLTELLO NELL'ACQUA, ROSEMARY'S BABY, CHE?).

Wajda disse di non condividere sempre il lavoro dei giovani registi, anzi di sentire che se essi potessero metterebbero al rogo le sue opere, ma ciò nonostante mostrò in essi grande fiducia.

Questa diversità forse dipende da una impostazione ideologica: Wajda vede nella continuazione delle tradizioni la salvezza del proprio Paese, mentre ovviamente i giovani guardano a un futuro che non abbia niente a che spartire col passato. Ma per noi che stiamo al di fuori, mi pare che — guardando almeno le opere che si sono viste a Napoli — la divergenza non sia poi così profonda. Anche il VITA DI FAMIGLIA di Zanussi, p.e., finisce con una chiara indicazione (il tic-

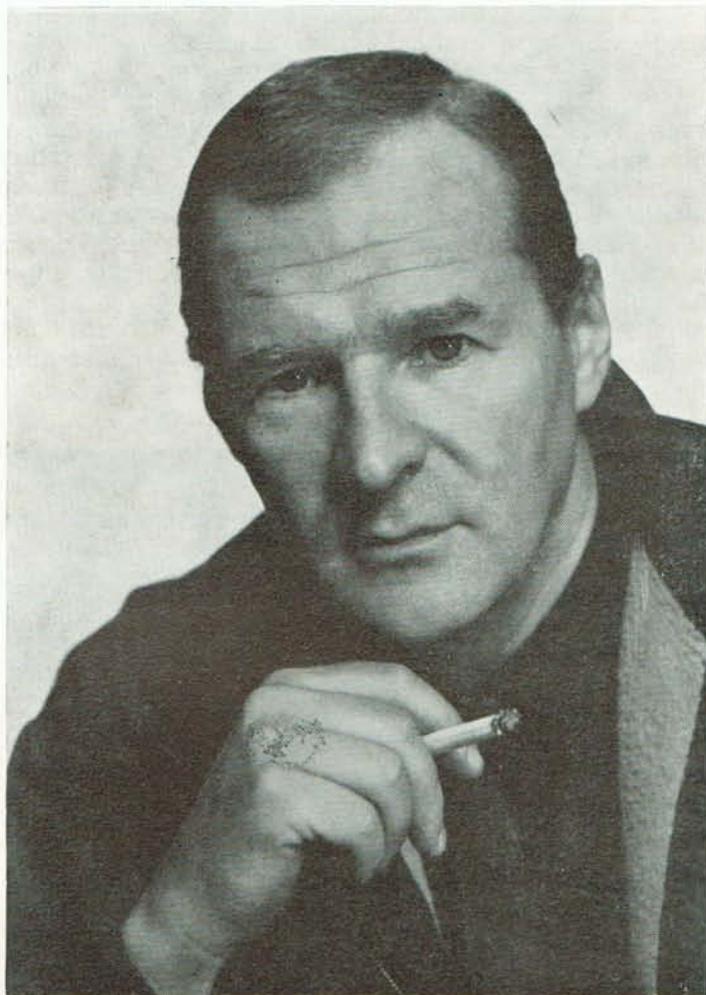
chio dell'occhio sinistro) circa la impossibilità di porre una barriera tra padri e figli, nonostante tutto.



Regista KAZIMIERZ KUTZ (« La croce al valore », « Il calore », « Chiunque potrebbe sapere », « Nessuno protesta », « La perla della corona », « Il sale della terra nera », « Il salto », « Terrore sul treno », « Cavalli selvaggi », « Il silenzio »).



Regista JANUSZ MAJEWSKI (« Game », « Fleischer album », « Il duello », « La stanza blu », « Lókis », « Avatar »).



Regista JERZY PASSENDORFER (« Il tesoro del Capitano Martens », « L'attentato », « Direzione Berlino », « Gli ultimi giorni », « Il giorno della purificazione », « Ammazza la pecora nera », « Battesimo col fuoco », « Niente riposo per la giustizia », « I fantasmi del passato », « Janosik »).

Non spettacolo e non divismo

A Napoli, Wajda ha tenuto una conferenza-stampa.

L'ha tenuta con una semplicità incantevole, alla quale i registi (non diciamo poi gli attori) occidentali ci hanno ormai disabituati.

Cosa bellissima quella conferenza-stampa, anzitutto per questa semplicità e modestia. Bellissima poi per il valore dell'uomo e dell'artista che traspariva tra le righe. Come del resto si capisce leggendo i suoi film, ma soprattutto LE NOZZE, tutto un mondo d'amore per la sua terra, per la libertà, per i problemi dell'uomo, ferveva nei suoi accenni, nella scelta delle parole, nella struttura del discorso che sembrava voler lasciar trasparire molto al di là di quanto non dicesse. Uomo che fa il cinema per collaborare al bene spirituale della propria gente (« Se la gente non capisce il mio film — disse — è inutile che lo faccia. D'altra parte mi dico: se io non riesco sempre a capire i film degli altri, p.e. Bergman, Fellini, è molto probabile che anche gli altri non riescano a capire tutto dei miei film! » Sembrava preoccupato che si capisse il film e — con esso — tutto il problema della Polonia).

Vedendo queste opere e queste persone (registi e attori) si ha la netta impressione di trovarsi in un mondo cinematografico ben diverso dal nostro. Volendo dire con una sola parola, direi che lì non c'è niente di quello spirito di spettacolo e conseguente divismo che caratterizza il cinema occidentale.

Cosa incredibile per chi è abituato a vedere i nostri divi, registi e attori erano vestiti molto semplicemente, mangiavano alla stessa tavola della trattoria dove tutti eravamo ospiti, ridevano e scherzavano insieme, senza pose, spontaneamente, firmandosi le cartoline da inviare in patria, trattandosi con una semplicità da colleghi che si apprezzano reciprocamente. Attrici, che ben poco hanno da invidiare per bellezza e soprattutto per bravura alle nostre, erano vestite modestamente, senza il minimo di quell'aria da chissà chi che investe anche le nostre più insignificanti attricette. Giovani attori protagonisti, come Jan Englert e Daniel Olbrychski, veramente bravi, se ne andavano in giro senza codazzi, tra loro, come i più semplici dei giovani ben educati. E sono attori che veramente sanno recitare, suonare il pianoforte, danzare, cavalcare, senza bisogno di controfigure. Si sarebbero detti compagni di scuola.

Un attore — ci hanno detto — in Polonia deve fare una decina di film, prima di guadagnare tanto da farsi la macchina.

E allora si capisce che il recitare diventa una professione seria, da vocazione quasi.

Il cinema socialista polacco — ha detto Wajda —

Attore DANIEL OLBRYCHSKI (« Tutto da vendere », « Le nozze », « Vita di famiglia » ecc.) in « Jowita » di JANUSZ MORGENSTERN.



Attrice LUCJA KOWOLIK in « Perla della corona » di K. KUTZ



Attore JAN ENGLERT (« Vita di famiglia ») in « Sbandamento » di JAN LOMNICKI.

ha il compito di far capire alla gente che essa deve continuare la tradizione: tradizione di ricerca e di ricordo di libertà, anche nel pensiero degli sbagli che sono stati commessi affinché non si ripetano più. Il patriottismo dei film polacchi — ha detto ancora Wajda

— è il patriottismo d'un popolo libero, ma legato alla sua storia, che tanto più sarà libero quando più sarà patriota; la lotta di classe coincide con la lotta per l'indipendenza.

Cosa c'è dietro?

Ed effettivamente, dietro a quell'assenza di spettacolarità e di divismo c'è, nel cinema polacco, il segno d'un impegno. Di qui la serietà d'una scuola.

Se tale segno della scuola talvolta si fa sentire un po' troppo nei film, dando appunto l'impressione di una



Attrice EMILIA KRAKOWSKA (« Bosco di Betulle », « Nozze »).

perfezione scolastica che smorza la spontaneità e l'immediatezza del guizzo creativo, è anche vero che i risultati sono quelli di un cinema « diverso ».

E' un cinema culturale nel senso vero della parola, un cinema — direi proprio — educativo, un cinema che addirittura non pare nemmeno sollevare il problema della massificazione e della colonizzazione dei cervelli.

Dei 20 film presentati a Napoli, almeno una mezza dozzina trattano problemi storici e direttamente o indirettamente patriottici; gli altri più o meno tutti trattano di problemi umani e morali dell'uomo e della famiglia.

Una considerazione

Il fatto merita una nota.

Mi chiedo se, da noi, un cinema di questo tipo potrebbe vivere a lungo. Quello che da noi (non solo Italia, ma tutto l'Occidente) attrae è lo spettacolo ed è proprio dietro lo spettacolo che si cela soprattutto il pericolo della massificazione.

Tuttavia c'è anche da chiedersi se da noi il cinema è quello che è perché la gente vuole solo spettacolo oppure se la gente vuole solo spettacolo perché il cinema l'ha così abituata. E la risposta forse sta più per la seconda alternativa che per la prima.

Comunque il popolo polacco, pressato dalle esigenze vitali di cui s'è detto, ha un cinema che non può permettersi il lusso d'essere spettacolare nel senso consumistico e tecnico del termine, poiché anche il cinema deve contribuire a risolvere i problemi di fondo nazionali. Così quel cinema, di fatto, non è alienante e massificante, bensì formativo.

Noi invece, soprattutto dalla seconda guerra mondiale (che pur avevamo perso e dalla quale eravamo quasi miracolosamente risorti grazie a pochi uomini di intelligenza e di fede) in poi, abbiamo potuto permetterci il lusso di contrastare il neorealismo e di aprirci sempre più a un cinema alienante e massificante: un cinema, cioè, solo evasione e divertimento. Il cosiddetto impegno del cinema italiano (anche quello dei cineasti che si chiamano di sinistra) s'è ridotto sempre più a essere solo apparenza: scelta di argomenti di scottante attualità (da *IL MEDICO DELLA MUTUA* a *LA POLIZIA RINGRAZIA* a *FILM D'AMORE E D'ANARCHIA* a *VOGLIAMO I COLONNELLI*, per non citare i vari inutili *NEL NOME DEL PADRE*, *L'UDIENZA*, *MALIZIA & SOCI*), ma trattati in modo da far cassetta, ch'è la cosa più importante per la mentalità corrente da noi.

E per quanto riguarda il senso del vero e del giusto e del buono che rimane in tutti, si sa che una delle caratteristiche della massificazione è quella di aver abituato la gente a credere di aver fatto abbastanza per la causa quando ha applaudito nel film chi la sostiene o ha riso — sempre durante il film — addosso all'avversario.

In tal modo, assistiamo praticamente immoti alle terribili cose che stanno succedendo (i responsabili politici si approfondono in assicurazioni e spergiuramenti verbali, ai quali più nessuno crede, ma dei quali tutti sembrano accontentarsi) e ci stiamo offrendo su piatti d'argento a qualsiasi avventura.

Se questo fosse il frutto della libertà, la libertà sarebbe cosa molto triste perché preparazione alla schiavitù.

Ma questo non è frutto della libertà; bensì è frutto d'un cattivo uso che se ne è fatto, cominciando da coloro che, per falsi moralismi o ignoranza di problemi specifici e tecnici, hanno permesso che il cinema da noi fosse quello che è. E ancor oggi, nonostante tutte le esperienze, ci si continua a preoccupare di quella che a torto o a ragione è detta pornografia, ma non ci si preoccupa dello sfaldamento della coscienza morale e civica che una produzione dichiarata « per tutti » o al massimo « per adulti » ha compiuto nella nostra gente.

E quel ch'è peggio: quando ci si incomincia a preoccupare anche di questo aspetto, troppo spesso si cercano soluzioni o si affida la soluzione a persone che appartengono ancora a quel sistema che ha provocato i disastri.

Ciononostante, si può non essere pessimisti. La soluzione — educazione A l'immagine e CON l'immagine, ma intesa nell'esatto senso metodologico e culturale — può venire dalla base e, a poco a poco, sta di fatto venendo.

Così, anche il cinema polacco ci ha portato al solito punto: la realtà galoppante della massificazione, alla quale è già tardi per opporsi; è necessario controagire senza perdere colpi.

Ed è bello — anche se casuale — che questa nuova sollecitazione ci venga dalla realtà d'un Paese che ci è così spiritualmente vicino.

Arte e spirito del cinema polacco

Abbiamo già detto che il volto del cinema polacco è un volto « diverso ». Diverso per spirito, per contenuti e per intenti, ma direi anche per ispirazione artistica.

Vedendo il colore di LE NOZZE o di IL SALE DELLA TERRA NERA viene la curiosità di sapere con che pellicola quei film siano stati girati, tanto inusitati, pastellosi e vari sono i colori della tavolozza. E ci si trova di fronte al comune Eastmancolor. Segno evidente che tutto dipende dal modo di usarlo.

E l'ispirazione è proprio dietro quel modo.

Si avverte subito che per i polacchi il cinema è espressione e non informazione; come pure si avverte che l'occhio col quale il cineasta guarda al mondo e alla vita è occhio d'artista.

I lunghi indugi, p.e., della camera sulle pianure della Slesia in IL SALE DELLA TERRA NERA di Kutz o sul bosco di betulle nell'omonimo film di Wajda o sui cavalli in corsa di TUTTO DA VENDERE dello stesso autore, non sono « la bella fotografia » (come — per dirne uno solo — in MESSAGGERO D'AMORE di Losey), ma sono contemplazione, espressione visiva cioè d'una meditazione interiore, carica di pensiero maturato, di penetrazione dell'uomo nella profonda realtà delle cose. E' nostalgia e desiderio, è amore e ansia.

Per il nostro gusto, reso ormai troppo superficiale dal consumismo della... bellezza, a volte quelle immagini possono sembrare retoriche ed estetizzanti (come tali a molti erano apparse quelle di FRATELLO SOLE E SORELLA LUNA di Zeffirelli, che invece possedevano la stessa carica espressiva); e certamente lo sono, se non si sa vederle in un contesto antropologico e culturale che trascende la materialità del segno.

Analogamente si può dire per la struttura narrativa e per la scelta degli argomenti e dello stile. Sono temi agganciati alla storia o a problemi morali della vita, che sembrano così lontani dalla realtà contemporanea. Vorrei dire: tutto è visto in chiave emblematica; si ha quasi il pudore di affrontare realisticamente i problemi.

A uno che chiedeva a Wajda perché tanti film polacchi dessero episodi del passato, il regista rispose che è perché temono di non riuscire a fare opera d'arte con film « moderni ».

La risposta è più profonda di quanto non sembri. L'arte è e non può non essere trasfigurazione; e il dare immediatamente la realtà quotidiana può effettivamente prendere la mano. Infatti, salvo poche eccezioni classiche dal neorealismo a Fellini e a certo Antonioni, quanti sono i film « realistici » che offrano spazio alla contemplazione estetica?

E una certa riprova la si ha guardando al citato VITA IN FAMIGLIA di Zanussi. E' un film certamente ancora « polacco », per serietà d'impostazione, per magnifica recitazione, per ispirazione di contenuto. Un bel film, senz'altro. Ma ci si sente una certa simpatia stilistica verso il nostro cinema, soprattutto francese e addirittura godardiano. Con quali vantaggi? Un prevalere del parlato, una fotografia troppo spesso effettistica e inutile sul piano espressivo.

Se queste devono essere le nuove strade del cinema polacco, assai meglio che non tenti avventure già scontate.

Ci si può chiedere allora se è proprio necessario che il cinema sia arte nel senso di contemplabilità. La risposta può essere senz'altro negativa.

Ma ecco allora che il problema si sposta e diventa di fondo: informazione ed espressione si contrastano il campo, positivismo e pragmatismo si mostrano antitesi di spiritualità.



Dal cortometraggio « Il cane, il gatto e il giardino » di ROMAN HUSZCZO.

Siamo comunque in due culture diverse, forse estremi di due posizioni opposte. E gli estremi — si sa — si toccano nell'errore.

Ma se guardiamo ai risultati, è certo che il nostro positivismo ci sta portando alla schiavitù mentale della massificazione e all'alienazione, mentre il cinema polacco riesce a svolgere una funzione umana e sociale.

Ma anche senza volere trarre valutazioni morali a ogni costo, è certo che dietro a quei film polacchi si sente tutta una tradizione culturale e artistica che ha prodotto Chopin e Copernico e, più recentemente, le gloriose e vitali anche se tragiche, giornate di Varsavia.

Concludendo, direi che questo incontro col cinema polacco fa meditare, ben al di là del puro interesse culturalistico ed estetico. Direi che ci troviamo improvvisamente di fronte a uno specchio che, riducendo le apparenze e gli alibi, ci dà la vera immagine di noi stessi tutt'altro che entusiasmante.

METODOLOGIE

FOTOGRAFIA E GEOMETRIA (I°)

di Gabriele Lucchini (*)

fotografie di Domenico Loreface (**)

1) Nella realizzazione di FOTOGRAFIE si hanno, come è ben noto, varie possibilità di scelta che possiamo raggruppare, agli effetti di quanto interessa qui e nel senso che risulterà chiaro in seguito, in

i) scelta della CORRISPONDENZA GEOMETRICA tra « cosa rappresentata » e « rappresentazione della cosa » (1),

ii) scelta per la « rappresentazione della cosa » di RISULTATI ESPRESSIVI di natura non geometrica legati alla tecnica fotografica.

Ovviamente, con questa suddivisione non si vuole ignorare i collegamenti tra dette scelte, ma solo evidenziare la distinguibilità di due tipi di elementi che intervengono nella de/formazione (2) intesa come « passaggio da forma a forma » e cioè come « il modo diverso di essere dei contorni della cosa rappresentata NEI contorni della rappresentazione » (3). Questa distinzione appare utile per approfondire il ruolo che la de/formazione ha nella teoria dell'immagine, ruolo che risulta di rilevante importanza come ha mostrato su questo mensile N. TADDEI (4).

2) In questo ordine di idee, vogliamo considerare innanzitutto le questioni relative alla scelta della CORRISPONDENZA GEOMETRICA, che, come è ben noto, interviene in modo significativo nella de/formazione.

Precisiamo subito che nelle considerazioni successive ci atterremo, salvo avviso contrario, ai seguenti criteri:

i) prescindere dalle eventuali ABERRAZIONI OTTICHE dovute agli obiettivi;

ii) prescindere dalla inevitabile delimitazione del « campo » dell'immagine fotografica, dovuta al « quadruccio » che delimita la porzione di realtà vista dall'obiettivo e fissata sulla pellicola;

(*) Lavoro svolto nell'ambito dei contratti di ricerca del Comitato per la Matematica del C.N.R., anno 1973, anche sulla base delle considerazioni sviluppate in « La realizzazione di fotografie come educazione alla materia », § 16 di **Figurazione, colori, sonoro nell'uso degli audiovisivi (per l'insegnamento della matematica)**, D. 41 del C.S.C.S., 1971.

(**) In parte realizzate per la tesi di laurea in Matematica « Spunti sull'impiego della macchina fotografica nell'insegnamento della geometria » discussa presso la Facoltà di Scienze dell'Università degli Studi di Milano nella seconda sessione dell'a.a. 1971-1972 (relatore G. Lucchini, correlatore C. F. Manara).

(1) Si adotta qui, senza illustrarla, la terminologia dei Corsi e delle pubblicazioni del C.S.C.S.

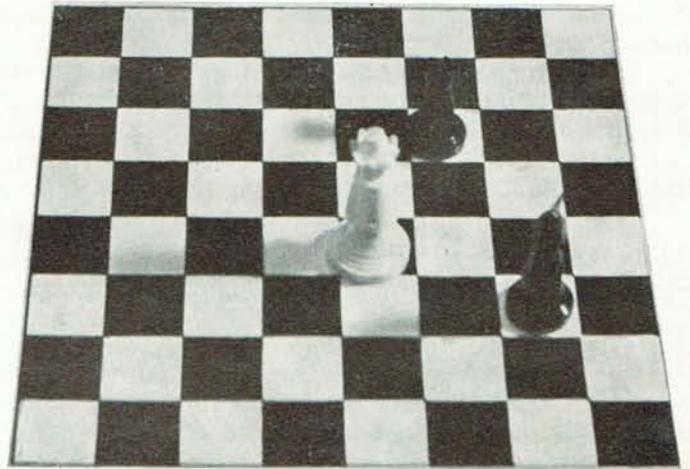
(2) Preferisco la scrittura « de/formazione » a quella « de-formazione » adottata da N. TADDEI.

(3) N. TADDEI, LA DE-FORMAZIONE DELL'IMMAGINE, EDV, n. 4, pag. 55.

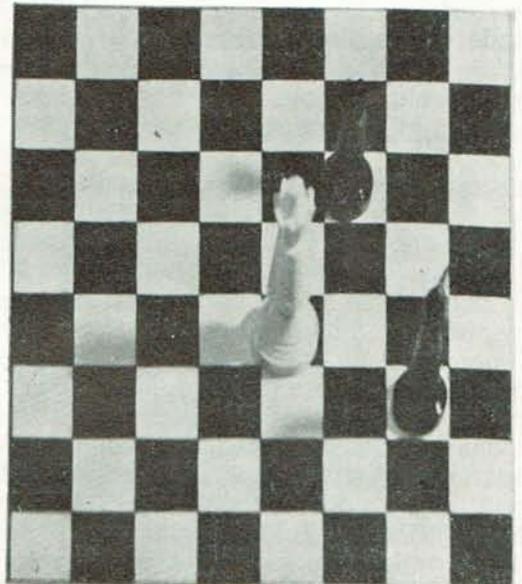
(4) N. TADDEI, LETTURA DELLA FOTO: L'AEROPORTO DI PUNTA RAISI, EDV, n. 3, pagg. 40-41; N. TADDEI, articolo citato alla (3), pagg. 55-59.

iii) supporremo che l'eventuale fase di stampa della fotografia (o di proiezione della diapositiva) sia limitata al « raddrizzamento » dell'immagine ed eventualmente al suo ingrandimento; senza ulteriori de/formazioni prospettiche.

Per riconoscere l'importanza di questa ultima ipotesi, che a prima vista può apparire strana, basta riflettere, anche in relazione alla fotografia n. 1, sulla fotografia n. 2 che ha chiaramente qualcosa di insolito e sulla quale torneremo in seguito.



Fot. 1



Fot. 2

3) Per sviluppare il discorso sulle CORRISPONDENZE GEOMETRICHE è opportuno considerare innanzitutto fotografie di FIGURE PIANE perché in questo caso la trattazione è particolarmente semplice.

Ogni punto della RAPPRESENTAZIONE DELLA COSA sulla lastra sensibile della macchina fotografica corrisponde al punto della COSA RAPPRESENTATA che è allineato con esso e con il centro ottico dell'obiettivo: si tratta allora di considerare solo tre elementi: il piano al quale appartiene la COSA RAPPRESENTATA, il piano al quale appartiene la pellicola o lastra sensibile, il cen-

tro ottico dell'obiettivo (figura n. 1, dove è evidenziata l'azione del quadruccio).

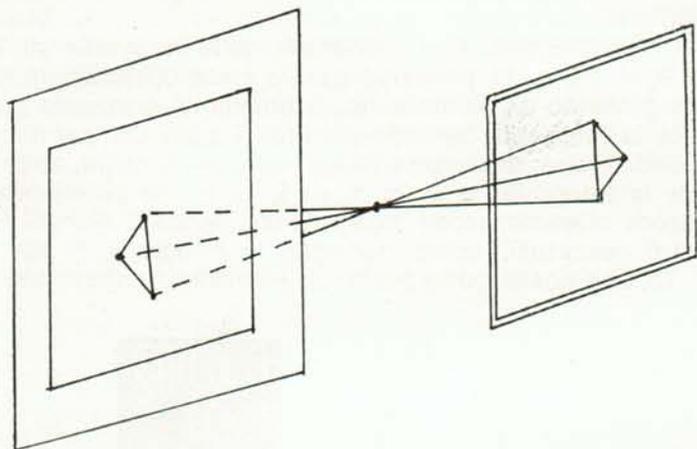


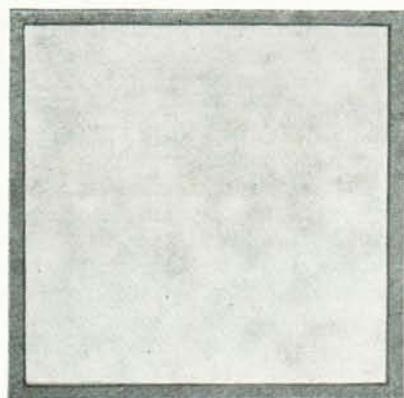
Fig. n. 1

Supponendo che il centro ottico dell'obiettivo sia bloccato rispetto alla lastra, la RAPPRESENTAZIONE DELLA COSA risulta determinata dalla mutua posizione dei due piani, anche in relazione alla posizione della COSA RAPPRESENTATA, come mostrano le seguenti considerazioni su alcune fotografie e le indicazioni sul modo nel quale sono ottenute:

i) le fotografie n. 3 e n. 4, che riproducono lo stesso QUADRATO, sono state ottenute tenendo il piano della lastra parallelo al piano del quadrato e variando la distanza tra il centro ottico dell'obiettivo e il piano del quadrato; in entrambe le fotografie la RIPRODUZIONE DELLA COSA è ancora un QUADRATO, ma con lati di lunghezza diversa (5);



Fot. 3

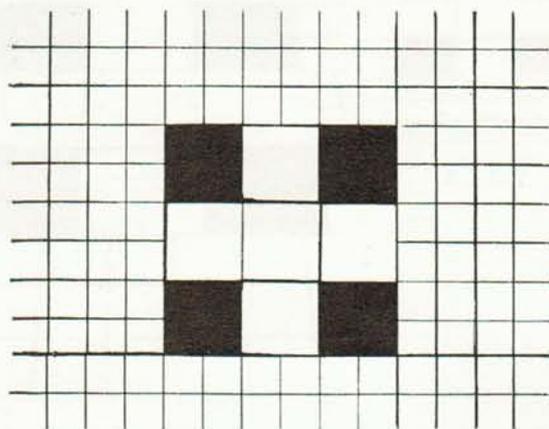


Fot. 4

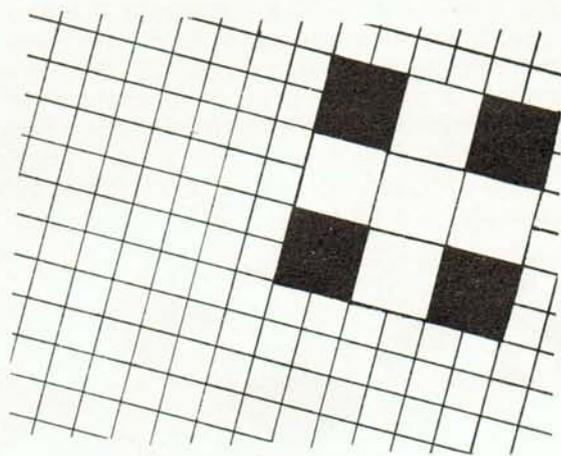
ii) le fotografie n. 5 e n. 6, che riproducono lo stesso pannello a QUADRATI, sono state ottenute entrambe tenendo il piano della lastra parallelo al piano del pannello e alla stessa distanza, ma la prima con i lati del « quadruccio » paralleli a segmenti della quadrettatura del pannello e la seconda coi lati del « quadruccio » non paralleli a segmenti della quadrettatura del pannello (che è anche spostato); nelle due fotografie i QUADRATI piccoli sono tutti eguali tra loro, e così

(5) Interessandoci gli aspetti qualitativi del fenomeno non ci soffermiamo sul problema delle MISURE.

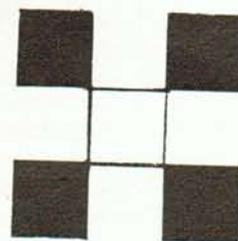
pure quelli più grandi; isolando il quadrato formato dai nove quadrati più grandi, non è possibile stabilire da quale delle due fotografie è stato ricavato (fotografia n. 7);



fot. 5



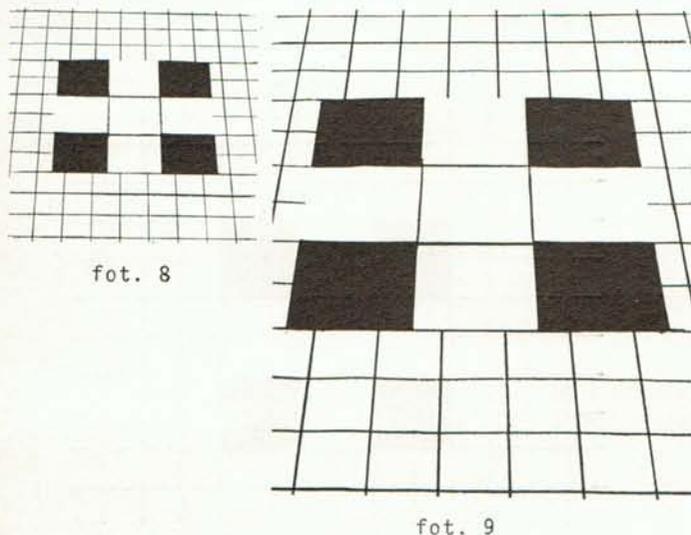
fot. 6



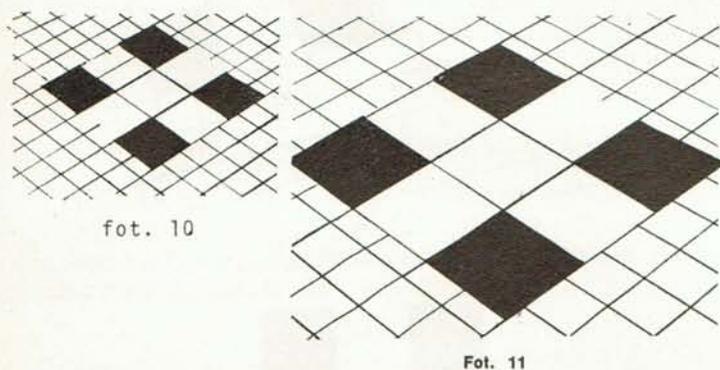
fot. 7

iii) le fotografie n. 8 e n. 9, che riproducono lo stesso pannello a QUADRATI delle fotografie n. 5 e n. 6, sono state ottenute entrambe inclinando il piano della lastra rispetto a quello del pannello di uno stesso angolo e in modo da avere una coppia di lati paralleli del « quadruccio » paralleli a segmenti della quadrettatura del pannello e variando la distanza del centro ottico dell'obiettivo dal piano del pannello; nelle due fotografie si

hanno non piú quadrati ma TRAPEZI (6);



iv) le fotografie n. 10 e n. 11, che riproducono lo stesso pannello a QUADRATI delle fotografie n. 8 e n. 9, sono state ottenute entrambe inclinando il piano della lastra rispetto a quello del pannello di uno stesso angolo e in modo da non avere alcun lato del « quadrucio » parallelo a segmenti della quadrettatura del pannello (ma inclinati di uno stesso angolo anche rispetto a questi) e variando la distanza del centro ottico dell'obiettivo dal piano del pannello; nelle due fotografie si hanno non piú quadrati ma QUADRILATERI.



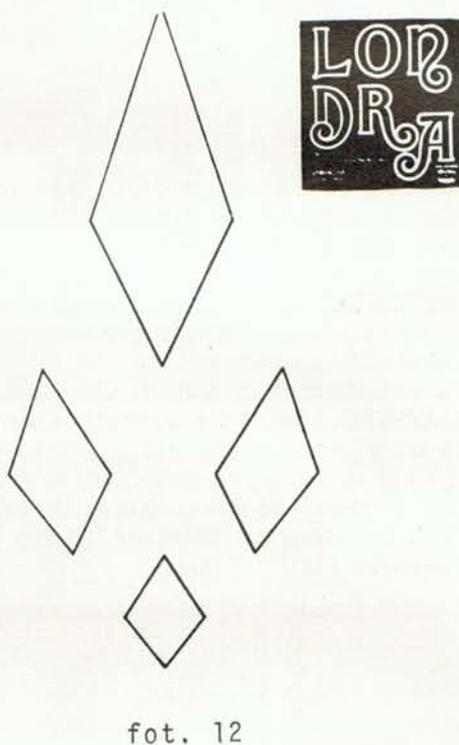
Le fotografie precedenti (esclusa la n. 2) oltre a mostrare varie rappresentazioni di quadrati secondo regole che sono sostanzialmente quelle della PROSPETTIVA GEOMETRICA CENTRALE (7) mettono in evidenza un elemento di particolare importanza nella deformazione fotografica di tipo geometrico: se non si hanno elementi di riferimento (nel nostro caso le precisazioni sulle COSE RAPPRESENTATE) non si può risalire dalla

(6) Osserviamo che trapezi corrispondenti ad uno stesso quadrato del pannello non sono simili (cioè non possono essere portati l'uno nell'altro per ingrandimento o riduzione) e che con una opportuna scelta della posizione del centro ottico dell'obiettivo si ottiene una colonna di trapezi isosceli.

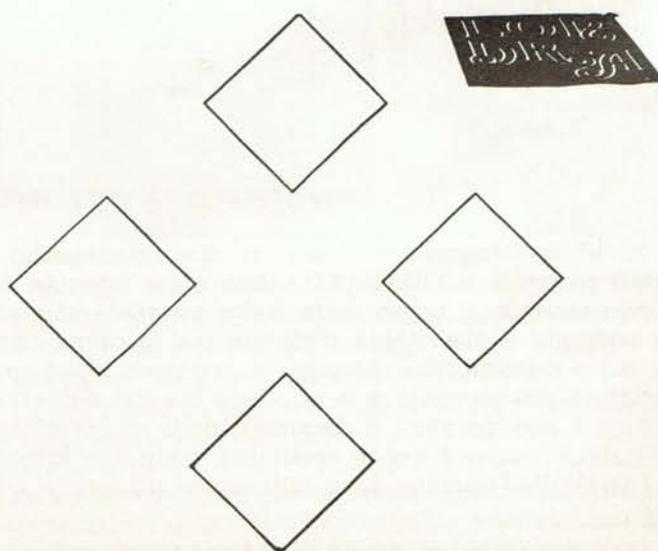
(7) Cfr., ad es., O. CHISINI & G. MASOTTI BIGGIOGERO, **Lezioni di Geometria descrittiva**, Tamburini Milano, VII edizione (1959), pp. 256 e seguenti.

FORMA della RAPPRESENTAZIONE DELLA COSA alla forma della COSA RAPPRESENTATA; analogamente non è possibile, senza riferimenti, collegare le relative MISURE.

Ad esempio, una qualunque delle fotografie n. 8, n. 9, n. 10, n. 11 potrebbe essere stata ottenuta anche fotografando un pannello opportunamente disegnato per fare la fotografia tenendo paralleli i piani del pannello e della lastra; discorso analogo vale, ovviamente, anche per le fotografie n. 3, n. 4, n. 5, n. 6 che potrebbero essere ottenute anche fotografando appositi disegni in modi opportuni, come mostrano le fotografie n. 12 e n. 13, che contengono anche un elemento di riferimento,



fot. 12



Fot. 13

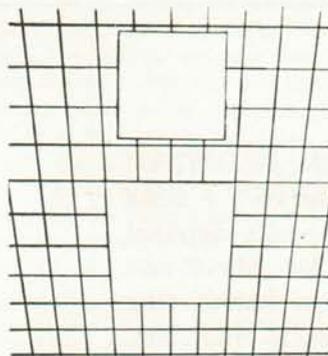
e le fotografie n. 14, n. 15, n. 16, nell'ultima delle quali è pure inserito lo stesso elemento di riferimento.

Qui, ovviamente, il discorso si collega alla visione della GEOMETRIA indicata nelle celebri **Considerazioni comparative intorno a ricerche geometriche recenti** (8) di F. KLEIN (9).

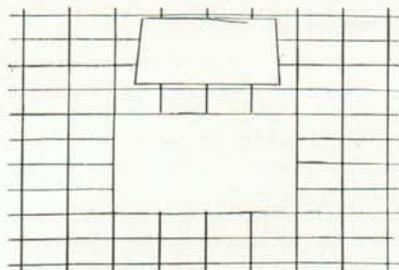
(continua)

(8) **Vergleichende Betrachtungen über neuere geometrische Forschungen**, Program zum Eintritt in die philosophische Facultät etc., Erlangen 1872, pubblicato con aggiunte nella traduzione italiana di G. FANO in « Annali di Matematica pura e applicata », serie II, t. XVII (1890), pp. 307-343.

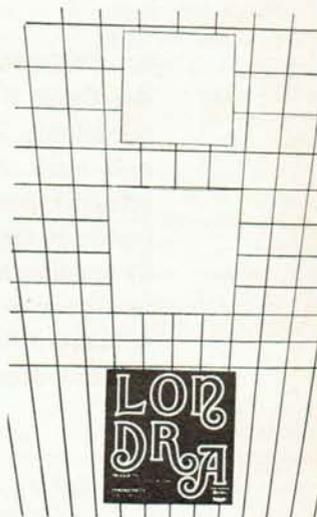
(9) Cfr., ad es., C. TIBILETTI, « L'evoluzione della geometria secondo le idee di Klein », in **Periodico di Matematiche**, serie IV, vol. XXVIII (1950), pp. 13-27; L. CAMPEDELLI, « Il programma di Erlangen », in **Sapere**, ottobre 1972.



fot. 14



fot. 15



fot. 16

RECENSIONI FILM

MALIZIA

di Salvatore Samperi - interp. princ.: Laura Antonelli, T. Ferro, A. Momo - prod. it. - colore - lung. m. 2.658 - VM 18 - CCC: IV - distr. Cineriz.

La **Vicenda**. In Sicilia. E' morta la moglie d'un commerciante di stoffe, lasciando tre orfani, il primo già giovanotto, il secondo adolescente, il terzo ancor bambino. Lacrime più o meno sincere e condoglianze. Nel discorso funebre, il parroco ha detto che lo spirito di Margherita aligherà sulla casa. Di ritorno dal funerale, trovano che una graziosa servetta — assunta dalla morta qualche giorno prima di defungere e arrivata lì proprio quel giorno — ha messo a posto tutto, ha preparato la cena ecc. ecc. Insomma è proprio un tesoro di ragazza. E tutti i nostri maschi, in un modo o nell'altro, ne restano presi. Il figlio grande tenta di godersela, ma lei rifiuta decisamente senza peraltro dir niente al papà; l'adolescente le dona una rosa rossa al giorno e se la crogiola con gli occhi e col desiderio da adolescente (nonostante che, volendo, abbia possibilità di qualcosa di più sia con la sorella d'un suo amico, al quale tuttavia narra di grandi... conquiste erotiche con la servetta, sia con « il più bel [puntini] della città » che segretamente spera di rimpiazzare l'amica Margherita nel talamo di quella casa); il piccolino ha trovato praticamente una nuova mamma e non avverte molto il passaggio, se non quando l'adolescente lo sollecita a invocare nella notte la madre; il papà infine decide un po' alla volta di sposarla.

Senonché, strani avvenimenti fanno pensare a questo papà che lo spirito della moglie aleggi un po' troppo su quella casa allo scopo di impedirgli di convolare a seconde nozze. Questi strani avvenimenti — vetro rotto di notte in negozio con successivi urli di sirena; il piccolino che invoca la madre; l'adolescente che dice di sognarla corrucciata, ecc. — sono procaccietti dall'adolescente che vede con gelosia l'intrecciarsi degli interessi, del fratello prima e del padre poi, attorno alla serva.

E' una specie di frenesia erotica quella che ha preso l'adolescente: non le lascia pace, la umilia, la vuol vedere nuda (e la fa vedere anche all'amichetto), non sa nemmeno lui quello che vuole. Finalmente una sera di temporale, con la luce ch'è venuta meno, l'adolescente tormenta la ragazza col raggio di una torcia elettrica; e la ragazza esasperata ed eccitata gli ritorce il gioco e lo porta per la prima volta all'orgasmo.

Da quel momento, tutto è sbloccato per il matrimonio del papà: dal finto al di là, la madre acconsente alle nozze.

E alle nozze, lacrime e baci più o meno sinceri e felicitazioni. E il film finisce col bacio dell'adolescente alla ragazza che quindi dovrà chiamare mamma, suggellato dalle parole: « Auguri, mamma! ».

Il **Racconto** evidenzia l'arco tra i due riti del funerale e delle nozze, nel quale è compresa tutta la storia. C'è una mamma all'inizio e c'è una nuova mamma (ma quale mamma?) alla fine. E il film, in certo senso, è lo scontro tra queste due mamme, tanta è l'insistenza con la quale l'autore sottolinea la presenza della defunta in contrasto con quella della futura « mamma ».

Il Racconto, poi, evidenzia il comportamento della ragazza, sia in rapporto a se stessa (bravissima donna di casa, che si affeziona subito a tutti e sa anche stare al suo posto, nonostante tutto quello che succede), sia soprattutto in rapporto all'adolescente. C'è, a questo proposito, la sottolineatura dell'esasperazione alla quale egli la porta, tanto da acconsentire — pur d'esser lasciata tranquilla e di tranquillizzare — a mostrarglisi nuda (anche sapendo che Ninuzzo aveva portato il suo amico) e, alla fine, da provocarlo fino all'orgasmo. Questo momento poi è realizzato col giochetto della torcia elettrica che pone la ragazza e non il ragazzo quale protagonista della lunga e insistita scena.

Il Racconto finalmente evidenzia la crisi di pubertà dell'adolescente sviscerandolo in parecchi risvolti psicosistenziali, inquadrati piuttosto chiaramente in una concezione « siciliana » del maschio: la scena della carta buttata per terra e quella del libro e, prima ancora, quelle del reggiseno e della mutandine da levarsi sono indicative in proposito.

Questi tre grossi **perni strutturali**, se ben si osserva, solo

IL PROGRAMMA DEFINITIVO dei Corsi d'Estate 1973 è stato pubblicato in apposito depliant agli inizi di aprile. Ma i noti scioperi postali ne hanno resa inutile in molti casi la diffusione. Ci scusiamo con chi non l'avesse ricevuto e preghiamo quanti vi fossero interessati di volercelo richiedere.

apparentemente coincidono tra loro in funzione d'unità espressiva; o — se si vuole — coincidono solo a livello narrativo, che tuttavia è troppo caricato tematicamente per farli considerare livello narrativo di vicenda e troppo poco congiunti tematicamente per farli considerare livello narrativo di racconto. Scompenso strutturale notevole.

Infatti, il protagonista del racconto — che troppo apertamente dovrebbe essere l'adolescente — si trova a dover contrastare la preminenza col peso strutturale sia della ragazza sia anche del fatto « mamma ». Sotto questo profilo, addirittura, l'accennata scena nella torcia distoglie violentemente dal ragazzo, per portarlo sulla ragazza, il sostegno strutturale: il ragazzo subisce e non sostiene l'azione (sotto il profilo immagine, ovviamente), come pure anche narrativamente subirà l'iniziativa sessuale di lei.

D'altra parte, protagonista non può essere la ragazza perché è lei a ruotare attorno a una situazione generale, particolarmente attorno alla situazione di Ninuzzo, e non la situazione a ruotare attorno a lei. In altre parole, a livello di vicenda tutto s'accende in quella storia perché lei è entrata in quella casa; ma a livello di racconto (cioè mezzo espressivo) sono le situazioni generale e di Ninuzzo a condurre la storia. (Forse è per questo equivoco di lettura, in parte scusato dallo squilibrio strutturale, che qualche critico ha visto il film quale la storia della scalata sociale della ragazza).

Né si può dire che protagonista sia il tandem ragazza e ragazzo, sia perché ha troppo peso l'elemento « mamma », sia perché — tranne che nella scena della torcia — la ragazza subisce e non sostiene le azioni, sia perché c'è squilibrio di sviluppo interiore dei due: lo sviluppo della ragazza è solo narrativo (esclusa, ripeto, la scena della torcia), mentre quello del ragazzo è sostanzialmente tematico.

Pertanto, da una struttura siffatta, si coglie l'intento dell'autore (una crisi adolescenziale in un preciso contesto sociale di rapporto tra « maschio » e donna), che tuttavia non riesce a essere **idea centrale** vera e propria.

Ma anche posto e non concesso che l'idea centrale non fosse rimasta allo stato di intenzione, ci sarebbe da dire che essa non assurge a universalità (il caso di Ninuzzo, cioè, non diviene emblematico), poiché la collocazione « siciliana » che l'autore fa per rendere credibile la sua storia mutuando veridicità a tante azioni che gli servono, e lo stesso accentuare il rapporto con la ragazza mediante quella specie di rifiuto della sorella dell'amico e della formosa amica della madre, fanno trattenere la storia sul piano

dell'individuo Ninuzzo. E ciò, nonostante l'aderenza di molte situazioni descritte a quanto succede nelle crisi puberali.

C'è poi quel perno « mamma » che colora — direi senz'altro: ambigualmente e anche poco spontaneamente — tutto il racconto, mostrando una volontà di imporre dall'esterno una significazione alla storia.

Infatti, a questo preciso proposito, direi che si ha l'impressione che l'autore abbia visto autobiograficamente (o giù di lì) una situazione adolescenziale di sensazioni, immaginazioni, fantasie erotiche ecc. — che egli sa bene essere ed essere rimaste per lui a quello stato di « figurazione » interiore — cui ha dato corpo in una realtà schermica, che resta pur sempre « finzione », ma che egli presenta come reale.

L'orgasmo iconico della scena della torcia è estremamente indicativa. Avrebbe potuto essere valida in altro contesto, ma qui mostra la corda di un qualcosa « voluto dire » e non detto « perché vero ».

Manca dunque coagulo strutturale, manca vera dizione tematica, manca in una parola il film. E ciò, nonostante un'ambientazione iconica (p.e. le scenografie di quella Sicilia... familiare; il colore della fotografia, la scelta dei personaggi e la loro recitazione), un ritmo filmico, una resa di singoli dettagli o episodi veramente efficaci.

La **valutazione cinematografica ed estetica** è già praticamente detta in quanto qui sopra osservato. Quel giudizio sintetico « discreto » che qualche giornale ha dato al film è forse il più vero, se si prende però la parola « discreto » come limite di e non apertura verso un valore.

La **valutazione tematica** non può essere più positiva: si può valutare quello che l'autore voleva dire e non quello che ha detto. Quello che ha detto è un discorso confuso, eterogeneo, con alcune cose attendibili in se stesse, ma non in funzione dell'insieme. Un discorso farfugliato che, al limite, può anche far pena, soprattutto se si considera quel voler a ogni costo inserire il discorso « mamma » in un contesto di quel genere. A un dato punto è un'ossessione morbosa, non è più una constatazione psicologica o sociologica: va bene (con riserva) il discorso di CUORE DI MAMMA; va bene (ancora con riserva) il discorso di GRAZIE ZIA; va bene anche (forse con minori riserve) il discorso sulle crisi puberali esasperate da una certa educazione; ma a un dato punto... parla dei fanti e lascia stare i santi! Cioè, se la tua crisi puberale è stata di quel genere e la vuoi proprio raccontare (e forse il discorso sarebbe stato più valido e più interessante), raccontala, ma lascia perdere la Sicilia — Samperi non è siciliano — e tutto quello che non c'entra; se poi quella tua crisi t'ha lasciato un'ossessione dalla quale non sei ancora riuscito a liberarti, non metterti a fare il lanciatore di messaggi. Liberati e buona notte!

Piuttosto, dietro alle intenzioni tematiche occhieggiano ripetuti accenni di intenzioni consumistiche e spettacolari. Dall'ambientazione siciliana, ivi compresa la figura della nonna e dell'amico sacerdote, alle battutine spettacolarmente carucce del figlio piccolino, all'eroticismo raffinato (ma molto meno di quanto Samperi non pensi: cfr. sue interviste alla stampa), il film si fa vedere e chiama gente ben al di là dei suoi valori tematici. E che sia stata questa preoccupazione consumistica a snervare la serietà tematica? Non siamo ancora ai limiti della pseudotematica, ma non ne siamo molto lontani.

Che se questa impressione di volontà consumistica corrispondesse a verità, ahimè, sarebbe la nota più negativa per il film e per il suo autore. Un errore strutturale, un ruzzolone tematico, un intento spettacolare (sia pure per necessità di guadagnare qualcosa) sono pur sempre perdonabili; ma il mascherare tale intento con annunci di messaggio antropologico e sociale o, peggio ancora, presumere di far fesso il pubblico sbandierando standardi culturali su qualcosa che si sa che non è, e che non si è voluto far tale, sarebbe ignobile. (NAZARENO TADDEI)

TOSCA (LA)

di L. Magni - interp. princ.: M. Vitti, V. Gassman, L. Proietti, A. Fabrizi, U. Orsini - prod. it. - colore - lungh. m. 2.825 - CCC IV - distr. Titanus.

La **Vicenda** è « liberamente tratta » dal romanzo « Davanti a lui tremava tutta Roma », dal quale è stato tratto anche il più noto (se non più celebre) libretto dell'opera « Tosca » di Puccini.

E' la storia di un pittore, Cavaradossi, di idee francesi nel momento in cui lo Stato Pontificio è in lotta con Napoleone, il quale, per aver aiutato nella fuga dal carcere un noto cospiratore, viene arrestato e, senza processo, dovrà essere giustiziato. Tosca, una cortigiana romana, è pazzamente innamorata di lui ed è lei che, senza volere, mette sulle tracce di Cavaradossi il barone Scarpia, capo della polizia pontificia. Tosca piace molto a Scarpia. Questi per ottenerne le grazie le promette di far fucilare... a salve il pittore e scrive un lasciapassare per i due. Ma Tosca lo pugnala non appena ha firmato il salvacondotto. Avviene la fucilazione; ma l'ordine di caricare i fucili a salve era fasullo. Così Cavaradossi muore e Tosca si butta dall'alto del Castel Santangelo.

Il **Racconto** si incentra sul 14 giugno 1800, giornata della battaglia di Marengo, le cui notizie arrivano a Roma contrastanti, favorevoli prima alle truppe papaline, poi a Napoleone.

Il film — sui cui titoli si vedono sculture sacre e si sente una filastrocca cantata sulle note del « Veni Creator » — comincia nella Chiesa di S. Agnese dove il cardinal governatore di Roma sta terminando una strana funzione infarcita di preghiere e di canti di giubilo per la creduta vittoria su Napoleone. La scelta dell'attore (Aldo Fabrizi) che impersona il cardinale, i grotteschi dettagli della funzione, dei personaggi e dei canti della chiesa rilevano il tono sarcastico, più che umoristico, sul quale il regista vuole impostare il suo racconto. E infatti, tale tono prosegue in una strana preghiera collettiva di pezzenti davanti all'altare e soprattutto con la figura di Scarpia (Vittorio Gassman), cicisbeo e feroce, bigotto e crudele, nascostamente aspirante al papato. Tale tono prosegue quando si scopre il cospiratore nascosto in chiesa e più ancora quando in chiesa arriva Tosca ad amoreggiare col pittore. Il confessionale, p.e., sembra il luogo più adatto per le effusioni dei due, sotto il compiacente sguardo del sacrista. Costumi, scenografie, riprese, tutto è volutamente barocco e sarcastico, dove non manca p.e. la reminiscenza del ROMA felliniano.

Il sarcasmo prosegue nella sequenza dei fuochi d'artificio per celebrare la vittoria, con la regina delle Due Sicilie, alla presenza del card. governatore, incorniciato stavolta da una riccioluta parucca settecentesca anziché dalla mitra maestosa.

E il sarcasmo procede anche quando la storia volge in tra-

gedia, ma il sorriso si trasforma in smorfia: il sarcasmo proprio non ci sta con la tragedia messa a quel modo, oppure è la tragedia che non ci sta con quel sarcasmo; certo è che anche stilisticamente il film — che bene o male fino a quel punto aveva retto — scricchiola, incespica, zoppica e, diciamo pure, cade.

In tutto questo bailamme, Tosca sbuca nel film innamorata pazza, ma con un leitmotiv (« mia madre è morta tisica e io morirò di crepacuore ») cantato addirittura in duetto con Cavaradossi, che dà tutta l'aria d'essere una presa in giro mentre (lo si canta perfino durante il corteo che accompagna Cavaradossi alla fucilazione) parrebbe dover essere un fatto emblematico d'un amore cieco che diviene presa di coscienza addirittura civile e sociale (la libertà dall'oppressore). In cima al Castel Santangelo, prima di buttarsi, Tosca parla a Roma dicendo di non fidarsi (e — guarda caso — mette in mostra lo stemma pontificio della grande bandiera) e trattando di libertà; ma tentando di seguitare il sarcasmo filmico con la risposta (« Non casco; mi butto! ») che dà al giannizzero che le ha gridato: « Guarda che caschi! ».

E il povero Scarpia, galletto tardivo (« non è più giovane! » commentano i suoi due fidi giannizzeri, quando Tosca fa loro credere che si riposi dalle fatiche amorose con lei), così scaltro e attento a tutto, si lascia pugnalar come un allocco, estraendo inutilmente a difesa da un crocifisso un appuntito pugnale.

Il card. governatore scompare dalla scena a metà film, rievocato solo dall'ordine che dà di giustiziare il pittore prima dell'alba.

I due giannizzeri, prima dell'ultima già citata battuta, in mezzo ai loro atteggiamenti servili e ripugnanti (v. i commenti che fanno sui capi con Tosca e l'« io non ho sentito niente » di fronte alla autoaccusa di questa, salvo poi andarlo a scifferare subito agli altri) hanno un apparente momento di resipiscenza quando si chiedono com'è da definire il loro operare (cioè far credere che la fucilazione sarà fasulla, mentre sanno benissimo che sarà vera).

Anche il buon Cavaradossi finisce sarcasticamente la sua carriera filmica, iniziata nella chiesa con commenti sui preti tra un boccone e l'altro di pane e prosciutto, respingendo con un « no, grazie » da salotto d'oggi il bacio al crocifisso e commentando con un « ammàpette » le pallottole vere che l'hanno colpito.

Di tanto in tanto, accanto alla citata strofetta di Tosca cantata anche a duetto, salta fuori qualche cavatina o qualche coro. Il che fa pensare allo stile dell'opera (la « Tosca » non è forse una celebre opera?); ma l'inserimento dei brani cantati e la musica di carattere pseudo-popolare fanno pensare piuttosto che il sarcasmo sprizzi anche sotto questo profilo.

Si direbbe dunque che l'autore abbia tentato lo stile cabaret; ma la vicenda pensata realisticamente nonostante il tono, a mio

DOZZINA D'ORO AL 13 MAGGIO 1973

PER INCASSO ASSOLUTO

Il padrino	16 città	gg. 2.611	L. 3.893.889.000
Ultimo tango a Parigi	16 »	» 1.836 »	2.714.773.000
Più forte ragazzi	16 »	» 1.305 »	1.445.514.000
La prima notte di quiete	16 »	» 1.136 »	1.104.983.000
Malizia	16 »	» 621 »	1.095.276.000
Alfredo Alfredo	16 »	» 1.261 »	1.041.345.000
Anche gli angeli mangiano fagioli	16 »	» 1.060 »	1.010.767.000
L'arancia meccanica	16 »	» 1.180 »	961.918.000
Joe Valachi	16 »	» 985 »	920.449.000
...E poi lo chiamarono il Magnifico	16 »	» 877 »	841.745.000
I racconti di Canterbury	16 »	» 827 »	765.578.000
Ludwig	16 »	» 599 »	736.770.000

PER INCASSO SETTIMANALE

Malizia	13 città	L. 111.462.000
L'emigrante	7 »	» 45.490.000
L'eredità	7 »	» 40.372.000
Fascino discreto della borghesia	6 »	» 35.394.000
L'uomo che non seppe tacere	6 »	» 36.317.000
Ultimo tango a Parigi	5 »	» 34.131.000
Killer dagli occhi a mandorla	6 »	» 33.063.000
Ludwig	4 »	» 31.898.000
Il furore della Cina colpisce ancora	4 »	» 30.853.000
Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere	7 »	» 27.798.000
Il serpente	3 »	» 27.107.000
A-007 si vive solo due volte	3 »	» 19.398.000

dal « Giornale dello Spettacolo » del 18-5-73

parere, impedisce il realizzarsi dell'intenzione.

Quello che, almeno intenzionalmente, non è sarcastico sono le frasi ideologiche di libertarismo e gli atteggiamenti dei due cospiratori ai quali viene ad adeguarsi, per sdegno della carognata più che per convinzione maturata, quello di Tosca. Ma il contesto nel quale sono messi e il modo nel quale sono realizzati fanno per lo meno nascere il dubbio se il buon regista non abbia voluto ironizzare anche sullo spirito delle cospirazioni.

Da un racconto cinematografico così combinato è ben difficile tirar fuori un'idea centrale che sia veramente espressa. L'intenzione pare evidente: « mettere in guardia contro... i lupi vestiti d'agnello e nella fattispecie contro la chiesa (quella ufficiale e istituzionale, s'intende) »; ma l'effettiva dizione filmica non salta fuori e tanto meno saltano fuori le ragioni che dovrebbero suffragare l'affermazione. In altre parole, posto e non concesso che il classico episodio di Cavaradossi sia emblematico del sistema di governo pontificio, il film non riesce a dimostrarlo e tanto meno riesce a renderlo emblematico d'una situazione attuale.

In sede teorica, noi diciamo che l'idea della cosa deve divenire idea del segno attraverso quella che chiamiamo « traduzione », la quale non può confondersi con la semplice « trasposizione » in immagini.

In questo film, pare proprio di poter dire che chiaramente manca la traduzione: c'è stata solo trasposizione in immagini d'un episodio e si è creduto di caricarlo di significato buttando tutto in sarcasmo, mettendoci dentro le cantatine tipo opera, ecc. con l'intenzione — ripeto — del cabaret. Ma la traduzione è qualcosa di più: non è rivestimento esterno, bensì struttura.

E la struttura qui è solo narrativa, ma di quella narrativa che sta dalla parte della vicenda e non del racconto.

La menda strutturale non è solo quella dello stile sarcastico che a un dato punto non regge con la tragedia messa a quel modo. Questa caratteristica del film fa capire però quali erano le intenzioni del regista e perché non sono riuscite a divenire realtà cinematografica.

Il racconto, p.e., non ha un vero e proprio « protagonista » (in senso teorico preciso): non è Tosca, non è Cavaradossi, non è nemmeno Scarpia; né sono tutti e tre messi insieme. Essi sono protagonisti a livello di vicenda; ma a livello di racconto nessuno di essi e nemmeno tutti e tre insieme lo reggono. Cosa ci starebbe a fare infatti, p.e., tutta la parte relativa al governatore? ambientazione? ma l'ambientazione deve essere sostrato o cornice che risulta dal o fa risultare il protagonista, non può essere parte autonoma di racconto. Né il protagonista è, in questo caso, la situazione o l'ambiente o il sistema, perché non è esso che regge né la vicenda né il racconto, proprio a causa del modo in cui è realizzato. Mettete un potere qualsiasi al posto della chiesa e la storia regge lo stesso col suo significato; e allora perché dare tanto peso alla chiesa, per poi abbandonarla, salvo l'accento finale di Tosca sullo stemma pontificio? La chiesa come chiesa ha troppa parte nel film (quasi tutto il primo tempo) per essere solo una cornice; d'altro lato ha troppo poca parte e viene sopraffatta dalla

vicenda e dai personaggi principali per essere essa stessa protagonista.

E se non c'è protagonista, non c'è racconto, non c'è — sotto il profilo strutturale — unità, quindi non c'è film, non c'è vera idea centrale.

Restano le indicazioni delle intenzioni, la somma delle idee parziali (satira, per l'uno o l'altro aspetto della vita e della religione) e resta soprattutto una volontà di dissacrare la Chiesa, ma è una volontà acida tanto da far balbettare anziché parlare o inveire.

Tutto sommato, dunque, un film sbagliato, prima ancora che dissacratore e irriverente. Sbagliato sul piano tematico, stilistico e artistico. Sbagliato prima di tutto sul piano cinematografico, nonostante il gusto della mess'in scena, la bravura di quasi tutti gli attori, la fantasia compositiva, la bontà cromatica, il brio narrativo (ma non troppo), la discreta (non eccelsa) originalità scenografica delle riprese.

La valutazione morale è a mio avviso negativa, soprattutto per la mancata unità dell'opera e — lo si noti bene — non in senso estetico. Questa mancata unità impedisce di cogliere un preciso pensiero e porta in primo piano quell'acidità dissacratrice la quale, appunto per non essere sorretta da una precisa idea fosse pur discutibile o falsa, è sempre capace di distruggere senza nulla costruire: « calunniare, calunniare: qualche cosa resterà ».

La calunnia non è la satira che, per quanto dolorosa, colpisce il cuore del torto e fa pensare gli onesti; la calunnia è viltà e menzogna.

E non sto a dire che nella storia della Chiesa e del Papato non ci siano cose che possono benissimo essere denunciate e anche fatte oggetto di sarcasmo: nonostante il rispetto profondo e la solidarietà che ci lega alla Chiesa, non siamo così ingenui o così poco cristiani da credere che coprire gli errori di alcuni, forse molti, uomini della Chiesa sia fare un buon servizio a questa nostra Madre, « sposa immacolata di Cristo ». Dico che dissacrare ciò ch'è sacro (e il film fa questo, dal momento che non riesce a essere precisa denuncia, a causa del modo in cui è fatto) è ingiusto e contro la dignità dell'uomo, oltre che frutto di sostanziale ignoranza; dico che sputare per sputare è, nel migliore dei casi, maleducazione.

Calunniare, poi, con un film, oggi, quando un complesso di circostanze (di cui anche molti uomini della Chiesa non sono affatto innocenti, purtroppo) fa sì che la gente recepisca per buono tutto ciò ch'è contro o ironico nei confronti della religione istituzionale, significa collaborare a ingannare la gente e praticamente fare opera di inciviltà.

E anziché proibire o sequestrare, direi: discutete e fate leggere questi film; fate vedere quanto pochi argomenti abbiano certi spiriti acidi! Hanno bisogno di far ridere con cardinali sfatti dal grasso e funzionari cicisbei e parole irriverenti; non sanno portar ragioni — e quante ce ne sarebbero! —; o addirittura non hanno il coraggio di sfidare in aperta battaglia! Non sono migliori degli uomini pur riprovevoli che vorrebbero attaccare! (NAZARENO TADDEI)

RECENSIONI TV

I RAGAZZI DELL'IRLANDA DEL NORD (Quando la TV è alleata della pace e della vita)

« Spazio », la rubrica televisiva a cura di Mario Maffucci, collocata nella « TV dei ragazzi » alle ore 17,45 di ogni martedì, ha già dato prova di saper stimolare una presa di coscienza della realtà attuale, da parte dei giovani telespettatori.

Ciò è avvenuto anche per la trasmissione di martedì 10 aprile che aveva per argomento: « I ragazzi dell'Irlanda del Nord ».

Il servizio, realizzato da Mino Damato e Franco Lazzaretti, ebbe per protagonisti i ragazzi di Belfast: più precisamente il tredicenne

John Mac Quinn.

Gli autori della trasmissione avevano avuto occasione di leggere una sua lettera scritta a un coetaneo italiano d'un « Pen-Club ».

John, tra le altre cose, diceva che aveva perso tutti i suoi amici protestanti, che non poteva giocare se non difeso dalle autoblindo e che, praticamente, si sentiva « reciso » anche da ogni possibilità di relazione coi suoi coetanei ed amici cattolici di altre zone di Belfast.

Nato dunque dalla vita, questo incontro con John offerse alla troupe televisiva l'occasione d'intrattenere i ragazzi telespettatori con un discorso particolarmente efficace perché strutturato con scelte e modalità televisive ben precise.

Sostanzialmente il racconto informativo nella prima parte abbraccia l'arco d'una giornata di John, nella seconda una sosta della troupe a Londonderry (dove, un anno fa, avvenne la terribile rivolta affogata nel sangue) e la descrizione di un incontro di John con un amico e altri coetanei, nella pace della campagna.

All'inizio vediamo John raggiungere a difficoltà la scuola con mezzi di trasporto poco funzionali. Il discorso televisivo poi alterna alle riprese di quanto avviene nella sua classe quelle che descrivono i fatti del giorno, nella capitale irlandese.

Ed è soprattutto l'alternarsi e il confronto delle situazioni quello che riesce ad esprimere l'idea dell'assurdità d'una guerra non fatta di battaglie ma di continue violenze, soprusi, vendette.

Mentre nell'aula di John l'insegnante tiene una lezione di storia greco-romana, il telespettatore viene a sapere che due terroristi hanno posato una bomba nei pressi d'un'altra scuola.

Bisognerà far evacuare al più presto i ragazzi?

Le immagini visive del veloce accorrere dei pompieri accompagnati dalle sinistre e stridenti immagini sonore dei loro segnali creano un contrasto vivo col dispiegarsi tranquillo delle ore nella scuola di John.

Ecco ora a lezione di botanica. Tra una settimana le pianticelle di ciclamini affidate alle sue cure e a quelle dei suoi compagni dovranno essere consegnate. Sembra che i ragazzi le accarezzino anche con gli occhi. Nessuna parola. Solo immagini. Ed è adeguato il commento musicale esprime quel prodigioso dispiegarsi della vita nella pace che è lo sbocciare e il fiorire d'una pianta a cui prestano le loro cure dei ragazzi: esseri in più delicato e complesso sviluppo di vita.

Naturalmente una scelta del genere è tale da conferire una notevole forza espressiva all'idea tematica che si sviluppa anche attraverso il contrasto con quanto subito dopo si viene a sapere: una notizia riguardante un'altra bomba, da 50 Kg. posta da terroristi cattolici non lontano da un ospizio di vecchi.

Le immagini visive ora indugiano su questo scampolo di umanità al tramonto, con suggestivi controcubi di vecchi che guardano dalle finestre e lenti movimenti di macchina che tendono a evidenziare la loro tranquillità ancora ignara del pericolo che li sovrasta.

Avviene il disinnescamento della bomba da parte di pompieri e soldati: un'operazione drammatica in cui, giorni prima, un soldato inglese perse la vita.

Di nuovo le immagini televisive ci riconducono alla scuola di John, dove si sta svolgendo una lezione di drammatizzazione.

I ragazzi mimano il passaggio del mar Rosso da parte degli Ebrei rincorsi dagli Egizi.

Qui tutto sembra normale, ma nelle strade della città c'è panico e le telecamere lo descrivono, mentre la voce fuori campo avverte che i contenitori del garage sono pieni di 16.000 litri di benzina. Tutta Belfast potrebbe saltare in aria.

Il traffico rifluisce per le strade, ma a stento, solo a operazione ultimata.

« Per due ore — dice lo speaker — io ho aspettato vivendo la trepidazione della gente ». John viene ora inquadrato tra immagini di rovine e filo spinato, mentre parla del suo quartiere lontano dal centro della città, degli amici protestanti confinati altrove, della chiesa (la sua parrocchia) che è l'unica al mondo a essere

tutta circondata dai soldati.

E John non vorrebbe, ma deve accettare, la lontananza degli amici, le tensioni, la guerra: tutto questo rientra ormai nella sua vita quotidiana.

Questa parte della trasmissione riguardante direttamente le affermazioni di John, da un punto di vista narrativo e anche tematico, fa da raccordo tra quanto si è visto prima e quel che si vede in seguito.

Nel seguente nucleo narrativo infatti non siamo più a Belfast ma a Londonderry, a 40 miglia dalla capitale.

Qui vivono due terzi di Cattolici e un terzo di Protestanti, mentre le leve del potere politico ed economico sono in mano ai Protestanti.

La disoccupazione in questa zona sale al trenta per cento degli abitanti e ci sono antiche imprese che si vantano di non aver mai assunto operai cattolici per intere generazioni, in cento o anche duecento anni.

Mentre queste notizie sono date dalla solita voce fuori campo, le immagini alternano la descrizione d'una campagna in pace e di molte rovine.

L'ultimo nucleo narrativo della trasmissione riguarda una sorpresa preparata dalla troupe televisiva a John.

Il giorno dopo la loro andata a Londonderry, regista e operatori combinarono di far incontrare John e i suoi amici con Joseph, un ragazzo che abita in campagna e che da tempo non li aveva più visti.

Soprattutto qui parlano le immagini: lieto rincorrersi dei ragazzi in mezzo ai campi, libero approccio con gli animali e le piante: il mondo così com'è, nella sua verità di pace, quando l'odio e l'ingiustizia non vengono a rovinarlo.

Chiudono la trasmissione le ultime dichiarazioni del ragazzo irlandese che esprime la sua soddisfazione per quell'incontro con gli amici, per quelle ore di vita libera, semplice, in pace.

« Per me — dice — i ragazzi sono uguali in tutto il mondo. Non capisco le barriere, le divisioni, la guerra. Mi auguro che tutto questo finisca anche con la cooperazione vostra ».

Per tre volte il video riporta, in chiusura, l'indirizzo di John.

* * *

Una trasmissione dedicata ai ragazzi questa, ma che può far pensare anche gli adulti.

E' vero: pur essendo la struttura narrativa tale da consentire un efficace discorso contro la violenza, il sopruso, l'ingiustizia, la trasmissione non fu esente da difetti: certe lentezze di montaggio, certa ridondanza d'immagini sia visive sia sonore.

Indubbiamente maggiore incisività avrebbe contribuito a rendere ancor più efficace l'idea tematica: la denuncia dell'assurdità di una guerra che, col pretesto e l'« etichetta » della religione, si radica in ingiustizie ataviche di tipo economico e politico, una guerra che non solo semina strage e panico ma perfino ai ragazzi nega lo spazio vitale per le esperienze della socialità, dell'amicizia, della fraternità.

L'idea poi di stimolare il rapporto epistolare con John è quanto mai educativa: sia perché coinvolge il giovane telespettatore in una maggior presa di coscienza sulle informazioni ricevute dalla TV, sia perché lungi dal lasciarlo nella passività, lo invita a dare un apporto di comprensione, una testimonianza di solidarietà al lontano coetaneo che soffre. (MARIA PIA GIUDICI)

La dispensa D53

Nazareno Taddei

EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE E CON L'IMMAGINE - PANORAMA METODOLOGICO

pp. 86 - L. 2.500 - spese spedizione L. 700

è il libro di testo dei nuovi Corsi Panoramici e riassume sinteticamente e sistematicamente tutta la materia che forma oggetto dei Corsi del C.S.C.S. Trattandosi dell'ultima dispensa uscita, essa è anche la più aggiornata relativamente agli sviluppi della nostra metodologia. Potrebbe dunque interessare notevolmente tutti i nostri corsisti.

EDAV
educazione audiovisiva

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

TRA CRONACA E STUDIO

Nazareno Taddei: IX RASSEGNA CINEMATOGRAFICA INTERNAZIONALE DI NAPOLI: CINEMA POLACCO p. 109

METODOLOGIE

Gabriele Lucchini: FOTOGRAFIA E GEOMETRIA (1°) p. 116

RECENSIONI FILM

MALIZIA di S. Samperi (Nazareno Taddei) p. 119
TOSCA (LA) di L. Magni (Nazareno Taddei) p. 121

RECENSIONI TV

I RAGAZZI DELL'IRLANDA DEL NORD (M. P. Giudici) p. 122

FINESTRELLE

CORSI D'ESTATE 1973 p. 120
DOZZINA D'ORO DEI FILM al 13-5-1973 p. 121
NUOVA DISPENSA di N. TADDEI p. 123

Spedizione in
abbonamento
post Gr. III
(70%)