

IL COLPO DI STATO

Nella società contemporanea, chi tiene in mano le fonti d'informazione tiene in mano di fatto il potere pressoché assoluto su ogni aspetto della vita sociale e anche privata.

In Italia, le fonti d'informazione si possono considerare secondo il seguente specchio:

radio e televisione: monopolio RAI (praticamente: Politica)

giornali e periodici a grande tiratura, esclusi quelli di partito: accentuata e progressiva concentrazione delle testate (praticamente: Politica e Soldi)

pubblicità: accentuata concentrazione e predominio SIPRA (cioè RAI; praticamente: Politica e Soldi)

cinema: oligopolio, abbastanza separato — ma non troppo — dalla Politica, legato invece ai Soldi.

La situazione era dunque tutt'altro che rosea — sotto il profilo della libertà — già prima degli ultimi avvenimenti.

Nell'estate '72, alla chetichella, un decreto governativo affida alla STET (la società finanziaria dei telefoni) l'esclusiva della TV via cavo; a maggio '73, ancora alla chetichella, un altro decreto governativo, mette fuori legge le TV via cavo libere, cioè senza autorizzazione.

Nello stesso periodo — e siamo ai nostri giorni — si parla sempre più di nuove concentrazioni, in cui poteri economici più o meno legati alla politica si impossessano delle principali testate italiane.

E chi è questa Politica (con o senza « Soldi »)? Credo che nessuno ormai si faccia illusioni: non c'è etichetta, non c'è credo, non c'è colore che non abbia mostrato la corda d'uno ormai squallido gioco di interessi. Persone oneste e valide ci sono, ma riescono a far poco, poiché se a quel tempo il Cristo si eliminava mettendolo in croce, oggi lo si elimina mettendolo nel silenzio e nell'indigenza, o facendo sgambetti, o lasciandolo a terra.

Nel gioco d'interessi tutti s'incontrano, indipendentemente dai colori e dai livelli e dalle categorie.

Per questo, la situazione delle fonti d'informazione e soprattutto il monopolio RAI sta bene a tutti (« Se non è oggi, è domani; servirà anche a me. Oggi comunque mi può servire per ricattarti »). E la proclamata Riforma della RAI è un'ottima maschera legalitaria e addirittura libertaria per coprire un monopolio ancor più asservito e schiavizzante.

La TV via cavo — è chiaro — viene a rompere le uova nel paniere. Di colpo, pur forse modestamente, diventa l'unica voce alternativa in tutti e quattro i settori. Come minimo, altri gruppi di potere si profilano a spartire la torta.

Interessante — o piuttosto: tristissimo — che alcuni degli stessi gruppi i quali protestano per la concentrazione delle testate, si mostrino convinti dell'utilità del monopolio radiotelevisivo. Ovviamente, in questi casi, la libertà invocata in quella protesta è solo maschera per coprire altri interessi.

Frattanto, la Costituzione italiana e il diritto non tanto all'informazione libera quanto addirittura alla libertà vanno a farsi benedire.

Questi fatti sono un vero colpo di stato, incruento ma terribile, che si sta attuando. E non ha importanza che si compia in un governo di destra o di sinistra, sotto un colore o sotto un altro, da certi uomini piuttosto che da altri.

Non ha importanza, poiché è sempre problema di potere. Quelli che lo stanno perpetrando o lo fanno per sé, illudendosi di star agendo per i propri interessi, mentre invece stanno preparando la pappa a qualcuno più grosso di loro, oppure — più probabilmente — sono già d'accordo con chi mangerà questa pappa e considerano proprio interesse il prepararla.

L'analisi può sembrare puerilmente semplicistica, ma lo è meno di quanto non sembri.

Nell'un caso e nell'altro, e in qualunque caso, chi sta facendo questo colpo di stato e chi lo sostiene (apertamente o meno, anche se... perché hanno moglie e figli), sta compiendo un'azione ignobile; tanto più ignobile quanto più eventualmente cerca di ammantarsi della bandiera della libertà e, in qualche caso, dell'etichetta della moralità o della salvaguardia religiosa.

Il problema della massificazione dei mass media sta così assumendo in questo periodo aspetti tremendamente drammatici per non dire tragici.

L'opera di liberazione dalla massificazione dei mass media, quale noi stiamo conducendo e propugnando attraverso l'educazione all'immagine, assomiglia al topolino che minaccia l'elefante, lotta di pigmei contro i giganti.

Ma c'è un tallone d'Achille: nella ferrea legge della comunicazione di massa, gli strumentalizzatori della massa sono a loro volta da essa strumentalizzati. Sono cioè potenti solo se la massa dà loro potere o comperando i loro prodotti o dando il voto che essi desiderano. Ed è per questo che essi vogliono masse e non moltitudini coscienti.

Il manico del coltello è quindi pur sempre in mano alla moltitudine, se non è già diventata massa. Che se lo fosse già diventata, basta che si svegli dal letargo.

I nostri lettori e i nostri Amici, quali docenti ed educatori, costituiscono una forza non poi tanto indifferente. E' ora di mettere in azione questa forza, senza perdere tempo, con le armi che il buon senso, l'intelligenza personale e la legge — fosse pur l'anonimo voto democratico — ci offrono. Avvertire, convincere, stimolare quanta più gente si può di questo terribile colpo di stato bianco che si sta perpetrando ai danni della nostra dignità umana (e cristiana), sotto qualsiasi etichetta esso si nasconda, e studiare insieme per dar vita a una nuova Resistenza, quella dell'Informazione. (***)

TRA CRONACA E STUDIO

GIORNALI IN ITALIA

In margine alla Nota « Colpo di Stato » della pagina precedente, riportiamo da « L'Espresso » del 10 giugno 1973 alcuni brani d'un'informazione, che riteniamo variamente interessante, di Marialivia Serini, alla quale peraltro lasciamo la responsabilità dell'informazione stessa.

Dopo la vendita del « Corriere » e il colpo di mano di Emilio Rusconi sul « Messaggero » e sul « Secolo XIX » solo alcune grosse testate mantengono il loro isolamento. Fino a che punto sono vulnerabili? Per capirlo ne abbiamo esaminate quattro: a Torino, a Venezia, a Roma e a Napoli. Tre servono già per vie diverse il potere democristiano; la quarta serve soprattutto a se stessa, riflettendo le impazienze dell'estrema destra in doppiopetto. Ma vediamo la situazione di queste testate, cominciando dall'ultima.

« Il Tempo » di Roma, come giornale indipendente (vale a dire come isolato) ha già virtualmente i giorni contati. Dal novembre '70 infatti, l'Eni controlla un terzo delle sue azioni, attraverso una società svizzera, e si prepara a controllarne la maggioranza quando Renato Angiolillo (titolare di un'altra quota e per contratto direttore a vita) si ritirerà definitivamente. « Il Tempo » vende 180 mila copie, impiega una settantina di redattori e ha un fatturato (1972) di tre miliardi e ottocento milioni lordi di pubblicità. Tutti si domandano in che modo l'Eni, che ha già il suo quotidiano (« Il Giorno »), utilizzerà il suo nuovo acquisto. (...)

Dei tre giornali che servono la Democrazia Cristiana, due sono abbastanza vitali. A Venezia « Il Gazzettino », con 11 edizioni provinciali e 171 mila copie di tiratura dichiarate ha fatturato nell'ultimo esercizio due miliardi e 400 milioni di pubblicità al lordo delle commissioni di agenzia (Spi). (...)

Il giornale non appartiene alla Dc ma ad una società controllata da alcuni notabili del partito. (...) Al primo posto c'è il ministro delle Partecipazioni Statali, Mario Ferrari-Aggradi; al secondo il vicesegretario della Dc Antonio Bisaglia; al terzo, un po' più sfumato, Mariano Rumor. (...) « Il Gazzettino », dopo aver tentato con Giuseppe Longo e poi con Alberto Cavallari (defenestrato da

un'ora all'altra more militare) d'affermarsi come un foglio d'informazione non provinciale, è tornato alla stretta osservanza dei compiti che i suoi padroni dorotei gli attribuiscono. Prima di tutto, quello di consolidare il loro potere. (...) Come strumento di questi giochi « Il Gazzettino » si è rivelato senz'altro efficace e ciò fa passare in seconda linea agli occhi dei proprietari il fatto che da tre anni sia in passivo. (...)

« Il Mattino », che venne fondato nel 1892 da Edoardo Scarfoglio, è il maggior quotidiano del Mezzogiorno. Vende circa centomila copie, che la domenica, grazie al tifo calcistico, diventano 140 mila, e ha fatturato nel '72 due miliardi e quattrocento milioni lordi di pubblicità. La Sipra, attraverso la collegata Pqs, gli concede un minimo garantito di due miliardi e mezzo.

Dal 1949, in seguito ad accordi intercorsi fra il Banco di Napoli e Achille Lauro, l'intero pacchetto azionario della editrice del « Mattino », è passato al Banco (mentre a Lauro è andato per intero il « Roma », il quotidiano concorrente). Il Banco di Napoli è controllato dall'Iri, che è a sua volta controllato dal governo. Il partito di maggioranza ha potuto così contare sul « Mattino », assegnargli i direttori, utilizzarlo elettoralmente.

Il primo direttore nel 1949 fu Giovanni Ansaldo, un giornalista famoso assai compromesso col fascismo (...) Con questa scelta, la Dc si proponeva di contrastare a Napoli la fortuna di Lauro facendogli concorrenza sul suo stesso terreno di destra. Ansaldo (...) da consumato navigatore cercava anche lui le sue coperture. Quella a sinistra gliela dava Giacomo Ghirardo, ex redattore capo del quotidiano socialdemocratico « L'Umanità ». « Io sono l'articlista », diceva Ansaldo, « e perciò l'articolo di fondo è di destra: ma il "pastone" da Roma lo fa Ghirardo e perciò è di sinistra: così i conti quadrano ». Quando Ansaldo si ritirò il clima politico era già maturo per il centro-sinistra: Ghirardo ne aveva abbracciato la causa e fu premiato con la direzione del giornale. Da allora fino a tempi recenti « Il Mattino » ha espresso soprattutto le opinioni di Emilio Colombo: ora riflette quelle di Gava. Con Ghirardo ad ogni modo la Dc ha adottato la tecnica opposta a quella di Ansaldo: « Il Mattino » spara a zero sul fascismo e viene accusato in manifesti murali della maggioranza silenziosa di essere « paracomunista ». In cambio per non disgustarsi del tutto il

lettore benpensante è obbligato a fare il reazionario in fatto di costume. (...)

La grande malata del Nord è la « Gazzetta del Popolo ». Da anni ha grossi debiti con la Cassa di Risparmio e il Banco di San Paolo, va avanti con varie sovvenzioni, venti milioni qui, dieci là, e con la beneficenza interessata della Fiat (trenta milioni al mese che in momenti di emergenza arrivano a settanta). Controllata finanziariamente dalla Dc, ha come schermo una società di comodo (Set-Affidavit) che la dà in gestione ad un'altra, la Itet.

Malgrado gli aiuti di Donat Cattin da una parte e gli altri di Forlani e Micheli e del segretario della Dc di Torino (taviano), il suo direttore Giorgio Vecchiato ha il suo da fare a mandarla avanti. Ma, paradossalmente, non è facile neppure farla morire. (...) Lo stesso Ifi non ha interesse a rilevare un concorrente così poco scomodo. D'altra parte gli serve più da vivo che da morto: un giornale nuovo e più vitale potrebbe essere un disturbo per la « Stampa » (...)

METODOLOGIE

LA FOTO, OGGI, PER L'EVANGELIZZAZIONE (I°)

Spunti per una riflessione
di Maria Pia Giudici

Nella rivista « Epoca » del 21 gennaio 1973, in posizione privilegiata, si trovano due fotografie che esprimono, da sole, la tensione internazionale per le discussioni al vertice intorno alla pace nel Vietnam.

Una rappresenta Le Duc Tho e Kissinger ripresi in piano medio con volti ravvicinati tra loro; in contropagina l'altra foto raffigura tre persone doloranti. Ed ecco il breve commento: « Forse sarà un'altra foto come que-

sta di Le Duc e Kissinger nuovamente insieme a dire **assai più di tutte le voci che filtrano dalle riunioni** in cui si sta decidendo il destino del Vietnam. Intanto la guerra continua, col suo **carico di dolore che, nella fotografia accanto, scattata da Jacques-Yves Berges si riassume in tre esseri umani toccati dalla sventura**: soprattutto negli occhi del bambino spalancati su un mondo incomprensibile, ma già sentito ostile e spietato ».

Mi pare che sia indicativo il fatto che un rotocalco come « Epoca » affidi praticamente solo a due foto la trama del discorso più carico di tensione e d'implicanze umane della rivista.

Vale la pena di fermarci a riflettere in ordine alla opportunità di battere nuove strade nella pastorale, assumendo anche il linguaggio fotografico che è tipico linguaggio d'immagini.



SI RITENTA

Kissinger esce da solo dalla villa dei colloqui senza passare Parigi, e non scende bruno segno. Il giorno dopo, s'intende un'ombra dietro la porta a vetro, qualcuno, tenetevi la mano all'uscio di Nozze, poi i regolari procedono all'obitorio bene. Kissinger stesso lo fa capire salutandolo a lungo i fotografi. Da quando sono riprese le trattative, per la pace nel Vietnam, dopo la firma a parigiani di fine anno, le speranze del mondo si accendono o si attingono a seconda di questi segni analizzati. Forse sarà un'altra foto come questa, di Le Duc Tho e Kissinger nuovamente insieme, a dare una di più, tutte le voci che filtrano dalle riunioni private e nei dibattiti di destino del Vietnam. Intanto la guerra continua, col suo carico di dolore che nella fotografia accanto, scattata da Jacques Yves Berges, si riassume in tre esseri umani toccati dalla sventura, soprattutto negli occhi del bambino spalancati su un mondo incomprensibile, ma già sentito ostile e spietato.

Ciò si dimostra necessario per due ragioni:

- 1° - il linguaggio religioso deve essere rinnovato
- 2° - la pratica della fotografia, se abbandonata a se stessa, diverrà sempre più evasivo-consumistica, deviante o rivoluzionaria; se assunta responsabilmente in chiave di mentalità evangelica, potrà essere un veicolo di evangelizzazione.

Agonia d'un linguaggio e perenne novità di Cristo

Se questa nostra epoca è segnata da una drammatica crisi di valori, bisogna ammettere che ciò è avvenuto e avviene **anche** per un sempre più marcato disagio da una parte nel comunicare e dall'altra nel recepire l'« annuncio » del messaggio di Cristo.

Un serio studio semiologico sulla predicazione ordinaria (analisi di 150 omelie domenicali) nella città di Milano approdò al rilevamento della mancanza di rapporto tra modalità della predicazione e vita e dell'assoluta inadeguatezza linguistica a far passare con efficacia i contenuti della Rivelazione (1).

Esiste una vera dissociazione tra pensiero moderno, sensibilità contemporanea e forme espressive tradizionali della Religione.

Se si pensa che nel giro di pochi anni l'umanità ha progredito (nel campo scientifico tecnologico) più che dall'epoca della storia scritta ai nostri giorni (2) si capisce come il linguaggio religioso, non può rimanere quello di venti, trent'anni fa.

E per linguaggio alludo alla parola che deve assolutamente essere svecchiata, ma qui, in ordine al nostro argomento, intendo soprattutto l'immagine.

Mi riferisco quindi alla necessità di assumerla non per una moda, nemmeno per aprioristiche decisioni stimolate dai tempi che corrono, ma in ordine a una **precisa consapevolezza di quel che essa è e può diventare**: espressione viva d'una mentalità cristiana, prolungamento dello sguardo di Cristo sul mondo, potenziamento di un sentire e d'un vedere che possono, di volta in volta, essere lode di Dio, denuncia di ingiustizie, comunicazione e interpretazione di realtà e di fatti sempre consoni all'avvertimento dell'apostolo « abbiate in voi lo stesso sentire (= mentalità) di Cristo ».

La fotografia, oggi

Trecentoventi milioni di fotografie scattate nel 1970, un giro d'affari di 127 miliardi, 3 milioni e mezzo di macchine fotografiche: ecco le cifre della pratica fotografica in Italia.

In altri paesi (all'avanguardia il Giappone e gli USA) la pratica è ancora più in uso e tende a un continuo incremento.

Anche i giovani delle famiglie meno abbienti scattano fotografie.

(1) A. FARASSINO - Premesse per un'analisi semiologica della predicazione in « Quaderni di IKON », N. 15, pagg. 49-70.

(2) Cfr., fra i molti, R. GARAUDY - Cambiare il mondo e la vita - Cittadella, 1972 e H. HALFBAS - Linguaggio ed esperienza nell'insegnamento della Religione, Morcelliana, 1970, p. 44.

Ci sono già interessanti studi sociologici (3) per appurare cos'è che spinge tanta gente a farsi fotografare, che cosa può rivelare una foto sugli usi e gli atteggiamenti di chi l'ha scattata, sulle implicazioni psicologiche di chi ha scelto di fare un'immagine in un dato modo.

Ci s'interessa inoltre al significato della fotografia nel quotidiano e nei rotocalchi.

Notevole a questo proposito un fatto. Nel 1939 A. Mondadori iniziava a Milano per conto dell'API (Anonima Periodici Italiani) la rivista « Tempo », proponendo un modello giornalistico che in America la rivista « Life » di A. Luce aveva sperimentato con molto successo.

Fu quella l'epoca di una vera rivoluzione nel campo dell'informazione visiva per cui il ruolo della parola diveniva secondario rispetto a quello della foto (4).

Da quel tempo la corsa dell'immagine nell'invasione del mondo dell'informazione non rallentò mai. Si osservi quanto, di anno in anno, anche periodici come il Radiocorriere, si caricano sempre più di immagini per una utilizzazione deviante a causa delle suggestioni consumistiche.

Sono dati di fatto che rappresentano un « segno dei tempi » e fanno scattare, irrimandabile una domanda. Non è questo il momento opportuno per porre attenzione non solo alla necessità di educare a **leggere** la foto (si deve leggere qualsiasi immagine: pubblicitaria, televisiva, cinematografica, ecc.), ma di aiutare contemporaneamente a valorizzare, orientare, in una parola, educare la sempre più diffusa pratica dello scattare fotografie, giungendo **anche** a lievitarla di spirito evangelico?

Caratteristiche della pratica fotografica

Non si deve procedere operativamente se non si conoscono i termini concreti della realtà che noi vogliamo assumere e vivificare, direi perfino capovolgere e rinnovare con un preciso intervento di animazione pastorale. Ci chiediamo dunque:

1° - Che posto occupa oggi, nella società, la pratica della fotografia?

2° - Quali motivazioni sottende questa stessa pratica?

La prima è un'angolazione sociologica dell'argomento, la seconda psicologica.

Che posto occupa la foto nella società

Da alcune statistiche condotte soprattutto in Francia e in Italia, desumiamo che la pratica comune è segnata da stereotipi che la incanalano, per lo più, in queste occasioni: cerimonie familiari, (matrimoni, battesimi, prime comunioni, funerali, ecc.), riunioni amichevoli, gite soprattutto nel periodo delle vacanze estive.

Importante la funzione che alla fotografia conferi-

(continua a pag. 138)

(3) Notevolissimo quello di P. BOURDIEU: La fotografia - Guadagni, 1972.

(4) Cfr. A. BOURDIEU, op. cit., pag. 19.

FOTOGRAFIA E GEOMETRIA (II°)

di Gabriele Lucchini

foto grafie di Domenico Lorefice

L'inquadratura che F. KLEIN ha dato delle ricerche geometriche porta essenzialmente, come è noto (10), alla precisazione dei concetti di GEOMETRIA e di RELAZIONE EGUALIFORME TRA DUE FIGURE (o brevemente, come si suole dire, EGUAGLIANZA DI DUE FIGURE) nel senso che:

i) una GEOMETRIA è lo studio delle FIGURE per individuarne CARATTERISTICHE (o PROPRIETÀ) che sono INVARIANTI, cioè si conservano, per le TRASFORMAZIONI di un GRUPPO;

ii) due figure si considerano EGUALI IN UNA GEOMETRIA quando è possibile passare dall'una all'altra, e viceversa, mediante una trasformazione del gruppo che caratterizza quella geometria.

4) Ovviamente, i termini ed i concetti precedenti richiedono qualche chiarimento per i Lettori che non hanno ancora avuto occasione di considerarli.

4.1) Si suole dire che tra gli elementi di un INSIEME, elementi che indicheremo con lettere minuscole (a, b, c,...), intercorre una RELAZIONE EGUALIFORME se sono soddisfatte le tre proprietà seguenti (intendendo che il segno « = » denota la relazione):

i) proprietà RIFLESSIVA: è $a=a$;

ii) proprietà SIMMETRICA: se è $a=b$, allora è $b=a$;

iii) proprietà TRANSITIVA: se è $a=b$ e $b=c$, allora è $a=c$. (11)

4.2 per TRASFORMAZIONE possiamo intendere una qualsiasi operazione che permetta di passare da una figura ad un'altra figura. Diversi tipi di trasformazioni ci sono familiari nella vita di ogni giorno: ad esempio, oltre a quelle date dalle fotografie, quelle date da specchi e superficie riflettenti in genere, quelle che si determinano tendendo tessuti, e così via.

Tra le trasformazioni di figure piane ci interessano qui in particolare quelle dei seguenti tipi (12):

i) MOVIMENTI RIGIDI, intesi nel senso intuitivo e richiamati dalle fotografie n. 5 e n. 6;

ii) SIMMETRIE SPECULARI, pure intese nel senso intuitivo e richiamate nella figura n. 2;

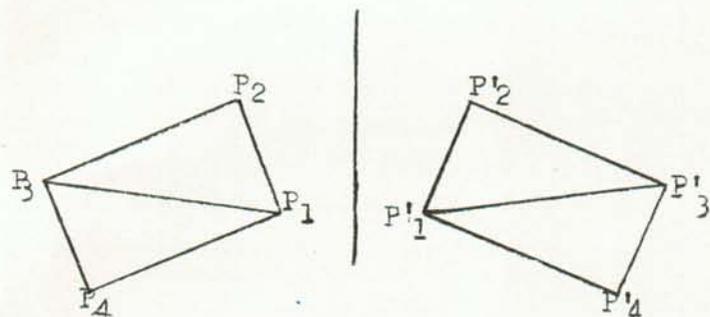


Fig. n. 2

iii) OMOTETIE (con CENTRO in un PUNTO che chiamiamo O), trasformazioni nelle quali ogni punto, sia P, ha come trasformato il punto, sia P', che sta sulla retta congiungente O e P in

posizione tale che il rapporto tra le misure dei segmento OP e OP' non dipende dalla coppia P, P' (figura n. 3);

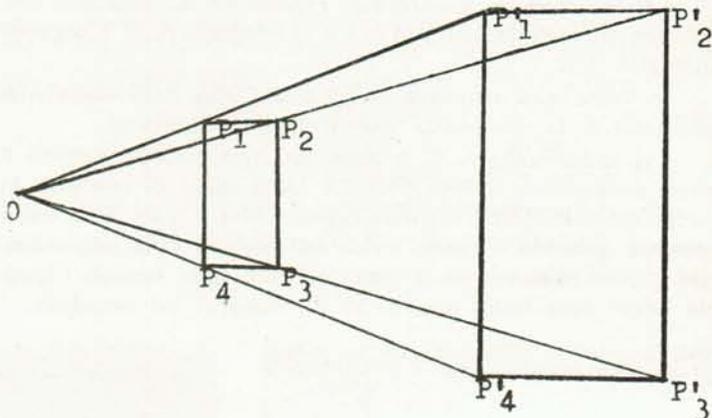


Fig. n. 3

iv) SIMILITUDINI, trasformazioni ottenute in un modo qualsiasi come prodotto di trasformazioni dei tre tipi precedenti (figura n. 4).

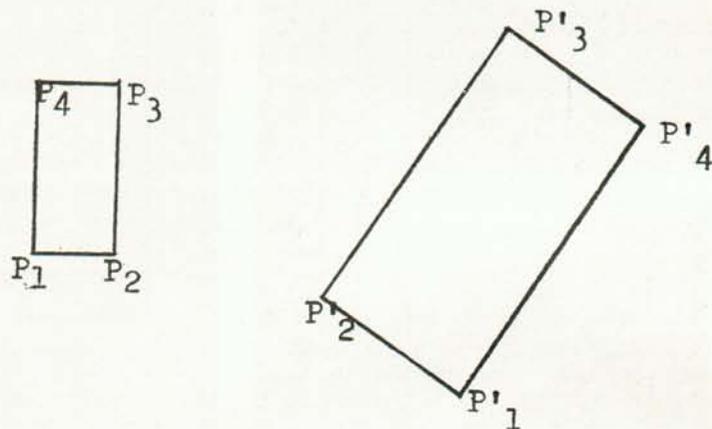


Fig. n. 4

4.3) Si dice che un certo insieme di trasformazioni forma un GRUPPO se sono soddisfatte le seguenti condizioni, che chiariremo poi mediante fotografie:

i) prese due trasformazioni quali che siano dell'insieme, l'operazione data dal PRODOTTO delle due trasformazioni, nel senso che al risultato della prima si applica la seconda, è ancora una trasformazione dell'insieme;

ii) il PRODOTTO è ASSOCIATIVO, nel senso che prese tre trasformazioni dell'insieme, che indichiamo con T1, T2, T3, il prodotto della T1 e del prodotto delle T2 e T3 e il prodotto del prodotto delle T1 e T2 e della T3 danno la stessa trasformazione;

iii) esiste nell'insieme una trasformazione, detta TRASFORMAZIONE IDENTICA o IDENTITA' o UNITA' DESTRA, che indichiamo con U, tale che il prodotto di una qualsiasi trasformazione dell'insieme sia T, e della U (in questo ordine) dia la trasformazione T;

iv) per ogni trasformazione T dell'insieme esiste una trasformazione, detta INVERSA DESTRA DI T, che indichiamo con T°, tale che il prodotto della T e della T° (in questo ordine) dia l'identità U.

Si verifica che i prodotti di T e U e di T e T° coincidono rispettivamente con i prodotti di U e T e di T° e T, cioè che questi prodotti non dipendono dall'ordine nel quale si considerano le due trasformazioni (e si suole quindi parlare semplicemente di UNITA' e di INVERSA DI T). Se la proprietà di indipendenza del prodotto di due trasformazioni dall'ordine nel quale si considerano sussiste

(10) Cfr. F. KLEIN, op. cit. alla (8) e, ad es., C. TIBILETTI, op. cit. alla (9).

(11) Per approfondimenti rimandiamo, ad es., a « DISCORSO SULL'EGUALIENZA » di M. DEDO, in stampa su *Periodico di Matematiche*.

(12) Ad altre trasformazioni accenneremo in seguito; per un inquadramento più generale rimandiamo, ad es., a C. TIBILETTI, op. cit. alla (9), e ai trattati di Geometria.

per ogni coppia di trasformazioni dell'insieme, il gruppo si dice **COMMUTATIVO** (o **ABELIANO**).

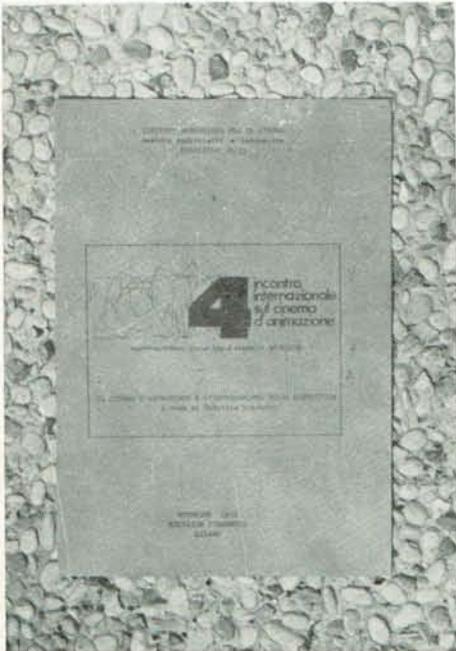
4.4) Per illustrare le condizioni esposte nel 4.3 possiamo considerare, ad esempio, la figura n. 5 e le fotografie n. 17 e seguenti (fino al n. 31).

La figura n. 5 riproduce in scala la **COSA RAPPRESENTATA** alla quale si fa riferimento nelle fotografie successive.

i) la fotografia n. 17 è stata realizzata tenendo paralleli il piano della **COSA RAPPRESENTATA** (della quale ci interessa in particolare il **RETTANGOLO** della figura n. 5) e il piano della lastra sensibile, ponendo il centro ottico dell'obiettivo sulla perpendicolare ai piani passante per il centro del rettangolo, tenendo i bordi più lunghi della lastra paralleli ai lati maggiori del rettangolo;



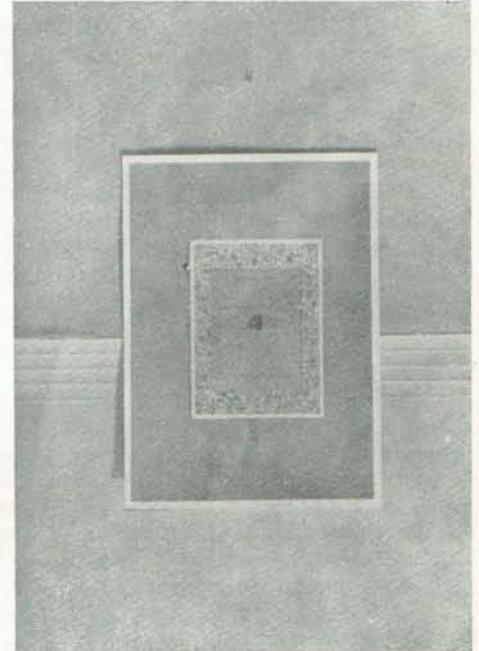
Fig. n. 5



Fot. 17



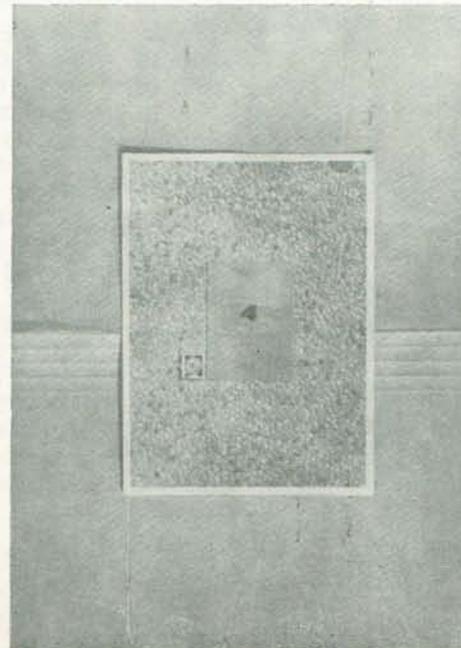
Fot. 18



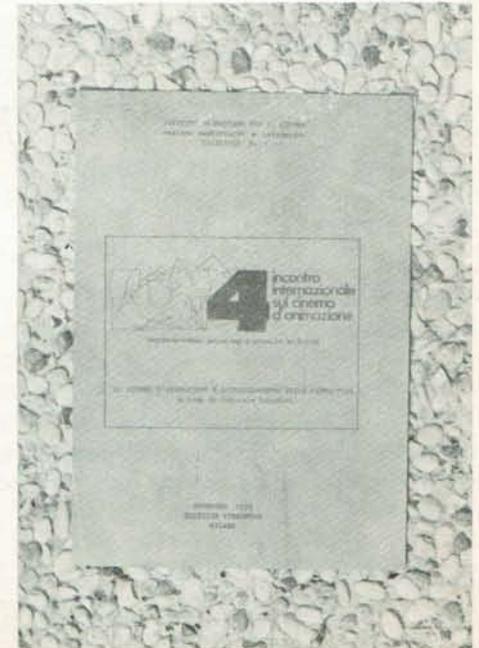
Fot. 19



Fot. 20



Fot. 21



Fot. 22

ii) la fotografia n. 18 è stata realizzata fotografando la fotografia n. 17 con i criteri seguiti nella realizzazione di quest'ultima;

iii) la fotografia n. 19 è stata realizzata fotografando la fotografia n. 18 con i criteri seguiti nella realizzazione delle fotografie n. 17 e n. 18.

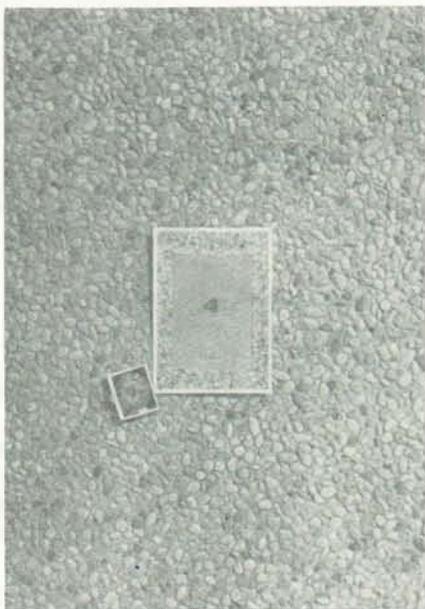
Nelle fotografie n. 17, n. 18, n. 19 è presentato il concetto di **PRODOTTO DI TRASFORMAZIONI**: la n. 18 è una fotografia di una fotografia, la n. 19 è una fotografia di una fotografia di una fotografia, e in entrambe sono conservate le cornici per rendere evidenti questi fatti.

Se fissiamo l'attenzione sui rettangoli che compaiono nelle tre fotografie, vediamo che essi sono **SIMILI** (cioè corrispondenti a coppie in **SIMILITUDINI**) tra loro e a quello della cosa rappresentata (figura n. 5); i rapporti di similitudine tra la cosa rappresentata e ciascuna fotografia e tra coppie di fotografie sono determinabili, ed è possibile ottenere, se si prescinde dalle cornici, fotografie nelle quali il rettangolo abbia le dimensioni che ha nelle fotografie n. 18 e n. 19 fotografando direttamente la cosa rappresentata da opportune posizioni del centro ottico (posizioni che non ci interessa determinare qui), come vedremo nelle fotografie successive.

iv) la fotografia n. 20 è stata realizzata fotografando la cosa rappresentata con i criteri seguiti nella realizzazione della fotografia n. 17 e facendo in modo di avere le dimensioni del rettangolo coincidenti con quelle del rettangolo della fotografia n. 18; inoltre è stato inserito un elemento supplementare, per facilitare i riconoscimenti;

v) la fotografia n. 21 è stata realizzata fotografando la fotografia n. 20 con i criteri seguiti nella realizzazione della fotografia n. 17 e facendo in modo di avere le dimensioni del rettangolo coincidenti con quelle del rettangolo della fotografia n. 19;

vi) la fotografia n. 22 è analoga alla fotografia n. 17;

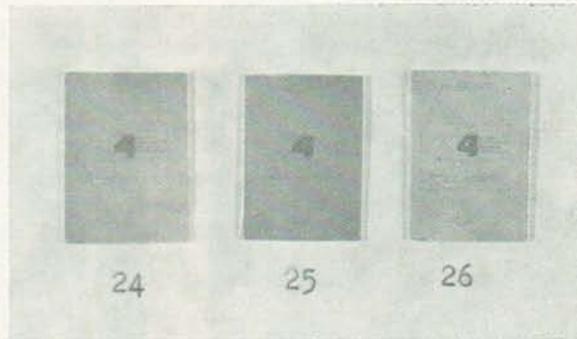


Fot. 23

vii) la fotografia n. 23 è stata realizzata fotografando la fotografia n. 22 con i criteri seguiti nella realizzazione della fotografia n. 17 e facendo in modo di avere le dimensioni del rettangolo coincidenti con quelle del rettangolo della fotografia n. 21; inoltre è stato inserito un elemento supplementare per facilitare i riconoscimenti;

viii) i particolari n. 24, n. 25, n. 26 mostrano l'impossibilità di determinare, se ci si limita al rettangolo e si ignorano gli elementi supplementari messi proprio per distinguere le fotografie,

da quale delle fotografie n. 19, n. 21, n. 23 sono stati ritagliati i rettangoli stessi.



Nelle fotografie precedenti (dal n. 18 al n. 26) è presentata la proprietà **ASSOCIATIVA** del prodotto di trasformazioni, illustrata anche alla figura n. 6.

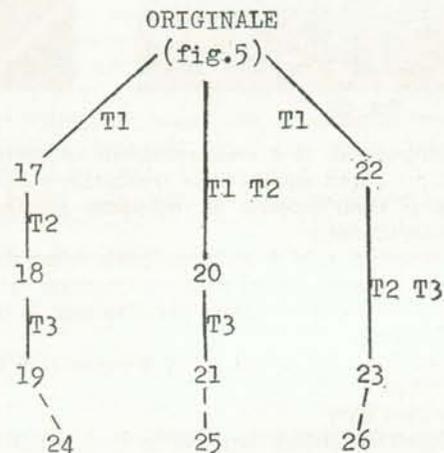


Fig. n. 6

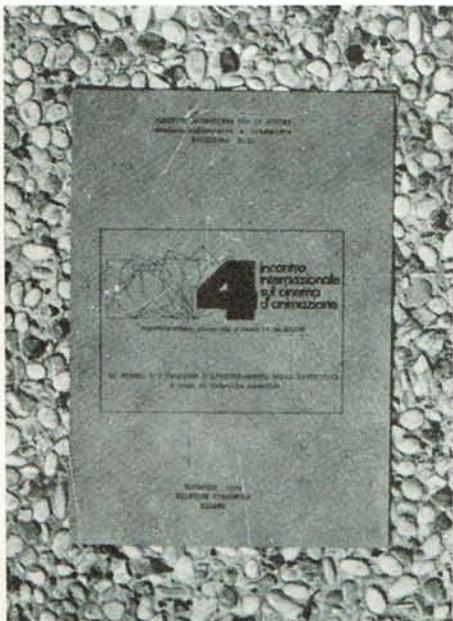


Fot. 27

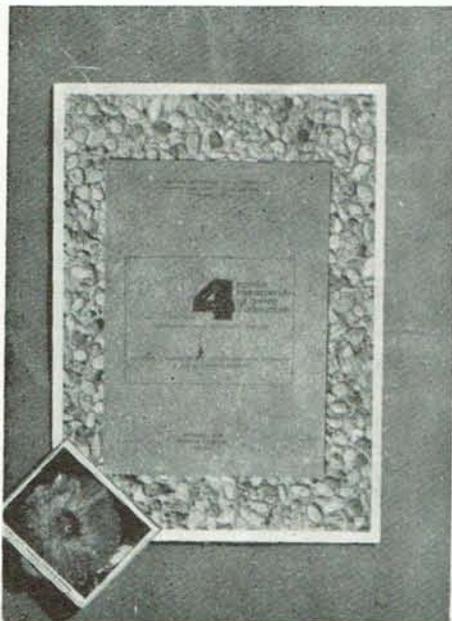


Fot. 28

ix) la fotografia n. 28 è stata realizzata fotografando la fotografia n. 27 con i criteri seguiti nella realizzazione della fotografia n. 17 e facendo in modo di avere le dimensioni del rettangolo coincidenti con quelle della fotografia n. 27, in modo da presentare la **TRASFORMAZIONE IDENTICA**; nella fotografia n. 28 si vede anche un elemento supplementare che permette di distinguerla dall'altra.



Fot. 29



Fot. 30



Fot. 31

x) la fotografia n. 30 è stata realizzata fotografando la fotografia n. 29 con i criteri seguiti nella realizzazione della fotografia n. 17; inoltre è stato inserito un elemento supplementare per facilitare i riconoscimenti;

xi) la fotografia n. 31 è stata realizzata fotografando la fotografia n. 30 con i criteri seguiti nella realizzazione della fotografia n. 17, facendo in modo di riottenere per il rettangolo le dimensioni della fotografia n. 29.

Nelle fotografie n. 29, n. 30, n. 31 è presentata la TRASFORMAZIONE INVERSA.

4.5) Si verifica che:

- i) i MOVIMENTI RIGIDI formano un gruppo COMMUTATIVO;
- ii) MOVIMENTI RIGIDI, SIMMETRIE SPECULARI e LORO PRODOTTI formano un gruppo COMMUTATIVO;
- iii) le OMOTETIE formano un gruppo COMMUTATIVO.
- iv) le SIMILITUDINI formano un gruppo NON COMMUTATIVO.

Si verifica, inoltre, che il gruppo delle SIMILITUDINI contiene gli altri tre gruppi, e che il secondo contiene il primo; si suole dire che un gruppo contenuto in un altro è un SOTTOGRUPPO di questo e si suole anche parlare di SUBORDINAZIONE delle Geometrie da questo punto di vista (13).

4.6) Una semplice esemplificazione della visione della geometria secondo le idee di F. KLEIN si ottiene considerando dal suo punto di vista la geometria del piano che viene insegnata nelle scuole italiane e che viene chiamata GEOMETRIA EUCLIDEA PIANA (14).

In questa geometria si considerano due tipi di RELAZIONI EGUALIFORMI:

- i) quella che si ha quando si considerano eguali due figure che differiscono solo per il posto che occupano nel piano, cioè per una trasformazione del gruppo ii del 4.5;
- ii) quella che si ha quando si considerano eguali due figure che differiscono per una similitudine.

Nel caso della prima relazione si ha la geometria che viene chiamata GEOMETRIA EUCLIDEA METRICA PIANA (e studia le caratteristiche geometriche delle figure che sono invarianti per le trasformazioni del gruppo suddetto; nel caso della seconda

relazione si ha la geometria che viene chiamata GEOMETRIA EUCLIDEA SIMILE PIANA (e studia le caratteristiche geometriche delle figure che sono invarianti per le trasformazioni del gruppo delle similitudini) (15).

Per esempio, un triangolo viene descritto mediante lunghezze di lati e ampiezze di angoli in geometria metrica e mediante rapporti di lati e ampiezze di angoli in geometria simile, cioè mediante grandezze invarianti per le trasformazioni dei gruppi che caratterizzano le rispettive geometrie.

4.7) Ricordiamo anche che in relazione a gruppi di trasformazioni si danno le nozioni di CLASSE DI EQUIVALENZA RISPETTO A UN GRUPPO e di INSIEME QUOZIENTE: di queste ci occuperemo in seguito quando ci serviranno.

4.8) Nelle considerazioni precedenti si possono riconoscere alcune delle ragioni per le quali le GEOMETRIE si definiscono in relazione a GRUPPI DI TRASFORMAZIONI. Non ci soffermiamo qui sulla questione che è evidentemente di interesse marginale in questa esposizione.

5) Nell'indagare i legami tra FOTOGRAFIA E GEOMETRIA (intesa secondo le idee di F. KLEIN) si presentano chiaramente due strade, con una parte comune:

i) utilizzare la fotografia per presentare la visione di F. KLEIN;

ii) studiare la fotografia come trasformazione.

Chiaramente, la prima strada interessa soprattutto dal punto di vista didattico, mentre la seconda strada si collega direttamente al problema della de/formazione dal quale siamo partiti.

(continua)

(13) Cfr., ad es., C. TIBILETTI, *op. cit.* alla (9).

(14) Per un inquadramento di altre Geometrie rimandiamo, ad es., a C. TIBILETTI, *op. cit.* alla (9).

(15) E' evidente che le trasformazioni che caratterizzano la geometria metrica e la geometria simile (nel piano) possono essere realizzate mediante fotografie.

RECENSIONI FILM

FASCINO DISCRETO DELLA BORGHESIA (IL)

di Luis Buñuel - interpr. princ.: F. Rey, P. Frankeur, D. Seyrig, M. Piccoli - prod.: fr.-it. - colore - lungh. m. 2.780 - distr. 20th Century Fox.

Quando apparve TRISTANA, ci si chiese che cosa gli sarebbe seguito nell'arco tematico — sempre così preciso — di Buñuel, il regista « maledetto », « ateo per grazia di Dio », « blasfemo » per amore, ammorbidosi a sorbir cioccolato caldo con i preti nella casa del tutore di Tristana.

Si annunciò IL MONACO, ma poi si seppe che Buñuel aveva rinunciato a firmare la regia. E ora ecco questo FASCINO DISCRETO, che riempie le sale di prima visione, forse anche perché s'è portato a casa l'Oscar per il miglior film straniero e ha avuto il premio dei critici americani.

Il film non ha una vicenda vera e propria. Sono sei borghesi (Rafael, ambasciatore di Miranda, un inventato paese dell'America latina, due rispettabili professionisti con moglie e la giovane sorella di Simona una di queste mogli) cui s'aggiunge il vescovo della diocesi locale che si offre come giardiniere nella villa di una delle due coppie. La tavolozza dei personaggi s'arricchisce ulteriormente con un colonnello (e moglie naturalmente), con un rigido commissario di polizia, perfino col Ministro degli Interni di Francia e con vari altri personaggi.

Al centro sono i sei, i quali riempiono — da soli o con altri — tre blocchi narrativi (e siamo già nel **Racconto**) intercalati da una specie di ritornello visivo di loro sei che se ne vanno a passo di passeggio celere su una strada asfaltata, sotto un cielo sereno ma pieno di cumuli, sullo sfondo sonoro di jets.

Sotto i titoli, una strada moderna in piena notte, con più buio che luci di macchine, con un lampione bluastro che appare con insistenza ma non rischiarà, con uno di quei tabelloni segnaletici a doppia spina di pesce bianco e nero che ti si presenta nitido nel buio pesto del quadro a un dato momento. Come al solito, Buñuel data fin dall'inizio il suo film, collocandolo ai nostri giorni.

A titoli finiti, ci accorgiamo ch'è una lussuosa macchina diplomatica che sta andando verso una villa del quartiere residenziale. E' Rafael e la coppia con cognatina che arriva alla villa dell'altra coppia, per un invito a cena. Ma, ahimé, c'è stato un equivoco: l'invito è per l'indomani, tant'è vero che il marito è fuori per una cena di lavoro. Niente paura: si va tutti insieme a un ristorante ben conosciuto dall'attempato marito di Simona, trascinandosi dietro la cognatina che s'è ripresa i fiori che aveva portato per la padrona di casa. Ma quel ristorante è chiuso; o, meglio, hanno chiuso la porta perché proprio quel pomeriggio è morto il padrone (da due o tre anni aveva però cambiato gestione) e le pompe funebri non sono ancora venute a prelevarlo. Si va via, naturalmente.

L'indomani, scopriamo che ambasciatore e i due mariti traficano di droga approfittando della valigia diplomatica di Rafael e che questi è oggetto di attenzioni da parte di guerriglieri di Miranda trasferiti per l'occasione a Parigi.

La faccenda di ieri sera? Un equivoco davvero strano.

Comunque, si aspettano stasera.

E infatti i nostri quattro con autista arrivano, ma i due padroni di casa stanno facendo l'amore e non vogliono assolutamente perdere la carica. Gli ospiti pensano che i padroni se la siano squagliata per una soffiata alla polizia circa la droga e se la squagliano anche loro. Nel tempo che i padroni soddisfano alle loro bisogne dietro un cespuglio del giardino, arriva il monsignore — prima cacciato perché vestito da giardiniere, poi accolto perché vestito con bottoni rossi e croce pettorale — e viene assunto come giardiniere.

Fine del primo blocco, cui segue l'accennato ritornello dei sei che se ne vanno spensieratamente per via.

Il secondo blocco, o seconda strofa, è piuttosto nutrito. Le tre donne, in un bar di lusso dove non c'è più thè, non c'è più caffè, non c'è più niente ed è rimasta solo acqua, vengono abbordate da un nobile tenentino il quale narra — e la si vede rappresentata — la sua tragica infanzia (la madre morta gli appare per fargli ammazzare il padre adottivo che aveva ammazzato il suo vero padre). Dopo di che, Simona va all'appuntamento galante coll'ambasciatore, ma proprio sul più bello arriva il marito a invitare a cena per quella sera presso i soliti amici. Nessuna sorpresa apparente, ma piccolo diverbio tra i coniugi prima d'entrare in macchina con autista. Da Rafael, invece, arriva la guerrigliera di Miranda con intenzioni non dubbie; ma l'ambasciatore da furbacchione se ne libera, mandandola in braccio a due gorilla ben appostati.

I nostri sei finalmente si ritrovano a cena e questa volta c'è anche il monsignore. Ma anche stavolta, ahimè, un contrattempo: sono cominciate in anticipo le manovre militari e il colonnello, amico degli amici, arriva con i suoi ufficiali — di cavalleria! — a prendere possesso della villa. Sorpresa, disagio. Ma quando tutto è risolto per una cena con tanta gente, arriva un messaggero del comando: gli avversari hanno attaccato prima e bisogna andare. Non senza però aver prima ascoltato il racconto (visualizzato nel film) dell'ultimo sogno che il sergente messaggero ha fatto. E' un lugubre sogno del regno dei morti, dove il sergente ritrova e perde la madre.

I soldati se ne vanno, ma mentre il monsignore commenta il sogno ricordando l'evangelico Lazzaro, il colonnello torna indietro e invita a cena a casa propria per il venerdì successivo a manovre ultimate.

Ed ecco che la cena del colonnello è descritta mediante un sogno del marito di Simona, nella prima parte del quale egli sogna che l'amico della villa sogni che quell'invito s'era risolto su un palcoscenico con pubblico schiamazzante perché i personaggi non sanno le battute; nella seconda parte invece, egli sogna che Rafael e il colonnello vengano a mortale diverbio.

Secondo ritornello.

La terza strofa non è meno movimentata. Monsignore, che come giardiniere sta facendo proprio un bel lavoro, viene chiamato al capezzale d'un vecchio moribondo. Toh! proprio quel vecchio giardiniere che — e lo si sa ora dalla sua confessione — aveva ammazzato i due suoi padroni perché erano duri, che erano poi i genitori di monsignore. Monsignore lo assolve e lo tranquillizza con grande compunzione; senonché nell'uscire trova una doppietta e — colto da ispirazione improvvisa — la scarica sul vecchio ormai rantolante e ormai pronto per la beatitudine eterna.

Frattanto nella villa con i sei raccolti nuovamente a mensa, irrompe la polizia che li arresta tutti per traffico di droga.

E qui, altro sogno, del commissario stavolta, che sogna che il suo brigadiere, ucciso perché crudele, riappaia insanguinato una volta all'anno e questa volta liberi gli illustri prigionieri. Senonché al risveglio, il ministro degli Interni gli telefona di liberarli sul serio ed egli li fa liberare proprio dal brigadiere ch'era accorso ai suoi richiami nel sonno.

Siamo ancora una volta con i sei a cena. E questa volta irrompono i guerriglieri di Miranda che ammazzano tutti, meno Rafael che s'è rifugiato sotto la tavola a mangiare il cosciotto. Ma anche questo è un sogno: di Rafael; il quale, risvegliatosi, se ne va in cucina a mangiarsi sul serio un buon panino di cosciotto.

E sull'ultimo ritornello, questa volta un po' più insistito, con la strada che sembra restringersi e col cielo che sembra oscurarsi, ma poi tutto ritorna come prima, con un gran rombo di jet sullo sfondo, finisce il film.

La **significazione** risulta abbastanza chiaramente dalla combinazione strutturale dei due elementi: blocchi e ritornelli.

Nei blocchi è presentata la borghesia nella sua — direi —

realtà esistenziale anche odierna: impostata sulla coppia (fedele o non fedele non importa, purché solida nelle apparenze esteriori), sulla facciata d'una dignità professionale, sui rapporti che contano, vive di mezzucci e di compromessi, di sogni e di incubi.

Si noti anzitutto l'insistere su questi ritrovarsi a tavola che sembrano l'unica vera occupazione di tutta questa gente. Ma non a caso, fin dall'inizio del film il ritrovarsi a tavola è reso tanto difficile; e anche quando finalmente l'incontro avviene, c'è sempre qualche sorpresa (le manovre, il palcoscenico, la polizia, i guerriglieri). E con una mensa, ma solitaria e finalmente spontanea e gradevole, finisce la vicenda: Rafael che si mangia il cosciotto in cucina.

Vi ci si può sentire, se si vuole, il senso di... « mangiatoia » (mangiano sempre questi borghesi; tutto si riduce a mangiare); ma mi pare che il significato sia più semplice e più sottile allo stesso tempo: è proprio il costume societario, la formalizzazione d'un bisogno elementare, che diventano emblematici d'una conce-

**Anche quest'anno i Corsi
d'Estate hanno ottenuto il
riconoscimento del Mini-
stero della Pubblica Istru-
zione con relativo pun-
teggio.**

zione di vita. Ed è per questo che i disagi e le contrarietà vengono mostrate sempre legate a questa azione, che peraltro nella vita è imprescindibile. L'accennato solitario pasto di Rafael chiude bene questa tematica, quale contrasto, quale liberazione, quale visione di genuinità, ma insieme quale costatazione e conferma di un *modus* di vita (quello borghese appunto) che nel pensiero di Buñuel non è destinato a morire (v. più sotto all'idea centrale).

Si noti in secondo luogo, la presentazione dell'aspetto professionale — altro basilare aspetto di vita — dei nostri borghesi. Solo di Rafael si dice l'esatta professione, ma in essa non lo si vede agire come tale (salvo il fatto dei guerriglieri che peraltro mette in mostra i risvolti che verremo dicendo e non tanto una sua vera e propria attività professionale). Anche quando Rafael viene ripreso nel suo agire diplomatico (p.e. nell'invito a casa del colonnello: quel suo continuo sfuggire a chi gli si avvicina per interrogarlo), si tratta del sogno di un altro e non di una presentazione che Buñuel ne faccia direttamente; gli inviti a tavola non sono esattamente vita di rappresentanza, bensì conseguenze di contatti personali legati alla sua professione, solo per un abuso delle sue prerogative d'ufficio.

Degli altri personaggi non si dice esattamente cosa facciano. Si capisce che sono più o meno ricchi, che hanno qualche attività; ma tutto è volutamente vago, indefinito.

Non a caso, il monsignore e il commissario — che hanno una precisa e definita attività — non fanno parte dei sei e ruotano loro attorno. Essi infatti col colonnello servono a emblemizzare una società contemporanea nella quale la borghesia si muove: il potere ecclesiastico che sente le nuove istanze, il potere esecutivo (v. anche il Ministro) che si trova di fronte a nuovi non

indifferenti problemi. Il colonnello, poi, in quanto rappresenta il potere militare è definito nella sua attività, ma ironizzato nel fatto della marijuana e dell'inefficienza trionfalistica; in quanto invece partecipa della vita borghese (l'invito a casa sua), anzitutto non è mostrato se non nel sogno di un altro e inoltre resta professionalmente imprecisato: è professionalmente militare o lo è solo per la circostanza delle manovre?

Tutto quanto fin qui annotato, viene inoltre ironizzato — o specificato — dal regista con una somma di dettagli che mostrano in quei borghesi una vacuità di fondo: si pensi ai loro fatui discorsi (p.e. le osservazioni circa il violoncellista o circa i liquori), a quel loro vivere di bisogni istintivi non guidati in un alveo d'equilibrio e di considerazione del complesso delle circostanze (i due padroni della villa che fanno l'amore, il loro comportamento col monsignore), a quel loro resistere in circostanze assurde (p.e. il bar che non ha né thè né caffè, il ristorante col morto) quasi legati predeterministicamente da un filo interiore di condotta, a quel loro affrontare con stupida leggerezza cose piuttosto grosse in un senso o nell'altro (p.e. il commercio della droga, Rafael con la guerrigliera sia nel primo sia nel secondo incontro).

Si direbbero spensierati. E infatti, nei ritornelli, Buñuel li mostra camminare appunto con un'aria spensierata, tuttavia preoccupata di andare avanti, di rincorrersi, di affiancarsi.

Fa parte di quest'osservazione la sequenza del sogno del tenente e quella del sogno del sergente. E' gente — pare dire l'autore — che vive dei sogni altrui, nei quali si immedesima, per quanto casuali e lontani e assurdi siano. Gli intrighi tragici dell'infanzia del tenentino e la patetica ricerca della mamma nel regno dei morti da parte del sergente sono in fondo della stessa pasta: accanto a una sorta di spirito mammista (legato al senso già accennato della coppia), c'è come un fondo mentale misto di tragedia e di indifferenza, di emotività sentimentale e di freddezza. E si crogiolano in essi.

Ma accanto a questi aspetti, Buñuel ne mette in rilievo altri assai più drammatici, che vengono sottolineati particolarmente dai due lunghi sogni del marito di Simona, di Rafael e indirettamente anche da quello del commissario: questa gente vive di incubi.

Costretta ad azioni pericolose (il commercio della droga) per mantenere un livello di vita che si sono ritrovati addosso o costretta ad affrontare situazioni nuove di contestazione al loro comodo viveve (i guerriglieri, le manovre, il vescovo-operaio ecc.), sembrano camminare spensierati su brace ardenti. Ne hanno un vago senso subconscio che li fa fare sogni d'incubo, i cui contenuti però sono fatui pur nella drammaticità dei contesti: si veda il bicorno di Napoleone e i pettegolezzi nella casa del colonnello che finiscono in tragedia; si veda Rafael che si rifugia a mangiare cosciotto sotto la tavola mentre i guerriglieri ammazzano tutti.

Il quadro che Buñuel traccia della borghesia è piuttosto preciso e puntiglioso, oltre che non tenero.

Ma non è tutto qui. Buñuel tiene a inserire questo quadro — come accennato — nella cornice della società contemporanea che, grosso modo, è rappresentata attraverso soprattutto il monsignore e il commissario. Una società in profonda evoluzione, se Buñuel — e conosciamo bene i suoi pensieri circa la chiesa gerarchica e ufficiale — propone un vescovo che chiede di fare il giardiniere, dopo aver venduto l'automobile per soccorrere i poveri.

A proposito del quale personaggio, non si può non rilevare il suo comportamento nei confronti dell'assassino dei propri genitori: compiuta la sua missione sacerdotale con esemplare carità nel senso più evangelico della parola, Buñuel lo fa seguire il suo umano spirito di vendetta. Con quell'impallinata, quel vescovo non tanto uccide, quanto piuttosto scarica se stesso: Buñuel fa ben vedere che quel vecchio è ormai entrato nei rantoli dell'agonia e che il vescovo se n'è accorto; come pure fa ben vedere che chi anticipa di qualche minuto la morte del vecchio ha fatto tutto

per assicurargli (indipendentemente dalla morte che egli darà) la felicità eterna.

Solo Buñuel poteva inventare una simile situazione e realizzarla tematicamente a quel modo. Ma a ben osservare, questa invenzione è un atto — per quanto paradossale — di stima e di fiducia per le nuove generazioni ecclesiastiche. I preti gerarchici e il Nazarin dell'omonimo film si fondono in questo vescovo del nuovo corso ecclesiastico, dopo la patetica parentesi dei preti che bevono cioccolato di TRISTANA. Preti, cioè, che consci in pieno della propria missione sacerdotale, non solo hanno smantellato interiori posizioni di potere e se ne servono eventualmente solo per servire, ma conservano tutto il loro vigore di uomini fatti di carne e d'ossa. E' — ripeto — paradossale questo modo di parlar bene dei preti gerarchici; non solo, ma Buñuel non tiene conto che ammazzare è sempre un delitto in quelle circostanze. Ma se si pensa chi è che ne parla, sia pure in questo modo, non si può non fare — penso — il rilievo che io ho fatto.

Il che — rientrando nel nostro filo di discorso — dimostra anche quello che Buñuel vuol dire della società contemporanea nella quale colloca la borghesia di cui tratta: una società dai profondissimi cambiamenti.

L'altro personaggio che collabora a questa presentazione della società è il commissario. E qui si deve subito notare il dettaglio del rumore d'aereo che per ben due volte copre la voce del Ministro mentre dice le ragioni per cui si devono liberare i prigionieri e quello del rumore della macchina da scrivere che copre la voce del commissario mentre ripete queste ragioni al brigadiere. Sono questi dettagli che propongono in maniera inequivoca

in un vicolo cieco, la borghesia se ne va praticamente indisturbata, con i suoi problemi, con la sua realtà.

E' questa l'idea centrale del film. Come in tutti i suoi film (si ricordino NAZARIN, VIRIDIANA, LA VIA LATTEA, la stessa BELLA DI GIORNO, anche TRISTANA se si vuole), Buñuel non fa un discorso politico nel senso sociale e socialistico del termine, bensì nel senso antropologico e morale.

La borghesia è in fondo l'uomo con le sue aspirazioni più elementari (gli incontri a tavola; la coppia; la mamma ecc.), con le sue aspirazioni a una vita comoda a ogni costo, con le sue incoscienze di coscienza, con i suoi incubi prodotti a torto o a ragione dalla vita che continuamente cambia e si rinnova.

Quest'ultimo livello di universalizzazione è dato — oltre quanto già specificato — dalla presentazione dei sei, soprattutto dalla loro gamma, ai cui estremi (le due uniche persone non in coppia) stanno il diplomatico da una parte e la ragazzina dall'altra. Una ragazzina che vomita se beve un Martini Dry ma continua a bere, che praticamente è nessuno se deve essere ospitata dalla sorella, che guarda con occhi imbambolati la villa lussuosa degli amici di casa, che dice sciocchezze e si porta via i fiori quando vede che la cena è rimandata. Sono il grande borghese e la piccolissima borghese che comprendono come in un arco tutti gli altri.

Come valutazione estetica, va rivelata la cinematograficità della struttura, valida nella sua capacità espressiva, nel suo ritmo spettacolare, anche in alcune invenzioni di montaggio felici sebbene non rivoluzionarie (p.e. il passaggio dalla realtà al sogno attraverso la targa della via e del numero della casa del colon-

DOZZINA D'ORO AL 17 GIUGNO 1973

PER INCASSO ASSOLUTO

Il padrino	16 città gg.	2.707 L.	3.944.132.000
Ultimo tango a Parigi	16 » »	1.931 »	2.776.226.000
(Sequestrato il 6 giugno 1973)			
Più forte ragazzi!	16 » »	1.305 »	1.445.514.000
Malizia	16 » »	1.109 »	1.437.328.000
La prima notte di quiete	16 » »	1.136 »	1.104.983.000
Alfredo Alfredo	16 » »	1.261 »	1.041.345.000
Anche gli angeli mangiano fagioli	16 » »	1.117 »	1.039.851.000
L'arancia meccanica	16 » »	1.226 »	974.271.000
Joe Valachi	16 » »	985 »	920.449.000
...E poi lo chiamarono il magnifico	16 » »	877 »	841.745.000
Ludwig	16 » »	683 »	778.739.000
I racconti di Canterbury	16 » »	827 »	765.578.000
(Sequestrato il 4 aprile 1973)			

PER INCASSO SETTIMANALE

Malizia	10 città	L. 46.617.000
Storia di karatè, pugni e fagioli	10 »	» 22.799.000
La gang dei Doberman	9 »	» 22.145.000
In viaggio con la zia	6 »	» 21.017.000
Quando l'amore è sensualità	2 »	» 19.350.000
A. 007 si vive solo due volte (ried.)	4 »	» 17.975.000
Chi ha ucciso Jenny?	5 »	» 17.942.000
Number One	6 »	» 16.396.000
Assassinio al galoppatoio (ried.)	3 »	» 15.718.000
Lo chiamavano tresette... giocava sempre col morto	4 »	» 14.337.000
La guerra dei mondi (ried.)	3 »	» 14.246.000
Il serpente	5 »	» 13.887.000

dal « Giornale dello Spettacolo » del 23-6-73

cabile il carattere universalizzante di tutto l'episodio: una società ch'è fatta, oggi, a quel modo. Ci sono delinquenti grossi, si riesce a prenderli, ma ci sono ragioni (ecco: quali ragioni?) per cui si devono lasciar andare. E la società si caratterizza proprio per questo tipo di ragioni o, meglio, per il fatto che ci sia un certo tipo — innominabile o irripetibile, comunque incomprensibile — di ragioni per cui i pesci grossi scappano e i piccoli restano nella rete.

Per il terzo personaggio, il colonnello, che emblemizza la società, è sufficiente quanto già sopra notato.

Ed eccoci al dunque: che cosa dice Buñuel di questa borghesia contemporanea? L'ha descritta acutamente, l'ha ironizzata, l'ha — direi — spiatellata senza mezzi termini; ma che cosa ne dice come affermazione emblematica?

La risposta nasce strutturalmente dalla connessione del filone dei blocchi narrativi col piccolo filone dei ritornelli: per quanto fatua, per quanto spensierata, per quanto sotto un cielo che si copre anche di nuvole e su una strada che a volte sembra sfociare

nello), carica di fluidità e di colore, ma — a mio avviso — mai contemplabile come struttura e come immagine. Se c'è poeticità, questa può trovarsi nelle cose dette e nel modo di dirle come cosa rappresentata, non nella materia che le dice.

Come valutazione tematica, la validità strutturale depone anche per la validità dell'espressione sotto il profilo tematico. E' un modo di dire che chiamerei tipicamente buñueliano, fatto di tanti dettagli che diventano immediatamente emblematici al livello giusto della dizione cui devono servire. Le immagini nascono tutte da un'idea precisa che si fa subito linguaggio, anche grazie a un mestiere — e come potrebbe essere diversamente? — consumatissimo, ma spontaneo, quasi istintivo o, forse meglio, intuitivo.

Accennando poi al valore dell'idea espressa, ciascuno la può pensare come crede; ma io ritengo che Buñuel dall'alto dei suoi numerosi anni abbia intravvisto giusto. Al di sotto dei bollori delle formule politiche e sociali, l'uomo resta quello che è, nella sua realtà profonda, che può divenire anche miseria, se non è

ravvivata dalla sua dimensione superiore.

Come **valutazione morale**, mi pare che il film possa e debba ritenersi positivo. E' chiaro che questa positività è solo per chi lo sa leggere; ma per chi non legge, il film non pare presentare particolari pericoli. La possibilità poi di non capire la figura del vescovo nella vera dimensione nella quale l'autore l'ha posto non dovrebbe costituire pericolo morale, nel senso che la pseudocomunicazione è avvertita e tale da non poter legittimamente scandalizzare. Circa poi la moralità dell'atto rappresentato in tale episodio, ho già sufficientemente detto più sopra.

Una parola sulla posizione del film nell'**arco tematico** di Buñuel.

Com'è noto, la tematica di Buñuel è sempre stata di carattere religioso — e più precisamente contro un certo tipo di chiesa cattolica — anche quando ciò non appariva a prima vista (p.e. **BELLA DI GIORNO**).

Con **TRISTANA**, la polemica si attenuava e l'attenzione si rivolgeva maggiormente all'animo umano. Un animo, certo, visto sempre sotto l'influsso d'un'educazione cattolica, per cui la brava ragazza educata dalle suore finisce nella malizia più delinquenziale, mentre lo spregiudicato e l'ateo finisce a ber cioccolato con preti in fondo brava gente e umana. Del binomio « attività religiosa - malizia innocente e innocenza maliziosa » trattato in **IRIDIANA**, **TRISTANA** coglieva e sviluppava il secondo elemento.

Se si guarda a questo **FASCINO DISCRETO DELLA BORGHESIA**, il tema religioso esiste solo nella figura del vescovo, che ha la funzione detta e non investe tutta la tematica del film; anche il tema della malizia innocente e innocenza maliziosa è appena accennato quasi come sfumatura.

Ci troviamo dunque di fronte a una nuova tematica? Direi di no. Se non erro, è lo sviluppo naturale di quella visione non più acidamente polemica iniziata con **LA VIA LATTEA** che ha portato lo sguardo, con **TRISTANA**, a interessarsi dell'uomo in una considerazione per così dire autonoma (meno impegnata cioè a vederlo come frutto della chiesa). Ora, quest'uomo, Buñuel lo vede in una dimensione sociale, politica (ma — come detto — in senso antropologico e morale) e lo riscontra borghese, cioè fatuo e serio, ricco e povero a un tempo.

Il vecchio Buñuel può riservarci dunque ancora delle sorprese. (NAZARENO TADDEI)

INVITATA (L') (1968-69)

di Vittorio De Seta

Il recente successo televisivo di « Diario di un maestro » ha prepotentemente portato alla conoscenza del pubblico il regista Vittorio De Seta. Nelle sale cinematografiche d'essai o di cineforum vengono proposte in questo periodo le sue opere passate, che a loro tempo, per la verità, pochi videro.

Vittorio De Seta ha una formazione cinematografica documentaristica ed ha esordito nel film a soggetto lungometraggio nel 1961 con **BANDITI AD ORGOSOLO**, film che ottenne, nello stesso anno, il premio « Opera prima » al festival di Venezia, oltre ad altri riconoscimenti presso la critica.

Da allora De Seta non ha sfornato film a ripetizione. Ricordo **UN UOMO A META'** (1966) e **L'INVITATA** che è di circa quattro anni fa.

Se **BANDITI AD ORGOSOLO** era un'opera di impegno sociale, sulle condizioni di arretratezza e di violenza in cui vivono i pastori della Sardegna a causa delle quali la vittima diventava a propria volta agente di nuova violenza, i due film che ho citati da ultimi sono — diciamo — di tipo psicologico.

In una recente intervista apparsa su « Filmcritica » De Seta motiva la scelta dei due film psicologici con ragioni culturali e personali. Egli sostiene che culturalmente l'uomo non può essere ad una sola dimensione, non può cioè interessarsi di un solo problema. Egli ricorda nella citata intervista di avere corso il

pericolo di diventare il regista dei pastori, essendogli stati proposti, dopo **BANDITI AD ORGOSOLO**, film sullo stesso argomento. Convinto di doversi interessare anche ad altri problemi, De Seta rifiutò.

Le ragioni personali per le quali egli imboccò un'altra strada sono riconducibili ad una crisi psicologica che De Seta confessa di avere avuto qualche tempo dopo la realizzazione del suo primo lungometraggio. Questa crisi personale lo ha portato ad interessarsi di psicologia e psicoanalisi e specialmente di Jung.

Con queste matrici culturale ed esistenziale De Seta affrontò **UN UOMO A META'** e **L'INVITATA**. Non ho visto **UN UOMO A META'**, ma la critica si è espressa piuttosto bene nei confronti di quest'opera. Orio Caldiron scrive che il film è la testimonianza più viva e partecipe, più angosciata e personale del complesso travaglio di De Seta.

Ed eccoci a **L'INVITATA**.

E' la storia di una giovane donna francese, collaboratrice di un affermato architetto, la quale si allontana da casa perché il marito, di ritorno da un viaggio in Inghilterra, senza molto tatto, si è portato l'amante proprio dentro le pareti domestiche.

La protagonista in preda ad una comprensibile crisi angosciata desidera raggiungere alcuni amici in una località marina ed accetta il passaggio in auto offertole dall'architetto che si reca nella stessa zona per raggiungere la moglie per il week-end. Il viaggio è costellato da alcuni episodi che ne prolungano la durata: il sopralluogo al cantiere, la notte trascorsa in uno sperduto ostello di montagna per la forzata sosta dell'auto bloccata dalla neve, la visita ad uno scultore; l'uscita di strada, ecc. Questi fatti sciolgono progressivamente i cordiali ma un po' freddi rapporti che vi sono all'inizio tra l'impiegata ed il datore di lavoro. Sono occasioni per partecipare reciprocamente alla vita dell'altro. I due passano così dalla simpatia alla comprensione, dall'affetto allo scambio di intime attenzioni. Ma, una volta nella villetta al mare dell'architetto, la protagonista comprende di essere elemento disgregatore di quella famiglia (la moglie dell'architetto è sfavorevolmente sorpresa della presenza della compagna del marito) e, perché non si ripeta una situazione simile a quella in cui ella stessa è restata vittima, si allontana da sola lungo la spiaggia.

La **Vicenda**, detta così, si presta a varie interpretazioni. Di queste, la più nobile sarebbe quella che significasse il senso di responsabilità della protagonista che, per non smembrare la famiglia dell'architetto, rinuncia a tale uomo benché egli rappresenti per lei il porto di riparo alla sua drammatica storia familiare. Un'altra interpretazione potrebbe essere l'analisi, quasi documentaristica, del dramma psicologico di una giovane donna tradita dal marito. Solo il **Racconto cinematografico** può dare una risposta alle ipotesi interpretative formulate.

Per prima cosa prendiamo in esame le caratteristiche dell'aspetto fotografico del film. Una tra le più vistose è l'uso di obiettivi con scarsa profondità di campo. Questo significa che nell'immagine vi è a fuoco un solo piano, mentre il resto appare sfocato. Così, p.e., quando vi sono due personaggi che parlano, ed uno è più vicino alla cinepresa dell'altro, lo spettatore vede a fuoco solo uno dei due; a seconda della scelta del regista può essere a fuoco il primo o il secondo; mai risultano a fuoco entrambi, quando sono su due profondità diverse.

Questa caratteristica dell'immagine ha il significato di staccare tra loro i personaggi. In certi casi può essere usata per metterne in evidenza uno rispetto all'altro o agli altri se sono in molti.

Con quale scopo De Seta è ricorso a questa risorsa espressiva?

Quando nella prima scena, in cui il marito traditore torna a casa e colloquia con la moglie, De Seta mette a fuoco e sfoca alternativamente il volto di lei e del marito, si potrebbe supporre che il regista abbia voluto significare l'incomprensione e la frattura che si sta verificando in quella coppia. Si potrebbe supporre

che abbia voluto compiere un approfondimento tematico. Ma poi quando il regista riprende un breve dialogo tra il marito e l'amante con la stessa tecnica fotografica, comprendiamo che la sfocatura di un piano dell'immagine non ha quella dizione di «incomprensione», perché da altre immagini precedenti sappiamo che tra marito ed amante c'è invece una buona intesa.

Ed ancora: le sfocature all'inizio del viaggio con l'architetto potrebbero significare che tra la protagonista ed il proprio datore di lavoro non c'è una grande amicizia e profondità d'intesa oltre il formale rispetto; ma, alla fine, quando tra i due è sorto «qualcosa» è evidente che le sfocature non possono più avere quel significato. Si comprende allora che De Seta ha fatto un uso indiscriminato di tale caratteristica dell'immagine, utilizzandola non con scopi significanti, ma per creare effetti visivi. In altri termini: egli ha realizzato le sfocature dei piani dell'immagine, accettandole unicamente sotto l'aspetto di suggestione all'occhio. Occasione perduta di un approfondimento.

Se trasportassimo questa considerazione sul piano tematico si potrebbe sostenere che De Seta ha raccontato questa storia non per trarne un significato, ma per presentarla in modo piacevole, spettacolare.

Un'altra caratteristica dell'immagine di questo film è il frequente uso del primo piano o del dettaglio per mettere in evidenza parti di realtà e particolari. Qui salta fuori la tecnica docu-

mentaristica di De Seta, curioso ricercatore della realtà. Ma ne L'INVITATA che cosa cerca di scoprire e di documentare? Solo una parte dei piani ravvicinati è dedicata ad elementi (volto soprattutto) che indagano sulla psicologia della protagonista nella sua crisi. Un'altra parte di essi è dispersa in una serie di immagini non funzionali all'indagine psicologica: p.e., il dettaglio dello specchietto retrovisore dell'auto dell'architetto che significato ha? E il dettaglio della ruota che, slittando, si affossa nella neve? E il dettaglio della ciminiera che erutta fumo contro il cielo azzurro? E tanti altri ancora. Che significato danno alla storia? Nulla, sono lì per essere visti, magari ammirati, e basta. E mi pare che l'osservazione regga anche quando il dettaglio (p.e. la ruota che si affossa) ha una sua certa giustificazione narrativa.

Così anche l'impiego dei piani ravvicinati è in questo film svuotato di contenuto; è l'uso di una tecnica documentaristica che non vuole documentare, ma ottenere solo effetti. Anche qui nessuna ricerca di valori tematici, di approfondimento di possibili significati della vicenda.

Passando ai livelli più alti della piramide espressiva si nota che De Seta introduce nel film molti esterni, panorami di strade di città, di strade di comunicazione, paesaggi sotto la neve, sotto la pioggia, sotto il sole, località di montagna e di mare.

Questa ampia presentazione di ambienti che significato ha?

Se il film avesse voluto compiere un approfondimento del dramma psicologico della giovane donna tradita ci sarebbe stato un impiego del paesaggio in funzione tematica. Vale a dire: il paesaggio come specchio dello stato interiore del personaggio. Purtroppo, mentre la protagonista ha una sua evoluzione per cui la crisi, subito acuta, si stempera via via, prima nell'affetto dell'architetto poi nella presa di coscienza finale, il paesaggio è presentato sempre allo stesso modo. Dico: è presentato e non è lo stesso paesaggio. Infatti è vero che, p.e., la spiaggia corrisponde ai momenti più acuti della crisi della protagonista e per questo si potrebbe sostenere che il paesaggio è specchio dello stato d'animo. Però il modo con cui è presentato tende a creare suggestivi ed incantevoli giochi di grigi e di chiari, di sfumature e di ombre per cui l'immagine risulta incantevole. E come tale vede indebolita la sua capacità di essere specchio. Ed allora tutto diventa bello, anche quando la protagonista soffre maggiormente: «belli» sono i grigi sotto la pioggia, «belle» le sere, «bella» la montagna, «bello» il paesaggio del mare.

Questo è un peccato, perché la ricerca di un paesaggio che



io sono Totto

E' in corso
di stampa
IL VIDEOLIBRO
di
N. Taddei

CORSO DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE PER LE SCUOLE MEDIE

1° volume: i mass media - la comunicazione: concetto ed elementi,
normale e tecnica - il segno

Sono **lucidi per lavagna luminosa**, a 8 colori, divisi in capitoli e nuclei con testo-guida per l'insegnante.

Sono realizzati con gli ormai famosi personaggi del CSCS (Tatto, Titti, cav. Prosdocimo, nonna Elvira e cantante Colabrodo) disegnati da Giovanna e impostati da e secondo il metodo di N. Taddei.

Si raccolgono già fin d'ora le prenotazioni.

approfondisca l'aspetto psicologico della protagonista viene inficiata da un eccesso di calligrafismo.

Per queste considerazioni, l'approfondimento della vicenda in senso psicologico e quindi tematico risulta limitato.

Quanto a un'ipotesi di tematica « morale », cioè di affermazione del senso di responsabilità mostrato dalla protagonista con la decisione finale, vi sono ancora meno elementi. Il film non avrebbe dovuto perdersi in effetti formali, bensì portare motivazioni tematiche. Ma nel film non si trovano. Prendiamo l'ultima scena. La protagonista, dopo la decisione, è ripresa mentre si allontana sola lungo la spiaggia e l'immagine è fermata in truka. (La truka è un espediente che, ripetendo sempre lo stesso fotogramma, blocca l'immagine come se fosse una fotografia sullo schermo). In questo caso, a parte l'intento calligrafico, tende a fissare per sempre la donna allontanandosi nella sua solitudine. Ora, se il regista avesse voluto svolgere una tematica morale, cioè sulla decisione e senso di responsabilità della protagonista, avrebbe dato qualche elemento per fare comprendere il suo giudizio sul personaggio. Cito un caso, noto e famoso: nel film NAZARIN, Buñuel per sottolineare l'autentica vittoria etica ed esistenziale del protagonista, fallito solo in apparenza, lo presenta nella scena finale con inquadratura ravvicinata, accentuandolo con l'angolazione dal basso, facendolo avvicinare — diciamo — verso lo spettatore, mentre si odono rullare i tamburi della settimana santa di Calanda. Ne L'INVITATA, invece, De Seta non prende posizione e quindi non chiarisce il senso della decisione della protagonista. La donna si allontana lungo la spiaggia ed è fissata in quel momento. Nulla di più. Tutto ciò significa solitudine: tematicamente non dà nessun apporto; definisce unicamente l'aspetto finale della storia, non indaga sul senso di tale storia.

Con tutto questo voglio dire che L'INVITATA risulta una storia d'amore risolta dal regista in senso sentimentale, intimistica ma fino ad un certo punto, con una non realizzata indagine psicologica; certamente senza solidi valori tematici. Una storia che piaccia allo spettatore e gli accarezzi l'occhio con le sue immagini. C'è tuttavia un certo buon gusto, abilità tecnica e mestiere. Ma i risultati sono un po' inutili.

Il film per la cura formale dell'immagine ricorda UN UOMO, UNA DONNA di Lelouch e l'AMANTE di Sautet, anche se le vi-

cende sono diverse. Come questi film, ha un'eleganza francese (l'opera di De Seta è ambientata pure in Francia ed ha come interprete maschile Michel Piccoli, già attore di Sautet), ma, come questi, anzi più di questi (perché p.e. ha un ritmo meno efficace ed è posteriore) mostra i propri limiti e la propria sostanziale debolezza.

Da un punto di vista **espressivo** aggiungo un'ultima considerazione. Vi sono molte riprese in movimento da bordo dell'automobile dell'architetto. Il ciglio della strada sfreccia via veloce confuso in mille sfumature di colori e in un rapido dinamismo di forme. Anche in questi casi la ricerca è per l'effetto. Ricordo però una scena che fa eccezione. L'architetto, dopo la visita allo scultore, è innervosito per motivi di gelosia e preme sconsideratamente il piede sull'acceleratore (finirà fuori strada). Qui le riprese in movimento dell'auto sono significative dello stato d'animo dell'uomo. Purtroppo la scena non vale da sola a modificare il giudizio suesposto, sia perché è un caso isolato, sia perché si riferisce all'architetto che non è il protagonista principale.

In sostanza la ricerca estetica di De Seta ha finito per svuotare l'immagine di contenuto e la storia di significato, per dare una immagine effettistica ed una storia solo piacevole.

Sotto il profilo morale, si devono avanzare alcune riserve, per quanto il film abbia avuto un certo riconoscimento. E' vero che non vi sono immagini spinte, data la storia. Ma temo che clandestinamente possa essere recepita la « simpatia » con cui i due uomini (il marito di lei e l'architetto) sono visti. In realtà essi sono colpevoli: sul primo cade la responsabilità del fallimento familiare della protagonista, sul secondo il sospetto di scarsa forza etica. Il regista non si preoccupa di questo. La sua amoralità non è valore morale; sul pubblico può essere dannosa.

Concludendo con un giudizio sulla filmologia di De Seta mi pare di potere dire che la strada cosiddetta « psicologica » intrapresa dopo BANDITI AD ORGOLO, non ha sempre (tenendo per buono UN UOMO A META' che, ripeto, non ho visto) dato risultati eccelsi.

Bene ha fatto De Seta, a mio parere, a ritornare sulla strada dell'impegno civile, senza ripetersi con i pastori, ma affrontando i problemi della scuola con il filmato televisivo DIARIO DI UN MAESTRO. (EUGENIO BIOCCHI)

LA FOTO OGGI, PER L'EVANGELIZZAZIONE (I*)

(segue da pag. 128)

sce il nucleo familiare nel senso che essa serve a so-lennizzare certi momenti e certi sentimenti di unità della famiglia.

E' poi da notarsi che il 64% delle famiglie con bambini ha almeno un apparecchio fotografico, contro il 32% delle famiglie senza bambini.

Si nota dunque un rapporto piuttosto stretto tra una buona integrazione del gruppo familiare e fotografia; maggiore considerazione e attenzione data ai bambini (nella società vecchia il bambino non è mai stato al centro dell'attenzione come oggi) e fotografie.

Soprattutto in ambiente contadino la pratica fotografica è penetrata lentamente e a fatica, ma con una caratteristica ben precisa: **cerimoniale, anzi rituale**. « Niente può essere fotografato al di fuori di ciò che deve essere fotografato. La cerimonia può essere fotografata perché sfugge alla « routine » quotidiana e deve essere fotografata perché realizza l'immagine che il gruppo intende offrire di se stesso in quanto gruppo » (5).

Assimilabile al fenomeno dell'urbanesimo è un altro aspetto della pratica fotografica: più decisamente voluttuario e consumistico. Le vacanze, le gite, i ritrovi sono occasioni per scattare foto, entro una pratica non incoraggiata e orientata da nessuno.

« Se si tratti di trasmettere tecniche o incitazioni o incoraggiamenti, il ruolo della famiglia e della scuola si riduce a nulla o quasi » (6).

Ci sono poi i fotoamatori, soli o associati in foto-club. Essi scattano fotografie per una soddisfazione puramente estetica.

« Prima, quando si faceva un ritratto, si voleva che la ragazza fosse la più bella possibile; adesso vogliamo che la foto sia la più bella possibile » (fotoclub di Parigi).

Interessante, per il nostro obiettivo, l'emergere di nuovi strati giovanili che s'interessano della fotografia come a un mezzo « per acuire la propria vista e per crescere fino alla statura di uomini » (7).

Scrivono uno di loro: « Non voglio dare alla gente la passione della fotografia per la fotografia, ma **attraverso**

(5) P. BOURDIEU, op. cit., pag. 60.

(6) P. BOURDIEU, op. cit., pag. 119.

(7) P. BOURDIEU, op. cit., pag. 174.

di essa scoprire il mondo, testimoniare » (« Maison de jeunes » di Vincennes).

E un altro responsabile d'un gruppo giovanile politicamente impegnato scrive: « Sì, la fotografia è una testimonianza su questo tempo e su ciò che si è visto, su un'idea fortemente sentita e che si vuol far sentire agli altri. Io, per esempio, ho fatto una foto d'un vagabondo. Non sono andato a dirgli: " Sentite, mi fate compassione, voglio farvi una foto, se non vi dispiace ". No, ho visto lo sguardo dell'uomo e ho detto: " Questa è la natura umana " e ho fatto la foto. Dopo mi ha chiesto 200 franchi (...) E' un'ottima fotografia, perché mostra, **testimonia** la disperazione che esiste nel mondo » (8).

E un altro, esprimendo la sua coscienza sociale e politica dice: « Una bella foto? E' quella impegnata. Se andando a Cuba fotografate una folla con una certa espressione sui volti, voi testimoniate » (9).

Anche P. BALDELLI nel suo libro: « Informazione e controinformazione » sottolinea l'importanza della pratica fotografica e dice che « le immagini hanno una presa fulminea (...). Alcune riepilogano una serie di avvenimenti come segnali culminanti o metafore della situazione storica » (10).

Naturalmente poi la foto è valorizzata ai fini di controinformazione e di rivoluzione socio-politica. Comunque a noi interessa proprio per la riscoperta della foto come « messaggio », anzi per quella **densità significativa** che costituisce il messaggio.

Converrà dunque tener ben presente questo fatto: ci sono già orientamenti e correnti sociopolitiche, soprattutto giovanili, che rifiutano:

- l'uso tipicamente cerimoniale e rituale della foto
- l'uso salottiero e consumistico
- l'uso estetizzante della bella foto fine a se stessa.

Disprezzati questi aspetti dell'« arredamento borghese », si è anche qui alle soglie di una grande proposta innovatrice. Vedremo come innervare in essa la « novità di Cristo ».

Quali motivazioni sottende la pratica fotografica

Un organismo specializzato negli studi di mercato e motivazionali realizzò uno « studio psicologico della fotografia » di cui diamo la sintesi, deducendola dal Bourdieu (11).

Fare fotografie, conservarle o guardarle interessa di solito da cinque aspetti:

- 1° - la protezione contro il tempo e una specie di sfida alla morte (12)
- 2° - la comunicazione con altri e l'espressione dei sentimenti
- 3° - la realizzazione di sé
- 4° - il prestigio sociale
- 5° - la distrazione o l'evasione.

Si potrebbe ulteriormente precisare che la foto sembra abbia la funzione di aiutare a superare l'angoscia del fluire del tempo, sia offrendo una specie di rievocazione magica di quei che il tempo ha distrutto (es.: foto della mamma quand'era giovane), sia stimolando l'evocazione di ricordi associati (es.: guardando la foto scattata ad una gita, rievoco i sentimenti gioiosi provati allora).

Quanto a favorire la comunicazione con gli altri, la foto permetterebbe di **rivivere in comune** con altri certi momenti del passato o di esprimere l'affetto che si nutre per loro.

Chi fa fotografie avrebbe l'opportunità di « realizzarsi » sia sperimentando la propria accresciuta potenza nel ricreare in un dato modo la rappresentazione della realtà, sia avendo l'occasione di provare più intensamente i propri sentimenti.

La motivazione del prestigio avverrebbe sia nel poter mostrare le proprie capacità tecniche o un'intenzione d'arte o un'ostentazione di ricchezza.

La motivazione d'evasione ridurrebbe la pratica della fotografia pari a quella di una qualsiasi distrazione.

Quanto a motivazioni di ostacolo della pratica fotografica, dallo studio citato emergono i seguenti:

- freno economico
- timore del fallimento o del ridicolo
- desiderio di evitare complicazioni.

Ci sono poi **studi psicanalitici** che puntualizzano il rapporto tra uso della fotografia e mistero delle profondità psichiche.

Certi autori dicono che « la foto è ratto, furto, violenza, supporto di una magia intima che organizza le promesse e le minacce d'una vita inquietante delle immagini » (13). Sarebbe l'esperienza clinica a offrire la situazione tipica per cogliere il nucleo più irrazionale e più profondo dell'esperienza fotografica (14).

Secondo Benjamin l'esplorazione dell'« **inconscio visivo** » è la vocazione precipua della fotografia.

Ancora un **uso patologico della fotografia** è quello dei consumatori di foto pornografiche che, appartenenti a varie categorie (adolescenti, sradicati sociali, ecc.), realizzano o contemplano in immagine quello che, essendo in fase di anormalità, non riescono a incanalare in una attività sessuale bene ordinata.

Quello che a noi interessa intravedere, sia pure attraverso questi rapidi cenni, è che la **fotografia risulta « tutt'altro che un passatempo insignificante. Attraverso l'attività fotografica si lasciano individuare atteggiamenti più profondi e tutto avviene come se essa captasse funzioni che le preesistano »** (15).

Solo osservando come, al di là di quella che sembra la cristallizzazione d'un uso cerimoniale, borghese e futile, la foto esprime **le scelte** (conscie e inconscie) di chi l'ha scattata e quindi la sua esistenza e « visione del mondo », afferriamo — mi pare — l'importanza di animare evangelicamente questa pratica.

(continua)

(8) P. BOURDIEU, op. cit., pag. 175.

(9) P. BOURDIEU, op. cit., ibidem.

(10) P. BALDELLI, Informazione e controinformazione, Mazzotta, Milano, 1972, p. 104.

(11) P. BOURDIEU, op. cit., pag. 50.

(12) Indicativo il fatto che in Corsica la penetrazione della fotografia è avvenuta perché permetteva di serbare l'immagine dei defunti.

(13) P. BOURDIEU, op. cit., pag. 273.

(14) P. BOURDIEU, op. cit., pp. 285-288.

(15) P. BOURDIEU, op. cit., pag. 272.

EDAV
 educazione audiovisiva

Mensile, anno I - n. 8, giugno 1973 - Direttore responsabile Nazareno Taddei - Autorizz. Trib. di Roma n. 14632 del 14-7-1972 - La collaborazione sotto qualsiasi forma è gratuita - Direzione Ammin. Via Siria 20, 00179 Roma - Telefono 780.905 - ccp. 1/8506 - Spedizione in abbonamento postale Gruppo III - 70% - Tipografia Sallustiana - Roma. 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.

*** IL COLPO DI STATO p. 125

TRA CRONACA E STUDIO

GIORNALI IN ITALIA p. 126

METODOLOGIE

Maria Pia Giudici: LA FOTO, OGGI, PER L'EVANGELIZZAZIONE (I°) p. 127

Gabriele Lucchini: FOTOGRAFIA E GEOMETRIA (II°) p. 129

RECENSIONI FILM

FASCINO DISCRETO DELLA BORGHESIA (IL) di L. Buñuel (Nazareno Taddei) p. 133

INVITATA (L') di V. De Seta (Eugenio Bionchi) p. 136

FINESTRELLE

RICONOSCIMENTO MINISTERIALE p. 134

DOZZINA D'ORO DEI FILM AL 17-6-73 p. 135

VIDEOLIBRO p. 137

Spedizione in
 abbonamento
 post Gr. III
 (70%)