

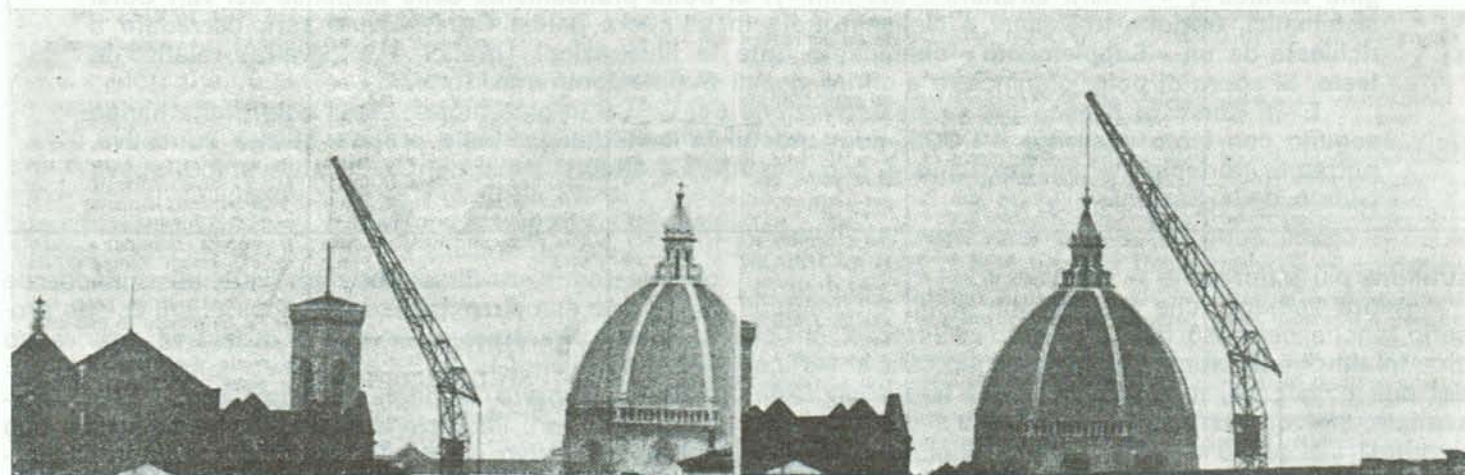
9-10

luglio-ottobre 1973

TRA CRONACA E STUDIO

LA « VERITA' DEI BUGIARDI »
di Nazareno Taddei

Il giornale **La Nazione** di Firenze del 31-7-73, col titolo « Una gru smonta la città » pubblica — come curiosità — le due fotografie di Mino Magrini che qui riportiamo.



« Inquadrata — dice il commento — con molta pazienza una gru, [il Magrini] ha fatto in modo che Campanile e Cupolone sembrassero attaccati al gancio. Il montaggio prospettico è perfetto e sembra davvero che qualche impresa sia stata incaricata di smontare la città portando via le sue strutture più pittoresche e popolari ».

Al di là dell'interesse di curiosità e del pezzo di colore per un giornale cittadino, le due foto sono un bellissimo ed evidente esempio di « de/formazione » dell'immagine tecnica; di quella caratteristica, cioè, che l'immagine tecnica ha innata di far apparire quello che non è, con la perfetta illusione che lo sia.

Che nessuna gru abbia agganciato il Campanile di Giotto o la Cupola di Brunelleschi per portarseli via è ovvio; ma, si noti bene, la cosa è ovvia per quanto riguarda la cosa in se stessa.

Da questa ovvietà, senza pensarci molto, il lettore inferisce che anche la fotografia non può essere vera. Si va dunque dalla conoscenza dell'impossibilità dell'evento, all'impossibilità della fotografia di essere vera. E si cerca — ecco l'interesse di « curiosità » — da cosa derivi alla fotografia quella sua impossibile verosimiglianza: che non si tratti di modellino o di trucco? In questo caso, il giornale spiega come essa si sia potuta ottenere: un gran lavoro di pazienza per cogliere l'esatto e precisissimo punto in cui la prospettiva permettesse

di giocare lo scherzo.

Per Campanile di Giotto e Cupola di Brunelleschi, il problema potrebbe finire qui.

Ma quando si tratta di casi in cui l'informazione ci è data dalla fotografia, senza che noi conosciamo nulla dell'evento fotografato (in altre parole, quando si tratta non di passare dall'evento alla fotografia — come nel caso delle due foto di Firenze — bensì dalla fotografia all'evento), come possiamo sapere se l'informazione che ci è data circa quell'evento corrisponde o non corrisponde alla verità dell'evento stesso? Ed è il caso dell'enorme maggioranza delle informazioni fotografiche.

Il problema, come si vede, è piuttosto serio, poiché è in gioco la nostra possibilità di essere veramente informati circa quanto succede attorno a noi e proprio mediante quel mezzo che pare il più dimostrativo e autentico, cioè la fotografia.

Vediamo allora un po'.

Nel caso delle due foto di Firenze, precisiamo subito che esse non dicono: «gru porta via Campanile o Cupolone» (come pare insinuare il commento del giornale che le pubblica), bensì dicono: «gru agganciata al vertice dei due edifici». Quindi il problema «di verità» è se quella gru fosse o non fosse agganciata al vertice dei due edifici nel momento in cui sono state scattate; il problema non è se «qualche impresa sia stata incaricata di smontare la città portando via le

E siamo precisamente nell'ambito di quella che, spiritosamente, viene chiamata la «verità dei bugiardi». Nel caso di Firenze, né il fotografo né il giornale hanno voluto «dir bugie»: hanno solo dato e volevano solo dare un esempio di foto «curiosa».

Ma la natura del caso trascende l'uso specifico che se ne è fatto in detta circostanza e ci permette interessanti considerazioni.

Le due foto di Firenze ci dicono una cosa non vera: «gru agganciata al vertice degli edifici». (Che la

Dal 18 settembre 1973, il CSCS si è costituito in Associazione con Atto Notarile, assumendo la nuova denominazione di CiSCS (Centro internazionale dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale). Soci fondatori sono amici, qualificati nella società e nel campo dell'educazione. Presidente è stato nominato il P. Taddei. Le altre cariche verranno distribuite alla prima Assemblea che avrà luogo il 16 dicembre prossimo, in coincidenza con la prima Assemblea degli Amici del Centro. Lo Statuto del CiSCS prevede la costituzione di Delegazioni e soprattutto di Sezioni periferiche, che hanno già subito cominciato a costituirsi in Italia, Egitto, Spagna. Seguirà questo settore del lavoro organizzativo il Dr. Carlo Biamonti, delegato degli Amici per Abruzzi e Marche. Il CiSCS inizia la sua attività con la pubblicazione di Nazareno Taddei «Educazione all'immagine e con l'immagine - Metodologia e Metodica» in 15 volumi, dei quali è uscito in questi giorni il n. 5 («Lettura strutturale della foto e del fumetto») e uscirà entro il mese il n. 1 («Panorama metodologico di educazione all'immagine e con l'immagine»), seguiti a ruota dai nn. 2, 4, 3, 8, 6 («La comunicazione», «Mass Media, schiavitù e liberazione», «L'immagine tecnica», «Valutazione critica dell'immagine tecnica», «Lettura strutturale del film»). Si tratta praticamente delle dispense dei vari Corsi sistematici, tradotte in volumi e sistematizzate in un'opera unica. Ogni volume sarà corredato a richiesta da un «Supplemento» contenente tutte le illustrazioni (grafici e fotografie) relative al testo. Si spera di poter cominciare a offrire questi Supplementi entro il 1974.

E' in corso la pratica per la trasformazione del CiSCS in ente morale. Tutti coloro che hanno seguito con tanto interesse il CSCS, adottandone la metodologia nella propria attività educativa, potranno partecipare più d'avvicino e con vicendevole aiuto alla vita del CiSCS attraverso il nuovo istituto delle Sezioni.

strutture più pittoresche e popolari».

Allora vediamo che il problema si fa ancora più serio, anche nel caso delle due foto di Firenze: chi ci dice infatti che nessuna gru fosse agganciata al vertice dei due edifici, nel momento in cui le foto sono state scattate, per staccare, p.e., e portar via un pezzo da riparare? Dal punto di vista tecnico, oggi, la cosa non è impossibile; tutt'altro.

Noi non c'eravamo a vedere. Solo il giornale ci testimonia che nessuna gru era attaccata agli edifici nel momento dello scatto: è una testimonianza **esterna** alla fotografia; ma la fotografia ci fa credere viceversa e — testimonianza per testimonianza — pare più plausibile credere a quella della fotografia che, si dice, «ti fotografa la realtà».

Ed ecco presentarsi in tutta la sua crudezza il problema da noi sollevato: fino a che punto l'immagine tecnica d'informazione ci può informare veramente? E visto che questo modo precario di informarci è legato alla natura dell'immagine tecnica, da quale preciso aspetto di tale natura ciò dipende? La risposta è importante per poter avviare — fin dove è possibile — alla disinformazione insita nell'informazione tecnica.

Il problema è squisitamente semiologico (capacità del segno di «significare») e semantico (contenuto di significazione del segno).

cosa sia non vera ce lo dice il giornale, affermando che si tratta di semplice, per quanto accurata, illusione prospettica.) Ma se le foto dicono cose non vere, sono «bugiarde».

D'altra parte, la bugia esse ce la dicono con elementi tutti veri: l'edificio e la gru realmente esistevano nel campo visivo della fotocamera; di più, esisteva anche quel rapporto di convergenza verticale e orizzontale tra gru ed edificio che ci fa dire «gru agganciata». Orbene, è proprio con queste «verità» che la fotografia ci fa credere la sua «bugia». Quindi: «verità dei bugiardi».

L'effetto della gru che aggancia il Campanile e il Cupolone è — come accennato — un effetto di prospettiva. Esso è reso possibile — oltre che dal fatto radicale della bidimensionalità dell'immagine fotografica — da due fattori tecnici: l'obiettivo e la posizione della fotocamera rispetto all'oggetto ripreso.

L'**obiettivo** annulla il fattore dei piani di profondità; quel fattore, cioè, che, guardando l'oggetto a occhio nudo, ci farebbe vedere che la gru si trova — supponiamo — a una certa distanza da noi, mentre il Campanile o il Cupolone sono a distanza maggiore. Ciononostante, potremmo avere anche noi un'illusione prospettica simile a quella delle foto; ma per provare un tale effetto noi dovremmo guardare l'oggetto con un

occhio solo. Infatti la nostra visione stereoscopica ci impedisce di far combaciare esattamente il filo della gru col vertice filiforme dei due edifici. L'obiettivo non è stereoscopico ed ecco la possibilità di quell'effetto.

La **posizione della camera** — cioè l'infilata esatta sull'asse dell'obiettivo, in senso tanto verticale quanto orizzontale, del filo della gru e del vertice filiforme degli edifici — è già evidente di per sé come fattore tecnico di quella riuscita.

Ci sono poi fattori secondari (il tipo di luce, di grana della pellicola, ecc.) che collaborano con questi due essenziali fattori.

A chi ci segue nella nostra metodologia, è noto che ai fattori tecnici vanno fatti risalire quegli elementi semiologici della struttura immaginifica (non dico « iconica », poiché la cosa avviene con qualsiasi tipo di immagine tecnica, anche quando riproduce segni verbali o sonori o visivi) che noi chiamiamo « de/formazione tecnica ». Ed è pure noto che le de/formazioni tecniche diventano immediatamente de/formazioni **espressive**, vale a dire il mezzo del quale l'autore dell'immagine si serve (ma non può servirsi che di queste, a parte le scelte extra-immagine) per dire ciò che vuole dire. Tutte queste scelte danno origine, appunto, ai C2 (*) del segno, che potremmo dunque considerare « modi », determinati (mediante le de/formazioni tecniche) dall'intento dell'autore di esprimere l'idea attraverso una rappresentazione **fatta in certo modo**.

La verità dei bugiardi consiste nel dare al recettore un segno (in questo caso le due fotografie), il quale è **vero** a livello di singoli mezzi narrativi, ma **non è vero** a livello di struttura complessiva e tematica. I dettagli sono resi praticamente con i C1 e la struttura è resa con i C2; vale a dire: i C1 stanno dalla parte della cosa rappresentata e i C2 da quella dell'idea dell'autore. Il recettore vede i C1 strutturati nei C2; ma, poiché non « legge » l'immagine, attribuisce alla cosa rappresentata anche il risultato di quella connessione che invece dipende dall'idea dell'autore. E la significazione dell'immagine (« gru aggancia edifici ») è frutto dei C1 in quei C2 e non dei C1 presi da soli.

Più precisamente: al livello in cui i C2 intervengono a dare la significazione anche narrativa di tutto il segno, questi stessi C2 creano una narritività che non corrisponde più alla realtà significata, bensì che « esprime » — è puro strumento espressivo di — un'idea. Il segno allora ha **verità ontologica** se quell'idea stravolta

della realtà conosciuta è voluta per informare in maniera non corrispondente al vero; ma allora non c'è verità **logica** tra cosa e idea che si vuol esprimere e quindi non c'è nemmeno **verità morale** (quindi c'è menzogna); se invece l'autore disinforma per errore o per incompetenza o incapacità espressive non ci sono verità ontologica e verità logica, mentre c'è verità morale. Il segno comunque è sempre o falso o menzognero.

In altre parole, è vero che esiste il filo della gru (oggetto dei C1); è vero che esiste un vertice filiforme dell'uno e dell'altro edificio (sempre oggetto dei C1); è vero anche che esiste una coincidenza **prospettica** tra filo e vertice, ma questa coincidenza tra filo e vertice è frutto dei C2, mentre la fotografia — per il fatto di essere « rappresentazione » — fa credere si tratti di una coincidenza **fisica**. Ma sarebbe coincidenza fisica se fosse oggetto dei C1 (o viceversa), mentre è oggetto o frutto dei C2, cioè dell'intenzione dell'autore (oppure frutto di sua incapacità) di far apparire coincidenti quegli elementi che invece, proprio perché oggetto dei C2 — cioè proprio perché elementi del segno e non della rappresentazione — sono coincidenti solo prospetticamente.

Per questo, esattamente anche se spiritosamente, tal modo di esprimersi è detto « verità dei bugiardi ».

Il fenomeno, dunque, dipende dal fatto dei C1 e dei C2, usati in certo modo.

La « verità dei bugiardi » in segni verbali

Ma i C1 e C2 sono di ogni tipo di segno, anche del segno-parola e quindi non solo del segno-immagine.

E' chiaro che C1 e C2 e loro oggetti o modi sono diversi nel segno-parola e nel segno-immagine; ma è anche chiaro che la « verità dei bugiardi » si può verificare con qualsiasi tipo di segno, quando si attua in certo modo il gioco dei C1 e dei C2.

Un tipico esempio di « verità dei bugiardi » fatta di segni-parola (scritti) è quello che riporto qui appresso.

Il fatto: in un'azienda, al funzionario Mario P. era stata affidata l'attuazione di una certa iniziativa che poi aveva ottenuto buon successo. Forse proprio per questo, essa non era riuscita gradita ad alcuni dirigenti (probabilmente gelosi) i quali cercavano di farla morire, dopo averla ostacolata in ogni modo, ma non apertamente, dato appunto il buon successo. L'occasione opportuna venne quando il P., facendo presente gli sviluppi che l'iniziativa stessa aveva avuto, richiedeva i necessari rinforzi organizzativi, affermando che altrimenti non l'avrebbe potuta continuare. Negando, dunque, tali rinforzi, praticamente si sarebbe liquidata anche tutta l'iniziativa. In una riunione di Consiglio, si chiamò il P. a esporre la situazione, dopo di che, senza alcuna discussione, lo si allontanò dalla riunione e si decise di rifiutargli i rinforzi richiesti. Ora però era necessario non dare l'impressione che si fossero voluti liquidare il P. e la sua iniziativa, anzi bisognava dar l'impressione che tutto continuasse, pur dando notizia della decisione.

Ed ecco il testo col quale venne annunciata ufficialmente quella decisione: « [In quella riunione] Fu poi affrontata, presente Mario P., la questione dell'avve-

(*) I C2 (contorni due) sono l'aspetto del segno secondo il quale le cose che vi sono rappresentate, e che sono l'oggetto dei C1 (contorni uno), sono rappresentate **in certo modo**. Questo « certo modo » è costituito da tutta una gamma di « modi » che va dalle scelte dell'autore anche circa le cose da rappresentare (un cavallo, anziché una casa) fino all'uso particolare delle de/formazioni tecniche di qualsiasi tipo. I C1, invece, sono l'aspetto del segno per il quale esso rappresenta ciò che rappresenta: cavallo, casa, ecc. Non si può confondere C1 con « denotazione » e C2 con « connotazione », anche se in certi momenti si può trovare qualche corrispondenza. Infatti, denotazione e connotazione si riferiscono eventualmente al segno considerato nella sua interezza (cioè C1+C2), mentre tanto i C1 quanto i C2 possono essere soprattutto denotanti ma anche connotanti.

nire dell'iniziativa X. Ed è stato infine deciso che Mario P. continui a mettere personalmente a servizio dei clienti la sua competenza nel settore. Motivi d'ordine generale, che toccano il tipo di impegno dell'azienda, non consentono all'azienda stessa di sostenere un'opera più vasta quale era stata prospettata come alternativa dallo stesso P. ».

Come si vede, è veramente un capolavoro di « verità dei bugiardi ».

Anzitutto, il testo dà l'impressione che il P. sia stato presente alla discussione e alla decisione circa « l'avvenire dell'iniziativa ». Fa dunque supporre che egli o non abbia avuto nulla in contrario alla decisione stessa oppure non abbia saputo portare validi argomenti per evitarla. Tutto insomma, in quella riunione, sembra si sia svolto con perfetta regolarità e pieno accordo. E questa è la « bugia », cioè ciò che si vuol far credere a chi legge il testo.

Ma il testo, pur fatto in maniera da far credere questo, non lo dice affatto. Anzi, staccando le due frasi con un punto fermo e cambiando addirittura il tempo del verbo (« fu affrontata » e « è stato infine deciso ») può mostrare la preoccupazione di dire che quel « presente Mario P. » si riferisce solo alla prima fase (« fu affrontata ») e non alla seconda (« è stato deciso »). Non solo, ma la scelta del termine « affrontare » dice addirittura che il P. è stato presente solo alla prima parte della trattazione e nemmeno a tutta (affrontare = fare il « fronte » = fare l'inizio ecc.). Quindi il testo dice solo « verità »; e l'estensore — a chi obiettasse che il P. non era stato presente alla decisione — potrebbe sempre rispondere: « e chi ha detto che era presente? sei tu che non sai leggere ».

In secondo luogo, il testo fa credere che sia stato respinto solo uno sviluppo dell'opera, ma che l'iniziativa continui, anzi con la stima e la fiducia di tutti per il P.: « è stato deciso che continui a mettere... la sua competenza... ». D'altra parte, sembra dire il testo, il P. aveva posto un'alternativa: « opera più vasta » al « continuare ». Viene scelto il continuare, non l'« opera più vasta ». E questa è la « bugia », perché invece s'è deciso di liquidare e il P. e la sua iniziativa.

Ma a chi obiettasse, l'estensore potrebbe sempre dire che, per carità, non ha detto questo: quel « personalmente » fa capire che la continuazione che è stata « decisa » non è la continuazione dell'iniziativa come azienda; può infatti un funzionario continuare un'iniziativa dell'azienda « personalmente »? Inoltre, l'alternativa posta dal P. non è tra « opera più vasta » e « continuare », bensì tra « opera più vasta » e « smettere ». Quindi ancora una volta le parole dicono « verità ».

In terzo luogo, il testo fa credere che il rifiuto all'« opera più vasta » sia dovuto a « motivi » circa i quali ovviamente il Consiglio è arbitro e giudice più o meno insindacabile. E questa è una terza « bugia », poiché il motivo della decisione è stato il non-gradimento di alcuni dirigenti per l'iniziativa e probabilmente addirittura una gelosia, nociva agli interessi dell'azienda.

Ma a chi avesse obiettato, ancora una volta l'estensore avrebbe potuto rispondere che il non-gradimento di alcuni dirigenti è problema di ordine generale e quin-

di praticamente oggetto di giudizio insindacabile. Mentre la realtà è che tale non-gradimento appartiene a quell'« ordine generale » di cui è arbitro insindacabile il Consiglio quando si tratta di cose in favore dell'azienda e non quando — come nel caso — si tratta di cose che sono contro gli interessi dell'azienda stessa.

Sotto un **profilo semiologico**, questa « verità dei bugiardi » è ottenuta col gioco di C1 e di C2: i C1 danno la verità dei singoli dettagli e i C2 — cioè la connessione dei significati — danno un significato completamente opposto a quello che le parole significherebbero se fossero tenute a livello di C1. In altri termini, il significato della notizia è « liquidazione dell'iniziativa X e dello stesso P., senza partecipazione di questi », se si guarda alla scelta delle parole e alla loro connessione come C2, cioè come « modi » fatti apposta per esprimere; ma è « l'iniziativa continua e solo il 'più vasta' è respinto, ma d'accordo col P. », se si guarda alle parole e alla loro connessione come C1, cioè come segni in quanto indicanti (o denotanti) una certa realtà.

Il lettore che non è abituato a « leggere » strutturalmente, coglie il significato dei C1 come fossero solo C1 e non avverte il significato vero ch'è quello dato di fatto dai C2.

Come accorgersi delle « bugie »

Non conoscendo i fatti come sono successi, come si può fare ad accorgersi che quel testo è « bugiardo »? Andando alla ricerca dei C2. In questo caso, ci sono tre grossi elementi che possono far sospettare chi sa « leggere »:

a) l'uso dei due tempi diversi per le due prime frasi e la loro così netta separazione, quando, se non si fosse voluto imbrogliare, non era necessario ricorrere a una forma così effettivamente contorta;

b) l'assenza di parole espressive connessioni logiche (come « infatti », « invece » o simili), tra il secondo e il terzo periodo, mentre c'è un « infine » che collega il primo col secondo. Evidentemente si vuol dire (accostando le frasi) e non si vuol dire (evitando la parola che esprima la connessione logica);

c) l'uso di parole (« affrontare », « avvenire », « personalmente », « alternativa », « iniziativa » con « opera ») che, almeno nel contesto, si dimostrano ambivalenti e vengono poi di fatto usate equivocamente. E' il famoso « quarto termine » della logica aristotelica.

Da un testo come questo, nemmeno mediante « lettura » strutturale, è possibile venire a sapere come siano state veramente le cose; però la « lettura » fa sospettare che le cose non stiano così come il testo vuol far credere e quindi — come ho fatto io, quando ho visto quel testo — ci si può andare a informare da altra fonte, se la verità dei fatti interessa. Inoltre, però, la « lettura » fa conoscere già qualcosa di più; con questo testo, p.e., anche senza nessuna ulteriore informazione, dietro, si può cogliere:

a) che la precisa intenzione del testo è quella di far credere qualcosa di diverso da quello che vi si dice;

b) che la decisione presa potrebbe non essere approvata dai destinatari del testo, se essa venisse enun-

ciata secondo verità;

c) che si è voluto liquidare il P. e la sua iniziativa senza darne l'impressione, anzi attribuendone a lui almeno la corresponsabilità;

d) che il punto debole di chi ha deciso è quello di dover giustificare la decisione, tanto che si ricorre a quel generico « motivi d'ordine generale » — di cui si sa essere arbitro insindacabile il corpo responsabile d'una azienda — e hanno la preoccupazione di rincarare la do-

non sono gli stessi della parola parlata.

I primi e più immediati C2 della parola scritta sono le scelte delle parole.

Chi segue la nostra metodologia sa che la parola è segno diretto dei concetti, o, più esattamente, la parola è segno grafico o fonico convenzionale significante un termine cui — pure convenzionalmente (p.e. per la diversità della lingua; ma non solo per questa) — corrisponde un concetto, cioè un'astrazione, cioè una co-

CORSI

con la metodologia del CSCS, tenuti da Nazareno Taddei

19 sett. - 6 ott. 1973, ROMA, presso lo Studio Paolino della Comunicazione Sociale: LA LETTURA STRUTTURALE E LA VALUTAZIONE CRITICA DEL FILM - PASTORALE DEL CINEMA.

9-15 ottobre 1973, RONCIGLIONE (Viterbo), residenziale organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Tecnica: FILM, TV E GIORNALI NON DIDATTICI NELLA SCUOLA.

22-27 ottobre 1973, BARI, per religiose educatrici: P1, PANORAMA METODOLOGICO DELL'EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE E CON L'IMMAGINE.

26 ottobre 1973, ROMA, inizio corso presso la Pontificia Università Gregoriana: LA CIVILTÀ DELL'IMMAGINE.

5-10 novembre 1973, ARENZANO (Genova), organizzato dal Provveditorato agli Studi di Genova, per insegnanti delle scuole elementari e medie: P1, PANORAMA METODOLOGICO DELL'EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE E CON L'IMMAGINE.

se e insieme di nascondere la genericità della motivazione con quel « che toccano il tipo di impegno ». Da notare che se l'iniziativa era stata affidata dall'azienda al P., vuol dire che essa era conforme al « tipo d'impegno » dell'azienda stessa e quindi vi sarebbe stato conforme anche un suo eventuale sviluppo non modificantene la natura;

e) che chi ha preso la decisione e soprattutto chi ha steso il testo non rifuggono dalla menzogna in cose che toccano il loro comportamento professionale e il campo specifico della loro responsabilità e buttano sulla bilancia il peso della loro specifica autorità per far credere quello che non è.

Sotto il **profilo pratico**, dunque, in un caso come questo, se la verità dei fatti interessa, le prime controinformazioni da cercare sono quelle che può dare Mario P.; ma anche queste devono essere prese a livello di fatti e non di apprezzamenti. Inoltre, ci si potrebbe anche non accontentare di queste, perché potrebbe darsi benissimo che il P. fosse stato talmente raggirato da non essersi accorto della manovra. La gente di quel testo infatti mostra un'incallita, anche se non direi altrettanto onesta, furberia.

La scelta delle parole

Volendo dire qualcosa di più dell'aspetto semiologico verbale, potremmo dire che i C2 della parola scritta

noscenza intellettuale esprimibile (o espressa) nella sua accezione universalizzata. P.e. il concetto corrispondente al termine « madre » è: « colei che ha generato, considerata rispetto a ciò (o a colui) che ha generato ».

I passaggi tra la cosa di cui si parla e le parole che si usano sono:

a) « cosa — concetto » = identificazione concettuale: passaggio dal mondo ontologico a quello noseologico; in questo passaggio si ha o non si ha verità **logica**;

b) « concetto — termine » = terminificazione: passaggio dall'idea della cosa all'idea del segno (siamo nel mondo noseologico, ma con apertura verso il mondo semiologico); in questo passaggio — subordinatamente alla lingua — si ha o non si ha verità **ontologica** se guardiamo al fatto che il termine scelto corrisponda o non corrisponda al concetto (p.e. « madre » è più corrispondente al concetto di « genitrice » considerata come fenomeno di generazione; « mamma », invece, è più corrispondente a quello d'una considerazione affettiva; « significato » è più corrispondente al concetto di « ciò che è indicato dal segno », cioè di quella cosa per esprimere la quale il segno viene usato, mentre « significazione » è più corrispondente al concetto dell'atto del significare o anche di ciò che è indicato dal segno, ma non in se stesso quasi in senso assoluto, bensì nel suo rapporto con l'azione [con-

venzionale o naturale] che lo fa essere significato; ecc.). Si ha invece, o non si ha, verità **morale** se guardiamo al fatto che, mediante il segno, il comunicante toglie e vuol togliere la corrispondenza tra il segno e l'idea, vuol far credere che la cosa di cui parla, o la sua conoscenza di essa, sia diversa da quella che è di fatto;

c) « termine — parola o parlata o scritta » = realizzazione del segno-parola o nella sua forma fonica o nella sua forma grafica. E' il passaggio dall'idea del segno al segno effettivo e materiale; vero e proprio passaggio dal mondo noseologico al mondo semiologico; piena attuazione o meno della verità ontologica e di quella morale.

Concludendo, si può e si deve dire che la « verità dei bugiardi » non è prerogativa del segno-immagine e che essa si attua sempre giocando sui C1 e C2. Ma mentre col segno-parola essa esige una esplicita intenzionalità menzognera, poiché impone un vero e proprio artificio verbale, col segno-immagine può verificarsi anche senza tale intenzionalità.

La ragione è ancora una volta semiologica. La parola denota direttamente concetti, mentre l'immagine denota direttamente contorni: e siamo a livello di C1. I C2 (almeno a un certo livello della piramide semantica) nel segno-parola sono meno... essenziali ad esprimere

l'idea, mentre allo stesso livello, il segno-immagine non può « esprimere » (oltre che « rappresentare ») senza C2. Si tratta, insomma, di due diversi linguaggi: per esprimere l'idea di « oggi », col segno-parola mi basta una parola, col segno-immagine mi occorre un lungo giro di immagini e non è ancora detto che riesca ad esprimerlo in maniera inequivocabile (a meno che, appunto, non ricorra alla parola se si tratta di immagine che ne comporti la presenza o fonica o grafica). Viceversa per dire com'è quel tavolo che mi piace basta una sola immagine fissa, mentre a parole devo ricorrere a una lunga descrizione e forse non c'arrivo ancora.

Il gioco dei C1 e C2 si verifica dunque in maniere completamente diverse, nell'uno e nell'altro linguaggio. Analogamente deve dirsi della « verità dei bugiardi ».

Pare tuttavia potersi dire che, per scoprirla, sia nell'uno sia nell'altro linguaggio è necessaria la **lettura strutturale**, quella lettura cioè che partendo dalla tipica natura semiologica dello specifico linguaggio ne scopre detto gioco di C1 e di C2.

La lettura strutturale si rivela dunque importante anche in campo ermeneutico ed esegetico, oltre che nell'ambito delle comunicazioni nelle quali siamo quotidianamente immersi e dalle quali quotidianamente dipendiamo.

METODOLOGIE

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

Spunti per una riflessione

di Maria Pia Giudici

(segue da pag. 139 di EDAV, n. 8)

Novità di Cristo e immagini fotografiche

E' tempo di cercare insieme alcune stimolazioni operative le cui indispensabili premesse concettuali mi sembrano le seguenti:

1) - **Il linguaggio è anzitutto da intendersi come costituzione fondamentale dell'esistenza**, nel senso che ogni realtà è ordinata alla comunicazione (16), **inoltre è da vedersi come determinazione del rapporto: « uomo-mondo circostante ».**

Da questa prima precisazione nascono due conseguenze importanti:

a) Tutto quel che esiste può essere fotografato ed espresso in termini di Fede, perché « tutto può essere ricondotto al suo fondamento ultimo, assolutamente determinante, e trovare in esso la sua verità. (...) La realtà totale è religiosamente rilevante » (17).

Quindi un'educazione alla Fede è anche educazione a percepire ogni aspetto del reale, sia pure a livelli diversi, come sacramento di Dio.

b) Anche attraverso un'educazione al linguaggio fotografico il rapporto « uomo-mondo » può essere autentificato e approfondito in ordine alla Fede. E ciò va tanto

più sottolineato in quanto là dove questo rapporto più non esiste o è diventato fittizio, risulta che l'« annuncio » del Messaggio di Cristo non è affatto recepito.

Basti pensare a certe prediche con un linguaggio retorico o stantio in cui, non ritrovando niente del proprio rapporto col mondo, la gente, al minimo, dorme.

c) Se è vero che l'« uomo diventa uomo solo attraverso il linguaggio » (18) risulta importantissimo preservarlo da forme inautentiche di linguaggio, aiutandolo ad assumere quelle che sono più consone alla sua epoca.

Con ciò, naturalmente, non si vuole deprezzare la espressione concettuale della parola. Si sottolinea soltanto il fatto che, oltre a rinnovare il linguaggio verbale, bisogna accedere anche a quello dell'immagine.

2) - **« La comunicazione religiosa vuol far percepire la realtà nella sua dimensione di profondità »** (19).

Ora, in un mondo che, sia per essersi sempre più radicato nel razionalismo e nello scientismo, sia per il fenomeno travolgente della post-industrializzazione tecnologica ha perduto il senso del mistero, insegnare a fissare in foto la realtà, può aiutare a recuperare il senso del mistero che è in fondo ad ogni essere.

L'immagine, infatti, come dice la sua stessa etimologia, ha quasi un potere magico di rilevamento della realtà in quel che ha di più profondo (20) e, se è immagine fotografica, tende a rapire questa profondità al tempo e a fissarla nella sua densitàificante.

(17) H. HALFBAS, op. cit., pag. 79.

(18) R. OTTO, citato in H. Halfbas, op. cit., pag. 89.

(19) H. HALFBAS, op. cit., pag. 235.

(20) Cfr. l'etimologia dal tedesco, inglese e olandese: bilde - billede - bald = potere straordinario, magico.

(16) N. Taddei - Dimensione cosmica della comunicazione in « Pastorale della Comunicazione Sociale », Roma, 1970, pp. 160-180 e H. Halfbas, op. cit., pag. 72.

Un esempio



« Se qualcuno, in possesso delle ricchezze che offre il mondo, vede il suo fratello nella necessità e chiude a lui le sue viscere, come potrebbe l'amore di Dio abitare in lui? ». (1 Giov. 3,17).



Secondo recenti studi poi risulta che la quantità d'informazioni che riceviamo attraverso un'immagine fotografica è maggiore di quella recepibile dalle immagini delle arti plastiche (21). Di qui il potere dimostrativo ed educativo dell'immagine, oggi. Giustamente i cinesi dissero che ciascuna immagine vale più di mille parole.

3) - **L'immagine fotografica non è certo doppiaggio del reale, ma — bisogna sottolinearlo sempre — interpretazione di esso.** La stessa realtà può essere ripresa

(21) N. BREUVAL - Presupposti tecnici - psicologici - morali del linguaggio filmico, Roma, 1972, pag. 48.

da uno scettico ed esprimere il suo scetticismo, può essere ripresa da un credente e rivelare il fondo religioso d'ogni creatura.

« Un'immagine, per il fatto stesso di essere stata fatta, è il frutto diretto d'un'interpretazione, quindi d'una attività intellettuale, cosa che, a questo livello, non avviene nel linguaggio della parola; perciò si può dire che il fotografo opera almeno una scelta in più dello scrittore o dell'oratore (questo tipo di scelta è azione intellettuale) » (22).

(22) N. TADDEI - L'immagine oggi nella vita, Ed. i7, pag. 139.

Ad esempio si decide di fotografare alcuni bambini nella spensieratezza del gioco per esprimere quel detto evangelico: « Se non diventerete come bimbi non entrerete nel Regno ».

Ebbene, per il fatto di dover operare alcune scelte

NAZARENO TADDEI

EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE E CON L'IMMAGINE - METODOLOGIA E METODICA

Opera in 15 volumi in preparazione e corso di stampa

E' uscito il volume n. 5

LETTURA STRUTTURALE DELLA FOTO E DEL FUMETTO

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

(riprendere un particolare anziché un altro, scegliere un'inquadratura, un'angolazione, una figurazione, una illuminazione, una profondità di campo, usare un obiettivo anziché un altro) senza dubbio si è costretti a immedesimarsi di più nell'argomento, a prenderne conoscenza con un'elaborazione di pensiero che, partendo dal concreto, è preservata dalla superficialità e dall'indeterminatezza. Così si è anche invitati a penetrare più a fondo la realtà che si vuole esprimere con la mentalità di Cristo.

4) - Il Vallet, pedagogo del linguaggio totale, insiste sulla necessità di una lunga preparazione prima che si scatti una sola foto (23).

E ciò è indispensabile soprattutto all'inizio, quando ci si deve necessariamente impraticare dal punto di vista tecnico.

Sembra però opportuno sottolineare anche l'importanza della improvvisazione. Quando la macchina fotografica sia diventata, per così dire, il prolungamento della nostra vita, l'acuirsi di un processo sensorio a servizio non solo dell'intelligenza, ma di una visione di Fede, sarà molto importante servirsi per fissare l'evento nell'immediatezza di uno sguardo che in esso ha riconosciuto qualche aspetto della presenza di Dio o del mistero di Cristo associato alla vicenda dell'uomo in situazione.

5) - Abbiamo precedentemente visto i nuovi orientamenti della controinformazione e della testimonianza politica d'estrema sinistra, mediante le immagini. Qui vogliamo osservare quanto anche per noi l'immagine possa diventare efficacissima denuncia o testimonianza, ma in forza del nostro credere che ci fa cogliere e valorizzare nell'immagine non solo il mistero dell'uomo, ma anche il mistero di Dio.

Ad esempio il servizio fotografico su Madre Teresa pubblicato da « Dimensioni » nel dicembre scorso, esprime la forza di una donna eccezionale che, accanto ai poveri dell'India, denuncia l'ingiustizia sociale e testimonia una presenza d'amore; però, attraverso la fortissima interiorità e forza dello sguardo che l'obiettivo ha

saputo fissare al vivo, lascia inoltre intravedere quel che potremmo chiamare lo sguardo del Cristo prolungato oggi nel mondo. E non è poco, mi pare, agli effetti di evangelizzazione e catechesi!

Conclusione

Il mistero di Cristo, soprattutto la sua Risurrezione, ci afferra continuamente in un rinnovamento che è a tutti i livelli: interiore ed esteriore, individuale e sociale.

Tenendo conto di quanto si è detto, il linguaggio delle immagini in questa « epoca delle immagini », che secondo molti è appena cominciata, può aiutare pastoralmente a realizzare quel « cuore nuovo » (Ez. 18, 31) e quella « terra nuova » (Is. 45, 47) che solo l'adempimento del « comandamento nuovo » (Gv. 13, 34) dell'amore cristiano potrà attuare.

Varrà dunque la pena di assumere in questo contesto di rinnovamento anche la pratica fotografica. Tanto più che, ignorata o disprezzata come qualcosa di poco conto, inonderà la vita coinvolgendo soprattutto i giovani in un'evasione massificante e alienante.

Concretamente dunque si potrà, in sede di Catechesi, organizzare la lettura delle fotografie anche raccolte da rotocalchi e in genere da stampa d'attualità, perché a partire da quella « visione del mondo », che sono le foto, si possa più efficacemente annunciare il messaggio di Cristo entro l'evento d'oggi, renderlo, in certo senso, « percepibile » ai ragazzi.

Meglio ancora però sarà insegnare a scattare foto e a costruire montaggi d'immagini in cui ogni foto deve dire qualcosa e la foto successiva aggiungere altro con un rapporto di somiglianza o di contrasto o di analogia, rispetto alla precedente.

Ad esempio questo processo di montaggio risulta quanto mai efficace per tradurre e interpretare in immagini d'oggi l'attualissima parabola del figlio prodigo, quella del buon samaritano e le altre.

Molto a ragione il Babin nel testo « L'audiovisivo e la Fede » (24) sottolinea sia l'alto potere evocatore dell'immagine, sia il fatto che, guardata in gruppo, essa ancor più si carica di questa sua forza affettiva e contribuisce perciò a unire quelli che le stanno osservando insieme.

Parlavamo di novità cristiana in rapporto soprattutto al comandamento nuovo dell'amore. Ebbene, là dove anche attraverso lo scattare foto insieme, svilupparle insieme, leggerle e montarle insieme, si otterrà una crescita di comunione, il Cristo sarà più presente.

E appunto questa trasfigurante e inquietante Presenza, come già si ebbe occasione di sperimentare (25), stimolerà il gruppo stesso ad aprirsi, perché le foto portino anche ad altri un messaggio, un contributo operativo per il progetto della novità cristiana nel mondo.

(24) P. BABIN - L'audiovisivo e la Fede, L.D.C., Torino, 1971.

(25) Un gruppo di ragazze di Roma scattò e montò alcune diapositive accompagnate da un'intervista registrata su nastro magnetico sul tema: « Natale consumistico e Natale cristiano ». Si può dire che in molti caseggiati del quartiere questo montaggio andò a ruba, con soddisfazione delle giovani e con efficacia di evangelizzazione.

(23) A. VALLET - La scuola del linguaggio totale in A.A.V.V. Dinamica cristiana della comunicazione moderna, Ed. Paoline, pag. 162.

L'ALTERNATIVA DELLA LETTURA

di Nazareno Taddei

Il sistema — o, meglio, la moda — della politicizzazione del dibattito cinematografico sta mostrando sempre più la corda. Tutto si riduce sempre più a una logomachia tra comunisti ed extraparlamentari (come ideologia, non come attivismo politico), cioè tra gente che si fa sempre più borghese e gente che si fa sempre più fascista (anche quando — anzi, spesso: proprio quando — parla con disprezzo di fascisti).

La gente vera, quella che non ha tanto tempo da perdere in chiacchiere, perché non è foraggiata da nessuno, s'accorge sempre più di non trovare in quei dibattiti quello che cercava, vale a dire qualcosa che faccia capire il film in rapporto alla vita.

L'ora dell'alternativa

E' il momento di **preparare un'alternativa** a quel sistema.

E l'alternativa non può venire che dal metodo della « lettura »: vediamo « cosa dice » il film e discutiamo su quello. Se quel « cosa » sarà politico, si potrà parlare di politica; se quel « cosa » sarà psicologico, si potrà parlare di psicologia; se quel « cosa » sarà antropologico culturale, si potrà parlare di problemi antropologico-culturali; ecc.

Ricordiamo la distinzione tra « argomento » e « tema » (o « tesi »).

L'**Argomento** è l'ambito umano o professionale o comunque di categoria (inteso in senso larghissimo) in cui si svolge la narrazione del film: p.e. un film **sulla** famiglia, **su** un certo episodio della storia, **su** un certo fenomeno della vita contemporanea (l'aborto, la delinquenza minorile) ecc.

Tema o **Tesi**, invece è l'affermazione che il film fa, o su quell'argomento o su altro. P.e. in SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA di Bellocchio, l'argomento è dato dal modo in cui il « sistema » (giornali e potere) sfrutta l'uccisione di una ragazza, il tema invece è lo schifo per una società contemporanea in cui possono avvenire e avvengono di tali cose; in IO E LUI, l'argomento — scabrosetto — è quello di un uomo alle prese con le sue voglie sessuali, il tema invece è la presa in giro dell'ossessione del sesso.

Non è mai detto che quando l'argomento è « morale », o in sé o per la materialità delle immagini, sia morale anche il tema e viceversa. P.e. l'argomento di COME IN UNO SPECCHIO di Bergman è il problema dell'esistenza di Dio in rapporto all'uomo; ma il tema è l'incertezza nella quale si trova l'uomo circa l'esistenza di Dio: il bisogno insopprimibile che sentiamo di lui e che attribuiamo a lui è frutto della nostra debolezza mentre un Dio vero non esiste, oppure è richiamo di un Dio che veramente esiste?

Come si vede, è essenziale conoscere il tema del film e non solo l'argomento. Se il film è — com'è di fatto — opera di comunicazione, è l'autore che ci parla. E l'autore ci parla con ciò che « dice » e non solo con ciò che ci fa vedere. Egli si serve proprio di ciò che ci

fa vedere e per dirci quello che ci vuol dire.

Fermarsi dunque all'argomento, sarebbe come — in una lettera o nel cartellino di un prezzo o in un'etichetta di bottiglia — fermarci solo ai disegni o al tipo di scrittura delle parole, anziché cogliere quello che quello scritto ci comunica. Ma è chiaro che ciò che ci vien detto, ci vien detto proprio attraverso il segno grafico e il modo concreto in cui esso è fatto.

Orbene, l'operazione che permette di cogliere il « cosa dice il film » è **la lettura**. E, più precisamente, la lettura strutturale; vale a dire quella lettura che, attraverso il segno e il modo in cui è fatto (quindi, in un film, attraverso il racconto cinematografico), porta a cogliere il vero pensiero dell'autore.

La lettura strutturale non è facile. Essa richiede un vero e proprio mestiere. Così come abbiamo imparato sui banchi della scuola a leggere e a scrivere i segni verbali, altrettanto si deve imparare a leggere (ed eventualmente a scrivere) il segno filmico.

L'illusione è quella di saperlo leggere, perché si riesce a capire la storia che esso narra. Di fronte a una scrittura, o ignota come scrittura (p.e. caratteri arabi o cirillici) o come lingua (p.e. una lingua scandinava scritta con caratteri romani), noi ci accorgiamo subito di non conoscerla e quindi non pretendiamo di saperla leggere e quindi di capire quello che vi è scritto. Ma di fronte all'immagine la cosa è diversa perché effettivamente essa, anche solo come rappresentazione, ci dice qualcosa che possiamo cogliere: e pensiamo che tutto sia lì.

D'altra parte, a scuola ci hanno insegnato a leggere e a scrivere la scrittura verbale, ma — almeno finora — non si sono preoccupati di insegnarci a leggere le immagini. E davvero non si può pretendere che un adulto si metta ora a imparare a leggere il film, soprattutto quando non abbia mai sentito spiegare la necessità di farlo. E diciamo pure che le organizzazioni cosiddette culturali, oggi operanti in questo campo, generalmente, non contribuiscono certo a fargli capire questa necessità, semmai lo accecano maggiormente (e forse non sempre disinteressatamente).

Una strada pratica ed efficace per far aprire gli occhi su questa necessità e, nel contempo, per far capire in qualche modo cos'è la lettura, è impostare i dibattiti cinematografici proprio sulla lettura. E' la strada che questo Centro persegue da tempo e che l'ANRIC (« Associazione Nazionale per un Rinnovamento Culturale », che ha preso per statuto la metodologia della lettura) porta avanti con successo là dove opera.

La lettura come dibattito cinematografico

Anzitutto un problema di termini. Oggi si parla molto, anche in campo scolastico, di « cineforum ». Il termine è stato inventato e portato in Italia nel primissimo dopoguerra dal domenicano P. Morlion, il quale diede vita a quell'organizzazione detta appunto « Cineforum » e che si diffuse ampiamente e meritatamente in Italia. Tale organizzazione federativa però — strappata al P. Morlion — passò varie traversie e negli ultimi anni — a causa dell'impostazione politicistica che alcuni suoi

membri vollero imporle — si fratturò in due tronconi: la FIC (Federazione Italiana Cineforum) e la CINIT.

Il termine cineforum è ottimo per designare l'attività di dibattito; ma essendo oggi vincolato a una precisa organizzazione (la quale, inoltre, ha una precisa impostazione ideologica più che metodologica), è per lo meno ambiguo l'usarlo.

Si potrebbe dunque dire, più genericamente, cine-dibattito, cineincontri, filmforum o simili. Ma più o meno anche dietro questi termini ci sono altre similari organizzazioni culturali.

Volendo dunque tenersi liberi da aspetti organizzativo-giuridici della cosa, io proporrei di chiamare le iniziative di lettura che sto suggerendo col loro nome specifico: « cineletture » o « letture di film », così come Morlion aveva fatto per i suoi forum cinematografici.

Che queste « letture » vengano organizzativamente proposte da un'organizzazione o da un'altra, a noi non interessa; l'importante è che si faccia lettura e non si prenda il film a pretesto per inutili, quando non strumentalizzate, diatribe, compromettendo così l'efficacia educativa dello strumento più idoneo oggi esistente per un'opera di demassificazione.

Aspetti organizzativi generali

Distinguiamo un problema organizzativo generale e l'impostazione dei singoli incontri in cui si fa « lettura ».

Il problema è il seguente: dove e come creare queste attività di lettura?

Mi limito a una risposta schematica e piuttosto sommaria.

Distinguerai tra ambiti scolastico ed extrascolastico.

In ambito scolastico, soprattutto per le nuove disposizioni della scuola media, è possibile un'attività cineforiale come materia integrativa. La collocazione è ottima. (Si veda su questo stesso numero, la proposta di programma '73-'74 del CiSCS in 16 mm per le medie inferiori e superiori).

In tale ambito, si può insistere a che i film diventino **oggetto di studio**. Non è dunque necessario che siano attuali o recenti. E' bene però, in questa sede, scegliere film che permettano un'impostazione di cicli su argomenti che interessano direttamente le problematiche giovanili e/o scolastiche.

Queste letture dovrebbero essere, per così dire, la parte pratica di un'impostazione più organica di educazione all'immagine, comprendente un vero e proprio corso teorico della materia ed estendentesi a tutti i mass media. Ma anche qualora ci si dovesse limitare a questa sola iniziativa, la cosa potrebbe avere grande efficacia, purché si facciano le cose bene.

A tale scopo, bisogna evitare con ogni sforzo che una tale iniziativa cada in mano a qualche seguace della politicizzazione, di qualunque colore sia: sarebbe altrimenti la maniera migliore per impedire qualsiasi frutto efficace. Tengo a precisare che questa mia... feroce contrarietà alla politicizzazione non è aversità a una educazione politica; viceversa: proprio perché ritengo necessaria un'educazione politica, oltre che civica, delle nuove generazioni, dico che bisogna allontanare tutto

ciò che è diseducazione, strumentalizzazione, fanatismo, totalitarismo ideologico ecc., tutte cose che emergono ormai in maniera evidente dal mondo dei « politicizzati » (*).

Tornando alla nostra iniziativa, accanto a quella creata per i ragazzi, si può prevedere un efficacissimo allargamento dell'iniziativa stessa ai genitori: proporre cioè lo stesso ciclo di letture (proiezione e dibattito) anche ai genitori. Le due sedute dovranno essere distinte, ma nello stesso giorno o in giorni vicini; e quella dei genitori successiva a quella dei ragazzi.

Lo scopo di questa impostazione è molteplice: portare genitori e ragazzi a discutere tra loro, in famiglia, sugli stessi problemi e sulla stessa base oggettiva di dati (quelli forniti dal film); far conoscere ai genitori un tipo di educazione che ai loro tempi non c'era e che oggi i loro ragazzi ricevono; educare all'immagine anche i genitori e gli adulti; collaborare a rendere meno sensibile la frattura odierna tra ragazzi e genitori, così spesso strumentalizzata (anche se inavvertitamente) a scopi politici non sempre puliti; ecc.

In tale ambito, per lo più ci si dovrà limitare al 16 mm e quindi a una rosa di film non eccessivamente ampia. Tuttavia mettendo insieme p.e. i cataloghi della Sampaolofilm e della Coronafilm è possibile avere una certa sufficiente panoramica.

In ambito extrascolastico, ci troviamo di fronte alla ormai consueta trafila organizzativa di tutte le iniziative di questo genere. Per parte nostra, segnaliamo l'ANRIC e le Sezioni — che sono in via di costituzione — del nostro Centro. E' l'unico modo di avere alle spalle una metodologia sicura e, andando avanti, anche (almeno lo speriamo) un'organizzazione sempre più efficiente, che possa veramente aiutare.

Non trascurerei di notare, però, che si possono utilmente indirizzare al metodo della lettura anche iniziative appartenenti organizzativamente ad altri enti od organismi, come succede in molti posti e come pare stia succedendo sempre di più, di fronte alla delusione delle impostazioni politicizzate o culturalizzate.

L'impostazione degli incontri di lettura

La metodica del dibattito cinematografico che si propone di aprire il pubblico alla lettura strutturale del film non differisce di molto — come schema organizzativo — da quella dei consueti dibattiti, anche politicizzati o culturalistici, benché ne differisca profondamente ed essenzialmente sotto il profilo metodologico.

L'impostazione degli incontri comprende tre momenti:

a) la presentazione del film. Può essere fatta dal direttore del dibattito mediante una breve chiacchierata, oppure da un foglio che venga distribuito — e letto dal pubblico — in precedenza, oppure dall'una e l'altra forma messe insieme o anche con qualsiasi altro sistema. L'importante è che, prima del film, vengano dati

(*) Tant'è vero che sul prossimo numero di EDAV tratterò proprio della necessità di una sensibilizzazione politica anche nell'ambito delle attività di lettura.

al pubblico gli elementi piú importanti di lettura; elementi cioè che servano agli spettatori a orientarsi durante la visione del film nella ricerca di quelle linee di forza secondo le quali il film stesso è costruito e dalle quali sarà possibile cogliere l'idea dell'autore.

Salvo casi particolari, il primo tipo di presentazione (quello cioè fatto dal direttore del dibattito) sembra il migliore. Il direttore del dibattito dirà molto brevemente la finalità precisa per la quale s'è scelto quel film anziché un altro, quella sera; inquadrerà altrettanto brevemente il film o nella produzione dell'autore o nella produzione generale, cosicché lo spettatore sappia grosso modo che tipo di lavoro sta per trovarsi davanti; e soprattutto proporrà alcuni elementi — quasi altrettanti interrogativi — secondo i quali il film è costruito. Questi elementi possono essere volta a volta elementi narrativi o strutturali, tali comunque che lo spettatore, ritrovandoli durante la proiezione, sia avvertito di seguirli in certo modo. Sarà poi da questi elementi che il direttore partirà, alla fine del film, per impostare la discussione e la comune ricerca.

b) la proiezione del film. Deve essere curata nel migliore modo possibile, sia come visivo, sia come sonoro. Si curi che l'operatore non si trovi di fronte a sorprese (p.e. cinemascope e non normale; scambi di pizze; ecc.) e quindi a necessità di cambiare mascherini o interrompere o simili cose che disturbano sempre gravemente la visione, ma soprattutto una visione destinata alla lettura. Per la lettura, infatti, è assolutamente necessario cogliere tutto il film, fino dalla prima immagine (compresi i titoli), all'ultima.

Per questa ultima ragione, si faccia attenzione a non iniziare la proiezione fino a quando la sala non sia... pronta, cioè tutti seduti, luci spente ecc. Onde evitare il chiacchiericcio che accompagna sempre gli inizi del film, sarà bene che il direttore del dibattito avverta dell'importanza di non lasciarsi sfuggire le prime immagini, le quali spesso contengono o la chiave della lettura o almeno gli elementi di apertura per potersi introdurre convenientemente alla lettura.

Inutile poi insistere sulla confortevolezza della sala per quanto possibile. I casi in cui ho visto venire alla lettura gente fornita di coperte perché non disponevo di sala riscaldata oppure fornita d'ombrello perché il tetto lasciava passare la pioggia sono e devono restare eccezionali.

c) lettura del film. E' la fase ovviamente piú importante (supposte però le precedenti). Essa può essere fatta in molti modi, dei quali i tre gruppi principali sono i seguenti:

a) il direttore fa lui la lettura del film e poi apre la discussione, se qualcuno volesse fare osservazioni o chiedere chiarimenti;

b) il direttore apre subito la discussione e alla fine raccoglie le osservazioni coordinandole in una vera e propria lettura;

c) il direttore fa i primi passi della lettura (arriva cioè fino a un certo punto dei livelli di lettura: p.e. lettura della vicenda e dei « come » e lettura del racconto nella sua « significazione immediata »), apre quindi la discussione sui momenti di lettura successivi,

riprendendo poi alla fine le fila del discorso per giungere alla lettura dell'idea centrale e dei fondi mentali (*).

Un problema importante può essere quello di sapere se ci si debba fermare alla lettura o si debba anche arrivare a una valutazione. La risposta può essere data caso per caso. Tuttavia, benché la lettura sia assolutamente prevalente, sembra non sia male arrivare sempre — ma in forma assai rapida — a qualche indicazione di valutazione, sia per far vedere come una valutazione possa avvenire solo dopo una lettura, sia perché il pubblico attuale è sempre portato a formulare giudizi (e quindi conviene fornirgli elementi validi anche di valutazione), sia per altre ragioni contingenti.

Va da sé che un direttore di dibattito non può guidare l'operazione lettura se non sa leggere. D'altra parte, non si trovano facilmente oggi persone che sappiano leggere un film. Anche qui purtroppo la cecità di molte organizzazioni culturali o ideologiche ha fatto perdere tempo prezioso, ha dato a molti l'illusione di saper dirigere dibattiti cinematografici senza la necessaria preparazione, ha praticamente rallentato anziché fatto avanzare quell'opera formativa e culturale o anche pastorale che pur era negli intenti.

Sulla base dell'esperienza di molti anni, pertanto, non mi stancherò mai di ripetere che la cosa migliore è che ciascuna organizzazione locale provveda a preparare alcuni dei propri membri piú indicati e capaci, mediante corsi specializzati di lettura e di valutazione del film.

Ma in attesa che questi quadri vengano formati, si potrà supplire in qualche modo servendosi di « letture » di film già fatte e pubblicate.

Dico però « letture » e non « critiche ». Purtroppo, pochissime sono le critiche, anche di riviste specializzate, oggi, che siano frutto di lettura. Ciascun critico dice quello che gli pare sulla base o di reazioni personali o di criteri ideologici o estetici che spesso hanno contatto col film solo a puro livello di « informazione materiale ». Che cosa poi abbia voluto dire l'autore non arriva nemmeno a essere mistero, perché nessuno sembra sospettare che ci sia qualcosa del genere da cercare in un film.

Servendosi dunque di « letture » (si trovano nel nostro « Schedario Cinematografico », in molte nostre pubblicazioni e in questo stesso EDAV), il candidato direttore di dibattito dovrà vedersi il film in precedenza, anche piú volte, studiandoselo alla luce di tali « letture ».

I tipi di cinelettura

Guardando allo scopo che ci si propone con queste iniziative (praticamente educare il pubblico alla lettura, allo scopo di fornirgli gli strumenti per una demassificazione) e guardando nel contempo alla difficoltà che una lettura comporta, si può arrivare alla neces-

(*) Tutto questo vale sempre, anche quando c'è nel pubblico qualche gruppo di « guastatori » organizzati appositamente per disturbare. Con costoro, si deve usare una tattica diversa di cui dirò qualcosa nel prossimo numero di EDAV. Ma non si deve cascare nel tranello di rinunciare per causa loro al metodo della lettura.

sità di distinguere grosso modo tre tipi o gradi di lettura.

Un pubblico completamente digiuno di tali cose, infatti, ben difficilmente entrerebbe nell'ordine di idee di accettare un discorso tematico che, a prima vista, sembra così lontano dalla storia del film. Bisogna fare una specie di graduale iniziazione.

Al **primo grado** mettiamo dunque un pubblico indiscriminato che non abbia alcuna esperienza di dibattito cinematografico. È il caso di quei posti dove per la prima volta si affronta l'iniziativa.

Errore abbastanza comune in questi casi è quello di proporre film « non culturali », credendo di ottenere un qualche risultato, perché il film ha una vicenda facile (come vicenda) e attraente; alla fine poi si dice qualcosa, ciascuno dice un proprio parere e il gioco è fatto. Niente di più deleterio, perché si dà l'illusione d'aver fatto qualcosa di serio, mentre si è solo collaborato ad approfondire i germi della massificazione.

In questa prima fase, invece, **mai rinunciando a fare una vera e propria lettura**, si devono scegliere film in cui la cosa da leggere sia meno nascosta in profondità; dove cioè l'idea dell'autore sia contenuta praticamente p.e. nel modo narrativo della vicenda. Basta mostrare la struttura narrativa, cioè far vedere come l'autore s'è preoccupato di costruire la vicenda, per far dire alla vicenda stessa quello che egli voleva dire.

Oppure si possono scegliere film che, avendo un certo interesse di immagini a livello di singoli episodi o brani, saranno visti con piacere dal pubblico anche im-preparato e basterà la lettura di quegli elementi strutturali — che sono appariscenti, ma che il pubblico non ha saputo spiegare — per far capire come il significato del film salti fuori, ben diverso da quello che sembrava a prima vista.

Volendo poi vedere tutto il discorso che qui sto facendo in chiave sistematica, vedere cioè come praticamente si può cominciare subito a organizzare un'iniziativa di dibattito senza aspettare i tre o quattro anni necessari a che un direttore di dibattito si prepari adeguatamente con p.e. i nostri corsi specialistici, si può dire che questo primo tipo di cinelettura può essere diretto da chi abbia fatto i nostri Corsi panoramici o il nostro corso di approfondimento « La comunicazione di massa ». Servendosi infatti di letture già stese, uno che ha frequentato tali nostri corsi potrà affrontare degnamente il suo compito. Anzi, non essendo ancora uno specialista, ma avendo già intravvisto la sostanza del problema, egli sarà in grado, da una parte di rispettare il criterio imprescindibile della vera lettura (= leggere il segno) e dall'altra avrà ancora quell'aggancio pratico alla mentalità e sensibilità del pubblico acerbo che gli permetterà di essere più accessibile alle persone che si trova innanzi.

Finalmente, a puro titolo indicativo, dirò che si prestano per questo primo grado, film come IL FASCINO DISCRETO DELLA BORGHESIA di Buñuel, ROMA di Fellini, VANGELO SECONDO MATTEO di Pasolini, EFFETTO NOTTE di Truffaut ecc. Film, cioè, che fanno avvertire che, dietro, c'è un pensiero (che non si riesce però a cogliere a prima vista) perché le immagini sono fatte in maniera tale da non esaurirsi nella narrazione della vicenda; ma che insieme fanno capire abbastanza

quel che mostrano e questo è molto prossimo all'idea espressa.

Al **secondo grado**, mettiamo un pubblico che sia già stato iniziato dal primo grado (p.e. dopo un anno di attività di « letture ») oppure un pubblico che provenga da esperienze cineforiali condotte con criteri diversi da quello della lettura, però fatte con una certa serietà.

Qui la lettura diventa impegnativa, poiché si tratta di far compiere il grosso salto tra cosa rappresentata e rappresentazione; abituare cioè a vedere l'immagine **da parte dell'espressione**, non da quella della **rappresentazione**. In altri termini, non si tratta più di vedere la cosa rappresentata col suo significato di vicenda quale risulta dai modi narrativi, bensì di vedere la significazione del racconto quale risulta dal racconto stesso e dal modo nel quale esso è stato strutturato, non solo come narrazione ma anche come tematicità. P.e. l'uso di certo colore, di certi moduli espressivi (figurazioni) ecc.

Si prestano bene a questo secondo grado, film come LA STRADA di Fellini, dove la struttura narrativa (prima parte in funzione della seconda con la rivelazione del sassolino e questa in funzione della terza: lo scioglimento di Zampanò dopo la morte di Gelsomina) è in precisa funzione tematica; oppure WEEK END di Godard o VIA LATTEA di Buñuel, dove i raccordi narrativi di tipo inusitato (sovrapposizione di epoche storiche), ma precisi, manifestano il pensiero di stabilire rapporti tematici ecc.

Dal punto di vista della chiave sistematica sovraccennata, potranno dirigere questo tipo di lettura, coloro i quali avranno fatto il corso di lettura strutturale del film, servendosi anch'essi ovviamente di letture analitiche già compilate.

Finalmente, il **terzo grado** dovrebbe permettere di affrontare qualsiasi tipo di film. Il che non significa esattamente: anche i film più astrusi e difficili, bensì significa: anche i film spettacolari più comuni, quelli che si crede di saper leggere facilmente perché se ne coglie facilmente la vicenda (attribuendole però la significazione che ciascuno vi coglie), mentre sono quelli più carichi di comunicazioni inavvertite. Si noti lo « anche »: non dico che ci si debba fermare solo a questi film, ma **anche questi** sono film che vanno affrontati in sede di lettura, proprio perché sono i più comuni e i più pericolosi sotto il profilo della massificazione; e che d'altronde sono i più difficili da leggere, perché non hanno un'idea tematica del tipo dei film di pensiero, ma nascondono un'idea tematicamente nulla qual'è l'intento di far cassetta.

Per questo terzo tipo di lettura, il direttore deve essere ben preparato. Egli dovrebbe aver fatto almeno il Corso di esercitazioni di Lettura e di Valutazione.

Questo terzo grado potrà sempre più perfezionarsi col passare degli anni d'attività.

Come programmi annuali, si potranno, un po' alla volta scegliere cicli di autori o di argomenti complicati o anche di rassegne di film d'attualità, fino a ritornare con qualche ciclo alle cineteche e alla storia del cinema.

All'attività cinematografica si potrà ora collegare

quella di lettura della TV o della stampa di massa o anche della letteratura e della musica, a seconda degli sviluppi culturali che si vogliono dare all'iniziativa.

Concludendo, vorrei osservare che anche in questo campo, come in altri, la distribuzione geografica delle esperienze varia moltissimo: in alcuni posti si è agli inizi, in altri si è già passati attraverso esperienze diversissime e molteplici.

Per quelli che più o meno iniziano ora, direi che vale la pena di cominciare bene, senza lasciarsi sviare dalle allodole delle varie mode, stando attenti soprattutto all'ingannevole richiamo della politicizzazione.

La politicizzazione oggi significa praticamente — come si vede dai fatti — sinistrismo vieto e superato, oltre che pericoloso perché apre le porte al fascismo e al totalitarismo. Anche molti cattolici, forse senza accorgersi, si sono ridotti a scopiazzare modi di dire e di pensare e formule che, pur sotto l'urgenza realissima di concreti sistemi che vanno cambiati, non hanno niente di cristiano, al pari di quelle che i contestatori vorrebbero superare. Spesso costoro hanno ritardato, anziché aver fatto avanzare, impellenti e gravissime situazioni sociali. Non è da costoro, illusi o strumentalizzati, che ci si può attendere l'auspicato cambiamento della situazione sociale presente. Molto fumo che nasconde bistecche bruciate anziché arrosto.

Per quelli invece che sono già avanzati nell'esperienza, direi che per le stesse ragioni, è ora di accorgersi che certi sistemi hanno fatto perder tempo ed energia. E' ora di pensare a una alternativa all'andazzo che s'è preso in questi ultimi anni e che — come ho detto — mostra già i sintomi della decomposizione.

FOTOGRAFIA E GEOMETRIA (III°)

di Gabriele Lucchini

fotografie di Domenico Loreffice

6) Per procedere su queste strade sono però necessarie alcune precisazioni preliminari sull'ipotesi iii del § 2, relativa al RADDRIZZAMENTO e all'INGRANDIMENTO, e sui modi di considerare la CORRISPONDENZA tra una figura piana e le sue fotografie.

Prima di passare a queste precisazioni, osserviamo che è necessario distinguere tra fotografia intesa come PEZZO DI CARTA ottenuto per stampa di un negativo o come immagine ottenuta per proiezione di una diapositiva e fotografia intesa come OPERAZIONE che porta ad impressionare una lastra sensibile nel modo schematizzato nella figura n. 1; nel seguito sottointenderemo spesso questa distinzione che, ovviamente, non presenta difficoltà per il Lettore e ci limitiamo quindi a segnalare che quando si parlerà di gruppi si intenderà sempre fare riferimento a OPERAZIONI.

6.1) L'ipotesi relativa al raddrizzamento è del tutto ovvia per il modo nel quale si configura la RAPPRESENTAZIONE DELLA COSA sulla lastra sensibile, modo che già è stato schematizzato nella figura n. 1 e che qui viene esemplificato con la fotografia n. 33 della fotografia n. 32 (considerata come COSA RAPPRESENTATA): la fotografia n. 33 dà la RAPPRESENTAZIONE DELLA COSA così come si forma, in negativo, sulla

faccia verso l'obiettivo della lastra sensibile.

Il negativo può essere stampato, ovviamente, nei due modi sostanzialmente diversi presentati nelle fotografie n. 34 e n. 35, che non richiedono particolari com-



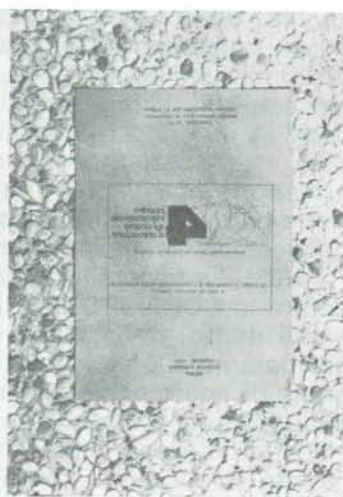
Fot. 32



Fot. 33



Fot. 34



Fot. 35

menti; discorso analogo si può fare per le diapositive, tenendo però presente che l'immagine proiettata su uno schermo non può essere spostata con la facilità delle copie stampate. Chiaramente, la possibilità di stampare il negativo in due modi sostanzialmente diversi non sussiste per le macchine fotografiche che danno direttamente un positivo, perché in queste il raddrizzamento è automatico.

Va osservato che le stampe del tipo della fotografia n. 35, cioè non raddrizzate, possono essere utilizzate per ottenere RAPPRESENTAZIONI DELLA COSA da far corrispondere alla COSA RAPPRESENTATA in SIMMETRIE SPECULARI o in prodotti di trasformazioni che comprendano SIMMETRIE SPECULARI.

6.2) L'ipotesi relativa all'INGRANDIMENTO PRIVO DI DE/FORMAZIONI PROSPETTICHE è pure sostanzialmente ovvia, ma merita tre precisazioni di una certa

importanza:

i) conviene distinguere tra INGRANDIMENTO e OMOTETIA perché l'ingrandimento è una operazione tecnica relativa alla stampa o alla proiezione della COSA RAPPRESENTATA ottenuta sulla lastra sensibile, operazione che dà una RAPPRESENTAZIONE DELLA COSA che può essere fatta corrispondere alla COSA RAPPRESENTATA in vari modi, come mostrano le figure n. 7, n. 8, n. 9 (nelle quali la fotografia è raddrizzata) e n. 10 (nella quale la fotografia non è raddrizzata), sulle quali torneremo nel § 6.3; la corrispondenza tra COSA RAPPRESENTATA e fotografia può quindi essere o non essere una OMOTETIA;

ii) la rappresentazione della cosa ottenuta con un INGRANDIMENTO PRIVO DI DE/FORMAZIONI PROSPETTICHE può essere ottenuta anche direttamente su una lastra sensibile mediante una fotografia del piano della cosa rappresentata con lo stesso centro ottico e con i piani delle due lastre sensibili paralleli (16); le eventuali differenze di delimitazione del « campo » non interessano (almeno per ora) in base alla ipotesi ii del § 2;

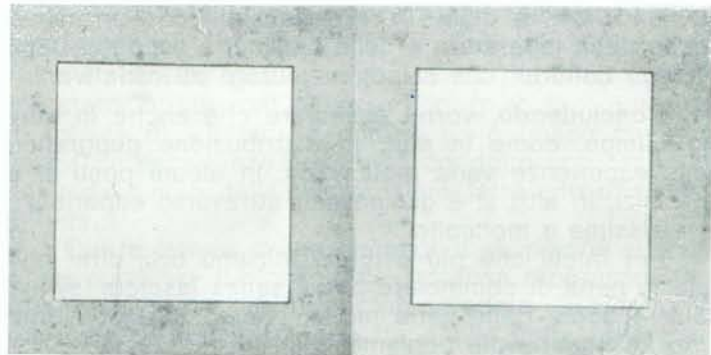
iii) l'ingrandimento può essere necessario per ottenere dimensioni opportune nella rappresentazione della cosa, e in particolare per ottenere che il prodotto di due fotografie sia l'identità.

Continueremo quindi ad ammettere, se non preciseremo esplicitamente il contrario, che una fotografia possa comprendere anche un ingrandimento privo di de/formazioni prospettiche, oltre al raddrizzamento: questo equivale, chiaramente, a considerare come FOTOGRAFIA non necessariamente la lastra sensibile sviluppata e raddrizzata senza ingrandimenti in stampa o in proiezione, ma anche una qualunque stampa o proiezione purché priva di de/formazioni prospettiche e indipendentemente dalla delimitazione del « campo ».

6.3) La necessità di precisazioni sui modi di considerare la CORRISPONDENZA tra una figura e sue fotografie deriva, ovviamente, dalle considerazioni esposte nel paragrafo precedente: anche limitandosi alle fotografie di figure piane, come noi stiamo facendo, queste fotografie, ad eccezione della lastra sensibile nella posizione in cui viene impressionata, non sono in posizione fissata rispetto alla COSA RAPPRESENTATA e possono quindi essere poste in posizione qualsiasi rispetto a questa. Nel seguito supporremo quindi, salvo esplicito avviso contrario, di considerare figure e fotografie su uno stesso piano nei modi che verranno di volta in volta precisati, dato che, chiaramente, figura e fotografie possono essere messe sullo stesso piano in vari modi, come mostrano, ad esempio, le fotografie n. 32 e n. 34, le figure n. 7, n. 8, n. 9, le fotografie n. 32 e n. 35, la figura n. 10.

Supporremo anche, salvo esplicito avviso contra-

(16) Basta osservare che qualsiasi INGRANDIMENTO, per quanto ottenuto in fase di stampa mediante proiezione da un centro diverso dal centro ottico della fotografia, si può pensare ottenuto (prescindendo da eventuali difficoltà tecniche) direttamente su una lastra parallela a quella della lastra della fotografia stessa (nel momento della realizzazione) e a distanza opportuna dal centro ottico.



Fot. 36

Fot. 37

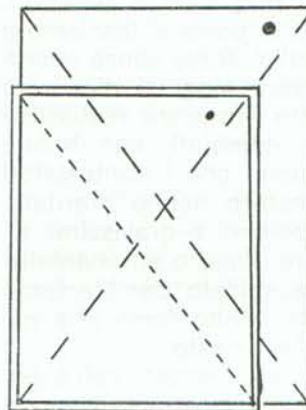


Fig. n. 7

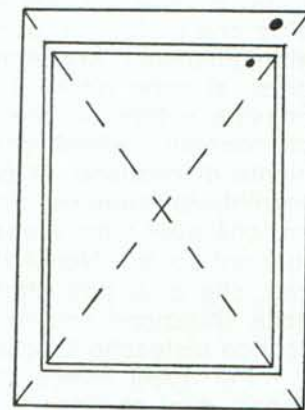


Fig. n. 8

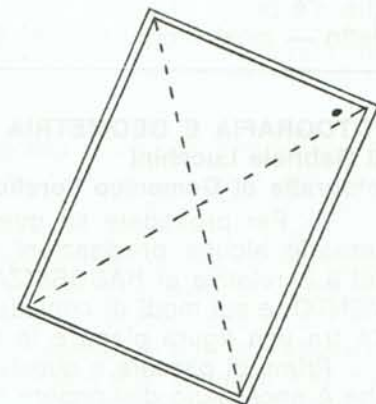
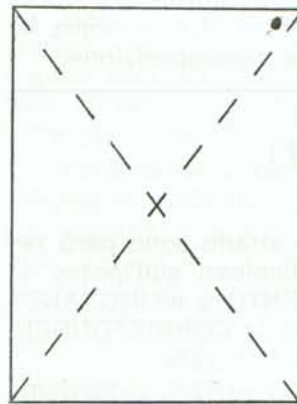


Fig. n. 9

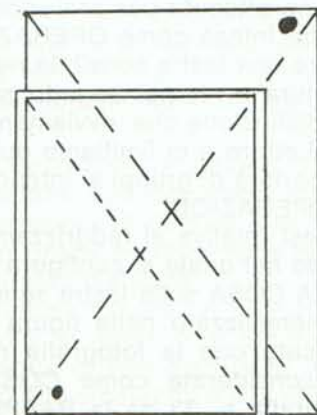


Fig. n. 10

rio, che non ci siano AMBIGUITA' sul modo di far corrispondere i punti della RAPPRESENTAZIONE DELLA COSA a quelli della COSA RAPPRESENTATA, ambiguità che in effetti può sussistere in assenza di riferimenti, come mostrano le fotografie n. 36 e n. 37 dello stesso quadrato. Dalle stesse fotografie non è possibile, ad esempio, stabilire qual'è il vertice del quadrato della fotografia n. 37 che corrisponde al vertice in alto a sinistra della fotografia n. 36 (se si prescinde da riferimenti supplementari).

Nella corrispondenza tra figura e fotografie interviene quindi non solo il modo di eseguire la fotografia ma anche il modo di stabilire la corrispondenza.

6.4) Consideriamo ora una lastra sensibile impressionata e tutte le fotografie che possiamo pensare di ottenere da tale lastra mediante INGRANDIMENTI PRIVI DI DE/FORMAZIONI PROSPETTICHE, comprendendo in tale denominazione anche le « riduzioni »: consideriamo tutte queste fotografie e la COSA RAPPRESENTATA come appartenenti ad uno stesso piano in modo che tutte le fotografie siano omotetiche alla cosa rappresentata rispetto ad uno stesso centro, ad esempio nel modo presentato dalla figura n. 8.

Poiché tutte queste fotografie formano un GRUPPO COMMUTATIVO (17), possiamo dire che la convenzione precedente di considerare le fotografie a meno di un INGRANDIMENTO, convenzione che porta a identificare tutte le fotografie che stiamo considerando, può essere considerata come una RELAZIONE DI EQUIVALENZA (nel senso che due fotografie sono EQUIVALENTI se si può passare dall'una all'altra per ingrandimento) che realizza una partizione dell'insieme di tutte le fotografie di una data figura in CLASSI DI EQUIVALENZA RISPETTO AL GRUPPO DEGLI INGRANDIMENTI.

L'insieme di tali classi di equivalenza viene chiamato INSIEME QUOZIENTE dell'insieme delle fotografie rispetto al gruppo degli ingrandimenti, e costituisce quello che possiamo chiamare l'UNIVERSO del nostro discorso quando supponiamo di avere tutte le fotografie che rappresentano le diverse classi di equivalenza su uno stesso piano (18).

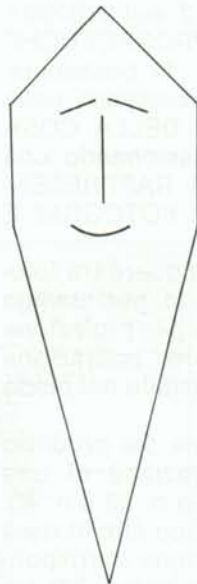
7) Alcuni aspetti della utilizzazione delle fotografie per presentare la visione della geometria secondo le idee di F. KLEIN sono stati visti nei paragrafi precedenti, e altri verranno visti in seguito.

Non riteniamo di soffermarci qui su una trattazione sistematica dell'argomento che, per quanto importante e interessante, ci porterebbe un po' fuori strada.

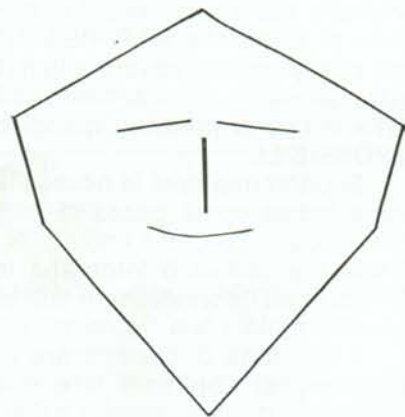
8) Nello studio delle fotografie di figure piane come TRASFORMAZIONI si presenta subito una constatazione

del tutto ovvia: le fotografie ottenute tenendo il piano della lastra sensibile parallelo al piano della figura sono un CASO PARTICOLARE di fotografia che, pur prestandosi a discorsi di indubbia importanza, non è molto interessante dal punto di vista della DE/FORMAZIONE, come mostrano le fotografie dei paragrafi precedenti.

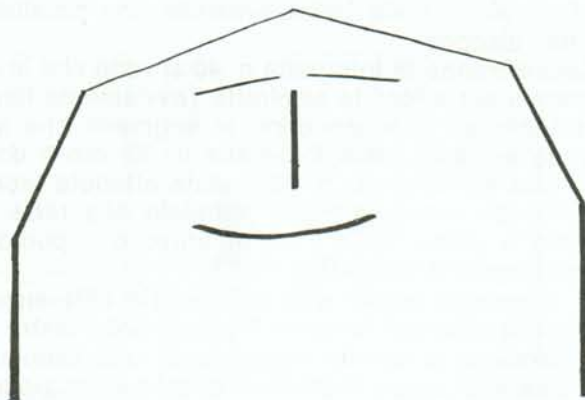
Quando si passa a considerare fotografie ottenute tenendo il piano della lastra sensibile non parallelo al piano della cosa rappresentata si hanno, però, accanto a possibilità particolarmente interessanti come quelle mostrate dalle fotografie n. 39 e n. 40 del disegno riprodotto nella fotografia n. 38 in modo che questa possa



Fot. 38



Fot. 39



Fot. 40

essere fatta corrispondere all'originale in una similitudine o in una omotetia, complicazioni del tipo di quelle evidenziate, in particolare, dalla fotografia n. 2 e dalle fotografie n. 14 e 15 (*), complicazioni che sono chiaramente di due tipi diversi.

Mentre la complicazione relativa alle fotografie n. 14 e n. 15 è dovuta alla mancanza di elementi di riferimento, come mostra la fotografia n. 16, la complicazione relativa alla fotografia n. 2 è dovuta al fatto che il prodotto di due fotografie può NON ESSERE una foto-

(*) v. EDAV, n. 7, maggio 1973, pagg. 116, rispettivamente 119.

(17) Chiaramente, le fotografie possono essere considerate sullo stesso piano anche in modo che si abbiano SIMILITUDINI invece di OMOTETIE: il discorso continua, ovviamente, a valere anche se il gruppo non è commutativo.

(18) Ricordiamo che nella PARTIZIONE rispetto a un GRUPPO si può riconoscere un significato del legame tra GEOMETRIE e GRUPPI DI TRASFORMAZIONI, in quanto le CLASSI DI EQUIVALENZA permettono di studiare un particolare RAPPRESENTANTE DELLA CLASSE con la certezza che per ogni elemento della classe valgono le proprietà trovate per il rappresentante e invarianti per le trasformazioni del gruppo.

grafia, nel senso che la rappresentazione della cosa data dal prodotto di due fotografie può non essere ottenibile dalla cosa rappresentata mediante una sola fotografia: questo è evidente nel caso della fotografia n. 2, considerata unitamente alla fotografia n. 1, perché non è possibile ottenere un rettangolo da un quadrato mediante una sola fotografia.

Se si osserva che la stampa di una fotografia da un negativo (come pure la proiezione di una diapositiva) è una operazione equivalente a una fotografia, e che quindi eseguire una stampa (o una proiezione) equivale a fare un prodotto di due fotografie, si riconosce l'importanza della ipotesi iii del § 2 sull'INGRANDIMENTO PRIVO DI DE/FORMAZIONI PROSPETTICHE (ipotesi ripresa nel § 6.2): esiste, infatti, la possibilità, mostrata dalla « fotografia » n. 2, di presentare nella veste di fotografia RAPPRESENTAZIONI DELLA COSA che non possono essere ottenute impressionando una lastra sensibile direttamente dalla COSA RAPPRESENTATA e che si possono quindi chiamare FOTOGRAFIE IMPOSSIBILI.

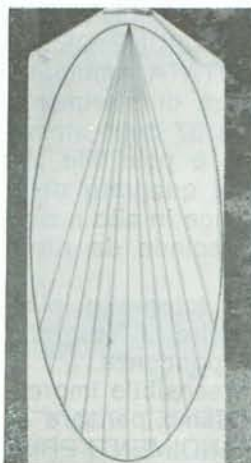
Si conferma così la necessità di distinguere tra fotografia intesa come pezzo di carta ottenuto per stampa di un negativo o come immagine ottenuta per proiezione di una diapositiva e fotografia intesa come operazione che porta ad impressionare una lastra sensibile nel modo schematizzato nella figura n. 1.

8.1) Prima di considerare il problema del prodotto di fotografie, vogliamo fare una osservazione di una certa importanza suggerita dalle fotografie n. 39 e n. 40.

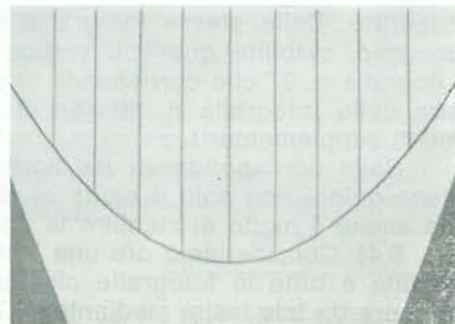
Considerando la fotografia n. 39 si vede che in essa non sono più paralleli tra loro i due segmenti corrispondenti ai due segmenti paralleli della fotografia n. 38: ciò è dovuto al fatto che la fotografia n. 39 è stata ottenuta tenendo il piano della lastra sensibile non parallelo al piano del disegno.

Considerando la fotografia n. 40 si vede che in essa sono parallele tra loro le semirette (ovviamente limitate nella fotografia) corrispondenti ai segmenti che schematizzano il mento nella fotografia n. 38: ciò è dovuto al fatto che la fotografia n. 40 è stata ottenuta tenendo il piano della lastra sensibile parallelo alla retta congiungente il centro ottico dell'obiettivo e il punto comune ai segmenti suddetti.

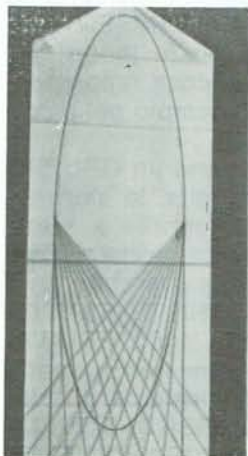
Si riconosce quindi una sostanziale differenza tra le fotografie ottenute tenendo il piano della lastra sensibile parallelo a quello della cosa rappresentata e quelle ottenute senza rispettare questa condizione: in queste ultime non viene conservato, in generale (19), il



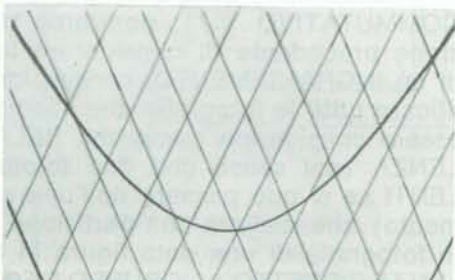
Fot. 43



Fot. 44



Fot. 45



Fot. 46

parallelismo tra rette, e, se si adotta la convenzione di dire che due rette parallele hanno in comune un PUNTO IMPROPRIO (o all'INFINTO), si può dire che le fotografie ottenute tenendo la lastra sensibile non parallela al piano della cosa rappresentata portano, in generale, i punti impropri in punti PROPRI (o al FINITO), a differenza di quanto avviene per le fotografie ottenute tenendo la lastra sensibile parallela al piano della cosa rappresentata che portano punti impropri in punti impropri, eventualmente diversi (20).

Queste considerazioni sono illustrate anche dalle fotografie n. 41 e n. 42 (circonferenza e ellisse), n. 43 e n. 44 (ellisse e parabola), n. 45 e n. 46 (ellisse e iperbole), sulle quali non ci soffermiamo (21).

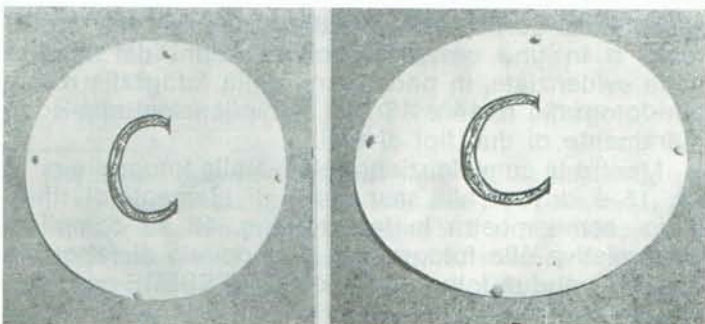
8.2) Le considerazioni del paragrafo precedente portano, chiaramente a considerare trasformazioni che non sono similitudini.

(continua)

(19) Le rette parallele alla retta comune ai due piani rimangono parallele tra loro.

(20) In figure omotetiche tra loro, i punti impropri corrispondenti sono coincidenti, in figure tra loro simili (generiche), i punti impropri corrispondenti sono in generale distinti.

(21) Per approfondimenti sui legami tra queste curve (che vengono chiamate CONICHE) cfr., ad es., L. CAMPEDELLI, *op. cit.* alla (9).



Fot. 41

Fot. 42

PROPOSTA DI PROGRAMMA DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE

Il CiSCS propone una concreta **iniziativa di educazione all'immagine** per le Scuole Medie. Essa consiste in due settori:

a) una o due lezioni settimanali di educazione all'immagine, servendosi del Videolibro di cui si parla in altra finestrella;

b) un programma di letture di 8 film in 16mm da farsi ai ragazzi e in altro tempo — ma molto vicino, p.e. la sera o il giorno dopo — ai genitori (v. il paragrafo « Aspetti organizzativi » in L'ALTERNATIVA DELLA LETTURA di N. Taddei, in questo stesso numero). Il programma è corredato da un opuscolo, pubblicato dal Centro, recante una breve presentazione e la lettura degli 8 film. Tale lettura si soffermerà soprattutto sulla storia e sulla struttura, limitandosi solo ad accennare al significato tematico, per dar spazio all'insegnante che dirigerà l'operazione di ricercare assieme ai partecipanti la tematica. D'altra parte, il direttore del dibattito — che dovrebbe essere uno che ha fatto i Corsi del Centro — potrà aiutarsi con le schede del Centro stesso per la sua preparazione diretta. L'opuscolo dovrà essere distribuito ai partecipanti, in modo che ciascuno venga alla proiezione dopo aver letto quanto vi si dice sul film in programma.

I film sono stati scelti con particolare criterio educativo e devono costituire vero e proprio oggetto di studio (non importa dunque se non sono recenti), analogamente a quanto si fa per le opere letterarie o d'arte. L'esito dell'iniziativa è legato al rispetto di tutti i suggerimenti metodologici.

PROGRAMMA N. 1 DI LETTURE DI FILM

per alunni della Media inferiore e loro genitori

1° ciclo: I mass media (sensibilizzare alla natura massificante e deformante del mondo dell'informazione e dello spettacolo)

PRIVILEGE di P. Watkins (Sampaofilm)
L'ASSO NELLA MANICA di B. Wilder (Coronafilm)

2° ciclo: Ragazzi e la vita (avviare una discussione su l'amicizia, lo spirito d'evasione, le illusioni)

AMICI PER LA PELLE di F. Rossi (Coronafilm)
BILLY IL BUGIARDO di J. Schlesinger (Coronafilm - scope)
I SOGNI NEL CASSETTO di R. Castellani (Sampaofilm)

3° ciclo: Valori umani (proporre tre casi diversi di autentico valore umano, per coglierne l'aspetto comune di spiritualità)

ARPA BIRMANA di K. Ichikawa (Coronafilm)
IL PRINCIPIO SUPERIORE di J. Klejčík (Coronafilm)
LA STRADA di F. Fellini (Sampaofilm)

A chi chiedeva un programma per le **Medie Superiori o per il Liceo**, è stato suggerito il seguente da attuarsi con lo stesso metodo (i film, però sono in 35mm e l'opuscolo non è stato approntato; i film contrassegnati con asterisco si trovano anche a 16mm):

1° ciclo: L'amore

LA RAGAZZA DEL BERSAGLIERE di A. Blasetti (Cineriz)
A.A.A. RAGAZZA AFFITTASI... di J. Bridges (PEA)
ANONIMO VENEZIANO di E. M. Salerno (Interfilm)
JOHN E MARY di P. Yates (FOX)
PASSEGGIATA SOTTO LA PIOGGIA... di G. Green (Ceiad)

2° ciclo: La morte di Dio

* COME IN UNO SPECCHIO di I. Bergman (Indief - Sampaofilm)
* NAZARIN di L. Buñuel (Cineriz - Sampaofilm)
I CANNIBALI di L. Cavani (EURO)

3° ciclo: L'uomo e il suo futuro

EASY RIDER di D. Hopper (Ceiad)
LOVE STORY di A. Miller (Paramount)
* METELLO di M. Bolognini (Titanus - Sampaofilm, per la fine '74)
MOUCHETTE di R. Bresson (Ceiad)
* COSI' BELLA COSI' DOLCE di R. Bresson (Indipendenti Regionali - Sampaofilm)

4° ciclo: La lealtà

CONFESSIONI DI UN COMMISSARIO DI POLIZIA di D. Damiani (EURO)
LA POLIZIA RINGRAZIA di S. Vanzina (PAC)
* SEDUTO ALLA SUA DESTRA di V. Zurlini (INC - Sampaofilm)

(Si possono scegliere anche due soli film per ciclo)

INDIRIZZI DELLE CASE DI DISTRIBUZIONE IN ROMA

CORONA FILM - Via Varese 5, tel. 49.11.61; SAMPAOILFILM - Via Castro Pretorio 16, tel. 49.11.61;
CEIAD - Via Varese 16/b, tel. 49.51.751; CINERIZ - Via Veneto 74, tel. 48.28.41; EURO - Viale Rossini 7, tel. 87.28.41; FOX - Via Palestro 24,
tel. 47.63.51; INC - Via di Villa Patrizi, tel. 80.36.51; INDIEF - Via Lazio 9, tel. 47.45.08; INTERFILM - Via delle Tre Madonne 2, tel. 80.44.97 -
FAC - Viale Regina Margherita 279, tel. 86.02.43; PARAMOUNT - Via Bissolati 20, tel. 48.48.75; PEA - Via dell'Oceano Pacifico 46, tel. 59.36.43;
TITANUS - Via Sommacampagna 28, tel. 47.17.41.

ESPERIENZE

PIANO DELLE ATTIVITA' DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE NELL'ISTITUTO S. SPIRITO DI LIVORNO

Nell'Istituto S. Spirito di Livorno, tenuto dalle Suore Salesiane (delle quali alcune hanno fatto diversi Corsi d'Estate del CiSCS), inizia il quarto anno di educazione alla lettura del film secondo il metodo di P. Taddei, adattato alle varie categorie di persone (educatrici e alunne) cui ci si rivolge. La Scuola Media dello stesso Istituto è al secondo anno nel seguire anche il programma specifico ch'è stato proposto ed elaborato nel Corso d'Estate 1972: «Educazione all'immagine con l'immagine».

L'esperienza fatta qui dimostra che educare alla lettura dei mass media è oggi la base indispensabile per ogni forma d'apostolato e quindi è squisito e diretto apostolato.

Il Piano delle attività è complesso, poiché vuole raggiungere sia le educatrici sia le alunne, in un Istituto che comprende quattro tipi di Scuola oltre all'attività educativa extrascolastica.

Il Piano è affrontato anzitutto cercando di offrire ogni possibile sussidio alle insegnanti di educazione filmica che lavorano nei quattro ordini di Scuola e alla responsabile TV, perché a sua volta segua l'utilizzazione della TV stessa in campo scolastico ed extrascolastico con la creazione di gruppi d'ascolto.

Questo primo lavoro, dunque, è rivolto sia alla Comunità delle Suore sia al Corpo Docenti laico delle varie scuole.

Va notato come questo lavoro di educazione all'immagine, destinato di per sé alle alunne, abbia influito in maniera molto favorevole anche sulla Comunità e sulle Docenti, con risultati di maggior apertura comunitaria e sociale, di maggior affiatamento, di maggiore (notevolissima!) soddisfazione nell'opera di insegnamento e di educazione e anche di vita comune.

Per la Comunità delle Suore: Lezioni specifiche sulla TV - Presentazione e dibattito di ogni spettacolo dal punto di vista filmico e culturale - Introduzione alle trasmissioni di Telescuola - Approfondimento dei Documenti Pontifici - Graduale educazione alla libertà di scelta - Critica approfondita anche a spettacoli di Varietà.

Per il Corpo Docente: Studio delle problematiche contemporanee circa l'uso degli audiovisivi, di particolari tecniche quali il fotolinguaggio, le diapositive - Lezioni sul come presentare e distinguere i C1 e C2 del giornale, ecc.

Per quanto riguarda il Programma specifico:

Scuola Materna: Si parte con una specie di inchiesta sugli spettacoli che di fatto il bambino già vede alla TV. I modi dell'intervento educativo sono ancora in fase di elaborazione.

Scuole Elementari: Anche se in forma ridotta si applica il metodo Taddei. Lo fa una stessa insegnante in tutte cinque le classi col seguente programma:

I e II

materia: radio, TV, giornale, film

obiettivo: rendersi conto che ogni trasmissione è opera dell'uomo che la fa e che quindi ci mette dentro il proprio pensiero

mezzi: soprattutto disegni. Se gli alunni vedono un film, se ne fa un dibattito in funzione di quanto sopra; soprattutto si cerca di far capire « come ha fatto il regista a costruirlo ».

III e IV

materia: le de/formazioni ... evidenti dell'immagine tecnica

obiettivo: l'immagine ha un « come » da scoprire

mezzi: soprattutto uso di semplici diapositive per cercare il « come »; lo stesso si fa con i film che i bambini vedono.

V

materia: le de/formazioni che normalmente sfuggono, dando origine alle comunicazioni inavvertite o anche solo alla vera e propria comunicazione

obiettivo: attraverso le de/formazioni (i « come ») l'autore dell'immagine esprime la propria idea: si conosce l'idea del comunicante sulla cosa e non la cosa

mezzi: con foto o immagini e con elementari racconti fotografici fatti dai ragazzi su realtà da loro visute, è facile evidenziare le diversità tra realtà e immagine. I film vengono usati perché i ragazzi riescano a trarre in qualche modo l'idea badando al « come » complessivo del film p.e. film spettacolare (western, giallo, ecc.), tematico.

Le Maestre si riuniscono settimanalmente e vengono messe al corrente del programma svolto in quella settimana, allo scopo sia di apprendere il metodo, sia di poter collaborare interdisciplinariamente all'opera di educazione, badando ovviamente al punto di vista contenutistico e tematico e non propriamente filmico o semiologico. Data l'identità del metodo adottato anche per le Medie, questi raduni sono collegati anche con le stesse Medie.

Scuole Medie: Si è al secondo anno nell'applicare rigorosamente il metodo Taddei di « educazione all'immagine con l'immagine » (elaborato, come detto, nel Corso d'Estate 1972), proponendo i nuclei di base secondo la progressione dei concetti — in attesa del Videolibro — e un « materiale di contorno » che solo occasionalmente può essere un film. Perciò, non partendo più dai film, il numero dei film stessi che prima si proiettavano è stato ridotto. Una sola suora realizza nelle tre classi il programma, ma questo è seguito da diverse educatrici, come esperienza.

Accanto a ciò si fanno i gruppi d'ascolto TVS, ma si prevede quest'anno di includere anche lo studio di quei film che le ragazze vedono alla TV sebbene non adatti.

Scuole Magistrali: Le prime da quest'anno seguono lo stesso programma del metodo Taddei di cui s'è detto per le Medie, ma lo realizzano in un solo anno anziché in tre. La 2^a magistrale, invece, continua il sistema già iniziato delle « letture » di film, cercando tuttavia di arrivare a cogliere i concetti teorici della lettura struttu-

rale; a questo scopo, ci si serve largamente di foto, diapositive e filmine.

Le ragazze delle Magistrali, poi, vengono anche addestrate a guidare un dibattito di lettura p.e. per le alunne delle Elementari o delle Medie.

Attività extrascolastiche: il CINE CLUB propone e discute film scelti col criterio dell'opera d'arte filmica che si mostri utile per imparare la lettura e nello stesso tempo per approfondire — proprio sulla base della lettura — tematiche interessanti la coscienza contemporanea; cura anche la discussione di film visti dalle ragazze nelle sale pubbliche;

L'ORATORIO ha un programma che si identifica praticamente con quello delle Elementari e delle Medie, pur limitandosi però alla presentazione e al dibattito (in funzione di lettura) dei film.

Programma di lettere e pedagogia

Un'interessante applicazione del metodo della lettura strutturale verrà realizzata quest'anno all'insegnamento di Lettere e Pedagogia nelle Magistrali dell'Istituto: consisterà nel fare tale insegnamento basandosi sulla « lettura » (da intendersi nel duplice senso di lettura normale e di lettura strutturale) di romanzi, scelti ovviamente perché particolarmente adatti allo scopo.

L'iniziativa sarà svolta col seguente metodo:

I° Trimestre

1° MOMENTO

A casa: lettura, capitolo per capitolo, dell'opera proposta a tutta la classe (nel nostro caso: « **La prova dei sentimenti** » di Italo A. Chiusano) con lavoro di **schede** (*).

In classe: lavoro di gruppo per l'assimilazione e la comprensione di ogni capitolo a livello profondo. Per raggiungere detto scopo l'insegnante può escogitare « modi » sempre nuovi, come i seguenti sufficientemente semplici:

a) Esposizione e riflessioni su di un capitolo in gruppo da parte di ogni componente il gruppo, segue la discussione plenaria.

b) Linee di conversazione, offerte dall'insegnante, tipo questionario per il lavoro di gruppo su un capitolo e successiva discussione plenaria o semplice messa in comune dei vari lavori di gruppo.

c) Ricerca delle frasi più espressive rispetto ai valori ed ai personaggi incontrati in un capitolo e revisione plenaria del lavoro dei vari gruppi.

Questo primo momento di lavoro è affidato all'insegnante di lettere che logicamente ha stimolato anche

(*) IL LAVORO DI SCHEDE: Ogni ragazza, nella lettura personale a casa, compilerà vari gruppi di schede annotando, capitolo per capitolo, ciò che le sembra rilevante per i personaggi, per i vari tipi di problemi che il romanzo presenta, e segnando i periodi a carattere estetico-espressivi.

Per praticità, si consiglierà all'alunna che le annotazioni, p.e. su di un personaggio, siano materialmente separate; ossia: ogni scheda deve avere le annotazioni di quel personaggio in un solo capitolo, di modo che quando si arriva alla messa in comune e alla correzione delle schede (interscambio di gruppi e intervento dell'insegnante) le schede personali possano essere arricchite, capitolo per capitolo, dalle osservazioni di tutte.

la composizione delle schede a carattere psicologico, musicale, scientifico ecc. se il libro si presta.

2° MOMENTO

Analisi, da parte delle insegnanti in collaborazione con i gruppi, delle problematiche offerte dall'opera con l'inserimento coordinato del programma ministeriale di lettere e pedagogia-psicologia che sarà quindi accolto e assimilato in funzione del cammino fatto fino all'oggi.

Per questa analisi, ci dovrà essere un'attenta coordinazione e collaborazione delle insegnanti che hanno aderito all'esperienza, fino ad arrivare alle assemblee plenarie di alunne e insegnanti per la messa in comune di tutti gli aspetti delle conoscenze acquisite. Le assemblee serviranno da verifica e da valutazione.

L'attività espressivo-grafica può essere articolata in tre momenti:

- a) composizione collettiva
- b) composizione di gruppo
- c) composizione personale.

Intanto ad ogni gruppo verrà affidato un romanzo di autore diverso che abbia tuttavia una problematica di fondo simile all'opera studiata da tutta la classe e ogni gruppo porterà avanti il lavoro di lettura e di schede come ha imparato per il libro precedente.

3° MOMENTO

Ogni gruppo, terminata la lettura ed il lavoro di schede, passerà all'analisi del romanzo affidato al suo gruppo con riferimento al programma ministeriale già svolto in collaborazione con l'insegnante e approfondendolo attraverso ricerche.

I lavori condotti avanti dai singoli gruppi saranno messi in comune con assemblee generali.

Si terrà presente l'attività espressivo-grafica.

Questo andamento avranno anche il II e il III trimestre tuttavia con un valore della distribuzione dei compiti.

I libri programmati

I. A. Chiusano, **La prova dei sentimenti**, Rizzoli; G. Arpino, **L'ombra delle colline**, Mondadori-OSCAR; I. Silone, **Il segreto di Luca**, Mondadori-OSCAR; R. Wright, **Ragazzo negro**, Mondadori-OSCAR; N. Ginzburg, **Paese di mare**, Garzanti; B. Tecchi, **Gli Egoisti**, Bompiani.

Raffronto tra il contenuto mentale degli scrittori sui temi: razzismo, uomo-donna, modo di affrontare la vita con il contenuto mentale dei registi nei film sotto citati e proiettati nello stesso trimestre:

CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOLF di Nichols; L'INCIAGGIO di Losey; BILLY IL BUGIARDO di Schlesinger.

II° Trimestre

Si affideranno ai gruppi la lettura successiva e la analisi di due opere; però ogni gruppo approfondirà, tra i vari temi offerti dai libri, un solo aspetto (o quello storico o quello letterario o quello pedagogico ecc.) con l'inserimento dei programmi ministeriali.

Le assemblee opereranno la messa in comune del lavoro, tenendo presente che ogni gruppo dovrà fornire una copia del lavoro scritto agli altri gruppi che poi lo moltiplicheranno in modo che ogni alunna ne sia fornita: così ogni componente della classe avrà un'offerta completa di studio pur rimanendo maggiormente competente nel lavoro svolto nel proprio gruppo.

I romanzi

S. De Beauvoivre, **Memorie di una ragazza per bene**, Mondadori; I. Calvino, **Il barone rampante**, Einaudi.

Con lo stesso criterio su citato: tema della contestazione.

I film

GALILEO di Cavani.

III° Trimestre

Sarà tutto come nel II° trimestre, fatta eccezione del fatto che le opere affidate ai gruppi saranno di diverso tipo. Il processo sarà lo stesso.

E' auspicabile affidare ai gruppi una fase espressiva o teatrale o pittorica o musicale o ginnica ecc.

I romanzi

I. Silone, **Vino e pane**, Mondadori; O. Fallaci, **Se il sole muore**, Rizzoli; P. Pasolini, **Il sogno di una cosa**, Garzanti; Cesbron, **Cani perduti senza collare**, Mondadori; **Il Vangelo Secondo Marco**: confronto tra il fondo mentale dell'uomo d'oggi con il « contenuto

mentale » di Dio: Gesù Cristo.

Con lo stesso criterio su citato: tema del crollo di ogni ideologia umana.

I film

UCCELLACCI E UCCELLINI di Pasolini; IL POSTO DELLE FRAGOLE di Bergman.

NB. I temi letterari, storici, pedagogici e psicologici sono trattati **per argomento** e non per ordine cronologico o logico. Si prende, cioè, come punto di partenza il tema o la situazione offerti dal romanzo, rilevando però quello **che dice l'autore** (analogamente a quanto si dice per l'immagine tecnica: scoprire l'idea dell'autore e non fermarsi a livello di informazione materiale). Si prende come scopo didattico secondario una migliore comprensione della questione a cui ci si riferisce e, come scopo educativo e ultimo, la comprensione critica dell'idea dell'autore. (ANNA MARIA BALDI)

I RAGAZZI LEGGONO I GIORNALI

La prof. Anita Scarmi, con i suoi 21 ragazzi della III Media di Montecchia di Crosara (Verona), dopo lo studio dei fumetti (v. EDAV, n. 6), ha incominciato a far fare anche quello dei giornali.

La prossimità della fine dell'anno scolastico non ha permesso un sufficiente approfondimento dello studio; tuttavia gli stralci che pubblichiamo lasciano intravedere la bontà del

metodo e l'indubbia apertura verso una demassificazione che i ragazzi ne ricevono, nonostante la limitatezza della materia presa in esame (3 soli giornali di un solo giorno).

Lo studio, accanto all'introduzione teorica, s'è rivolto a analizzare i quotidiani Corriere della Sera, Il Giorno e L'Arena di Verona del 24 ottobre 1972.

I ragazzi hanno fatto anzitutto il seguente sommario ri-lievo:

ARGOMENTO	IL GIORNO	L'ARENA	CORRIERE DELLA SERA
Attualità	6 facciate	4 facciate	7 facciate
Cronaca nera	5 facciate	1 facciata	3 facciate
Finanza	1 facciata	/ facciata	2 facciate
Sport	2 facciate	2 facciate	2 facciate
Cronache della città	2 facciate	5 facciate	2 facciate
Offerte economiche	1 facciata	/ facciata	6 facciate
Spettacoli	2 facciate	2 facciate	2 facciate
Moda	1 facciata	/ facciata	1 facciata

E ne hanno tratto le seguenti constatazioni:

1° Il *Corriere della Sera* è il quotidiano che dedica più spazio all'attualità, non solo di Milano bensì di tutta la Nazione.

2° Per quanto riguarda la finanza, notiamo che nei due giornali stampati a Milano, troviamo tre facciate dedicate ad

essa mentre l'*Arena* non ne dedica nessuna e perciò deduciamo che la capitale dell'economia è Milano ed intorno ad essa gravita tutta l'economia italiana.

3° Per quanto riguarda la cronaca, l'*Arena* dà maggior rilievo alla cronaca del paese perché è un giornale che si rivolge esclusivamente alla provincia di Verona, mentre il *Gior-*

no e il *Corriere* danno risalto non solo agli avvenimenti della provincia di Milano, ma a tutta l'Italia.

4° Per quanto riguarda gli annunci economici il *Corriere* dedica 6 pagine contro le 2 dell'*Arena* e del *Giorno*. Questo fatto è dovuto alla maggiore industrializzazione e alle offerte di lavoro che presenta maggiormente Milano.

5° Per quanto riguarda le rubriche minori, come lo sport e gli spettacoli, i vari giornali coincidono tenendo conto però che l'*Arena* dà maggior risalto agli avvenimenti sportivi, nazionali ed internazionali.

Hanno poi preso in esame l'articolo dei tre giornali che riguardava l'argomento dell'accordo per il Vietnam, rilevando quanto segue:

1° CORRIERE: ce lo presenta in prima pagina, il titolo è a caratteri cubitali con una fotografia, la lunghezza è di tre colonne e continua in seconda pagina.

2° IL GIORNO: il giornale dà minore evidenza all'articolo poiché si trova in una posizione di inferiorità rispetto agli altri due articoli di prima pagina. Minore è la lunghezza e manca di fotografie.

3° L'ARENA: il titolo ha caratteri minori, lo spazio occupato dall'articolo è minore rispetto a quello degli altri giornali, e ha due fotografie.

Come sono presentati i titoli

CORRIERE: « Accordo »: sembra che la pace sia stata fatta.

IL GIORNO: « Tregua »: ci sarà una cessazione della guerra, ma non la pace.

L'ARENA: « Accordo »: la guerra continuerà forse ci sarà una tregua.

Finalmente, hanno risposto a 4 interrogativi posti dalla professoressa:

1° E' importante la lettura del giornale?

R.: Sì, perché si apprendono notizie recenti e riguardanti tutto il mondo in modo da poter aggiornare il lettore.

2° Che tipo di cultura ricaviamo dalla lettura dei giornali?

R.: Dal giornale ricaviamo come si fa a scrivere un articolo.

3° Cosa ho imparato dalla lettura dei segni?

R.: Dalla lettura dei segni ho capito il risalto che il giornalista vuol dare all'articolo.

4° Secondo te la nostra civiltà non può essere chiamata la civiltà delle immagini?

R.: Sì, perché apprendiamo molto di più dalla tivù che non seguendo una voce.

tecniche di comunicazione che — una volta ritenuti di élite e quasi misteriosofici — esercitano oggi e su scala sempre più vasta, soprattutto nei confronti dei giovani, la suggestione e il fascino di linguaggi più ampi e puri rispetto alla classica, usurpata ed abusata comunicazione lineare, orale o scritta che sia. (...)

C'è però il rischio che tali suggestioni si trasformino in aberranti deviazioni, se la scuola non interviene a tempo debito ponendosi seriamente — tanto per cominciare — il problema dell'alfabetizzazione estetica nelle sue varianti iconico-visive ed auditive.

Le comunicazioni che interessano prevalentemente l'occhio sono già oggetto dell'attenzione didattica — per la verità — presso le scuole più avanzate, ma non si può dire onestamente che altrettanto avvenga per la comunicazione musicale. (...)

Perché il documento musicale sia utilmente accettato e, più, spontaneamente richiesto dall'adolescente, occorre disponibilità e competenza degli insegnanti fin dalla scuola materna; ma deve trattarsi di una competenza non solo di tipo specifico e professionalizzato (ovviamente le conoscenze tecniche entrano nel contesto della formazione del docente), bensì capace di configurare il fatto musicale come mezzo di comunicazione nel quadro di una cultura in globale, perpetua evoluzione.

L'insegnante deve essere in grado di scegliere il documento musicale badando che risulti:

a) concreto, anche se destinato ad avviare un discorso di tipo generalizzato ed astratto;

b) attuale, nel senso che deve poter permettere, a qualunque livello, un aggancio con la situazione del tempo presente;

c) tarato psicologicamente all'età mentale del ragazzo per esercitare su di lui un'efficace azione di stimolo che eviti nel contempo il duplice rischio del consumismo e dell'alienazione.

L'uso del documento musicale — come quello della drammatizzazione cui si può peraltro associare — non può essere sistematico, ma deve intervenire quale momento catalizzante e di rinforzo, quando il dialogo alunno-insegnante richieda verifica o convalide di tipo spiccatamente estetico (...)

Siamo in III-E, una delle classi più effervescenti e composite della Scuola, ed è un periodo che i ragazzi sono estremamente interessati ai problemi del Terzo Mondo.

IL DOCUMENTO MUSICALE AL CENTRO DI UN DISCORSO INTERDISCIPLINARE

Il prof. Giuseppe Cacciola, della Scuola Media Statale « Dalmazio Birago » di Milano, riferisce in « Rinnovare la Scuola » (nov. '72) una sua prolungata esperienza nell'uso del disco musicale (o « documento musicale » come egli lo chiama). Riteniamo interessante stralciare ampi brani, anche a continuare in certo senso il discorso già avviato sull'uso del disco nella scuola. (N. T.)

Ci rendiamo subito conto che nel processo di formazione di un individuo aperto e preparato al domani non possono essere più trascurati quei mezzi e quelle

Musica e Italiano

La poesia « Maschere » di L. Senghor in traduzione italiana ne ha sprigionato (dall'interno) la problematica politica ma soprattutto culturale e... ritmico-musicale (« ... chi ridarà il ritmo al mondo defunto delle macchine e dei cannoni? ... Ci dicono gli uomini della morte, e invece noi siamo gli uomini della danza, e i nostri piedi sprizzano vigore quando, al suono del tam tam, premono freneticamente sul duro terreno... »).

E allora sentiamoli questi tam tam autentici (Disco « La musique des griots », Niger Acora OCR/20) in sordina, mentre il professore propone il discorso del Poeta

e mentre i ragazzi, subito dopo, trascrivono in linguaggio lineare scritto, le proprie riflessioni (l'Africa nuova vista da un africano).

E risentiamoli — questa volta amplificati nell'intervallo fra una lettura di riflessioni ed un'altra — mentre i singoli alunni presentano ad alta voce, i pensieri appena trascritti: quando la colonna sonora s'innalza, si crea nell'aula come un'atmosfera magica; si sente che dietro quei colpi di tamburo e quelle indeterminate sofferenti melopee, c'è una civiltà antica, solida, con un cumulo di aspirazioni represses.

Musica e Geografia

In Geografia si sta, contemporaneamente, portando avanti una ricerca — che impegna i cinque gruppi di cui è composta la classe — su « L'interdipendenza dei popoli del pianeta Terra » (spunti e suggerimenti ricavati dal corso di perfezionamento su « L'individuo, lo Stato e la Comunità internazionale », organizzato per gli insegnanti della Lombardia dal C.D.N. in collaborazione con la S.I.O.I.).

Nel corso di tale ricerca non è difficile verificare come, a parità di determinismi ambientali, in tutte le parti del mondo si determinino precise convergenze umane (la geografia studiata nel senso dei paralleli...; Nord = zona dello sviluppo, Sud = zona del sottosviluppo).

L'espressione musicale nigeriana che ha accompagnato i versi di Senghor (non è stato possibile procurarsi subito un disco di musiche senegalesi) viene confrontata con due documenti vocali-strumentali delle zone interne della Bolivia e della Colombia (Dischi: « Folklore boliviano », DIMSA DML-8155 e « Las mayas y otros », TROPICAL, LD-1277), dove meno si è fatta sentire l'influenza spagnola: le musiche sudamericane si discostano nettamente dai superficiali stereotipi in circolazione e denunciano, per converso, puntuali analogie con quelle africane di pari latitudine: tracce melodiche atonali su un solidissimo bordone di strumenti a percussione: è la verifica più convincente delle influenze dell'ambiente anche nella sfera dei sentimenti e dei moduli espressivi.

Musica e Storia

Per quanto riguarda la Storia, l'esperienza si è mossa su due piani paralleli: a conclusione del discorso sulla 1ª Guerra Mondiale, si è proposto agli alunni un documento sonoro per così dire prefabbricato (Disco: « Il racconto della Grande Guerra » CETRA, LPO-1), in cui sono ordinati, secondo una sequenza più che persuasiva, testimonianze verbali e canore del periodo in esame.

Per il periodo della 2ª guerra mondiale-Resistenza, si è ricorso invece ad un confronto di valori fra le canzoni fasciste del tempo di guerra e le espressioni corali dei partigiani: si è così verificato come i modi espressivi, le inflessioni, in una parola l'anima dei canti della Resistenza si leghi direttamente a quella dei canti alpini della prima guerra uditi in precedenza (Dischi utilizzati: « Serie di Canti storici » PUBLIDISCO KW 32106 ed altri

portati dagli alunni; « Canti della Resistenza Italiana » Dischi del Sole DS-44 e DS-54); le insulse manipolazioni del tipo « Camerata Richard » hanno prospettato il periodo fascista, nella luce più propria di una assoluta assenza di valenze umane e culturali, come un fastidioso cuneo confitto in un albero che pure continua ad attingere linfa vitale dalle radici profonde della tradizione...

Chi insegna Religione nella III-E della Media « Birago » è Don Lauro Consonni: l'idea di impiegare il documento musicale nella Catechesi scolastica lo entusiasma.

Situandosi « nell'ordine del concreto », come lui stesso afferma, propone ai ragazzi, dopo averla motivata, l'audizione dei « Salmi per il nostro tempo » (Disco PRO CIVITATE XNA) e le sue osservazioni meritano di essere riferite testualmente: « L'esperimento è servito ad instaurare una relazione vera, una comunicazione fra membri e non più una presentazione scolastica della materia di tipo astratto; si è sperimentato un tipo di apprendimento che ha suscitato autentici interessi: umani e religiosi. Ha avuto nello stesso tempo funzioni di appello e di risposta: in genere l'audizione musicale avveniva nel massimo raccoglimento, e quando il brano era di carattere vocale, veniva dato in precedenza ai ragazzi il testo italiano perché potessero seguire meglio l'esecuzione ».

Con le altre materie

Fin qui il resoconto di quanto si è fatto: ma il discorso rapportato alla pretenziosità del titolo del presente articolo resterebbe ovviamente incompleto se il ruolo interdisciplinare della musica non fosse ulteriormente chiarito, almeno sul piano delle ipotesi, con riguardo alle altre « discipline ».

La citata poesia di Senghor, come qualsiasi altra del Terzo Mondo francofono, una volta chiaritone il contenuto in italiano e col sussidio del documento musicale, può essere ripresa ai soli fini specifici dell'insegnante di francese; la stessa indicazione può valere per le espressioni artistiche del Terzo Mondo anglofono.

I motivi figurativi della stessa fascia antropo-geografica — ovviamente da proporre con la dovuta cautela — possono liberare il senso interpretativo e creativo dei ragazzi: appropriati sottofondi musicali (la psicologia industriale insegna) possono essere impiegati durante le ore di educazione artistica e di applicazioni tecniche: nel corso di queste ultime si potranno elaborare elementi di scenografia e di costume anche ai fini di una successiva drammatizzazione, dove l'opera dell'insegnante sia discreta e coadiuvante (la scuola a tempo pieno è un'inevitabile premessa per un lavoro di quest'ultimo genere).

Se infine spostiamo il nostro obiettivo sulle materie scientifiche (tradizionalmente dicotomizzate da quelle a indirizzo umanistico-artistico), il nostro punto di vista è che un incontro con l'esperienza musicale può verificarsi su tre piani:

a) Quello delle esperienze di acustica (qualsiasi

strumento musicale « spiega » da solo i fenomeni di frequenza, di timbro e simili) e della considerazione delle voci della natura.

b) Quello della riproduzione elettronica delle musiche incise su disco o su nastro (i ragazzi di un ipotizzato ma non utopistico club scientifico scolastico troverebbero così un canale per accedere a quello che ci piace immaginare come il « laboratorio di esperienze

espressive »).

c) Quello della produzione: a livello della creatività musicale degli adolescenti (assai significative in proposito le esperienze fatte in Inghilterra) esercitano infatti larghe suggestioni le invenzioni basate sull'utilizzazione delle più svariate fonti sonore, non ultime quelle con caratteristiche elettroniche. (...)

RECENSIONI AV

DISCHI

POETI EUROPEI DEL '900

dalla « Collana letteraria documento » diretta da Nanni De Stefani per la Cetra

disco Fonit CLC/0827 - 33 giri

Il disco offre un panorama della lirica europea del '900: sono presenti sette paesi, dalla Francia alla Spagna, che aprono e chiudono le pagine di questa antologia sonora, dall'Inghilterra all'Ungheria, dalla Germania alla Grecia, alla Russia. Vi figurano scrittori molto conosciuti come: Prévert, Joyce, Eliot, Rilke, Brecht, Pasternak, Garcia Lorca, e altri meno noti, come C. Kavafis, H. J. Heise. Tutti poeti fra i più rappresentativi d'Europa.

E' una poesia che, pur essendo sempre stata considerata difficilmente accessibile, « si dimostra invece sempre più vicina alla nostra sensibilità e ci aiuta a comprenderci ».

Le liriche sono tradotte da esperti e lette da voci più o meno famose: quella di G. Albertazzi, di V. Gassman, di A. Lupo, di A. Foà, di E. M. Salerno, di A. Millo, di E. Aldini: domina in tutti una spiccata aderenza espressiva al testo, interpretato con intelligenza e calore umano ed artistico.

In copertina i testi tradotti e una nota critica di G. Domenico Giagni.

Utilizzazione: Il panorama della lirica europea del '900 è molto adatto agli alunni dei Corsi medi superiori, soprattutto tenuto conto che i programmi scolastici invitano ad accompagnare lo studio della lirica italiana a quello, almeno per cenni e in buone traduzioni, delle principali opere dei più importanti scrittori stranieri. (SEVERA DONATI)

POESIA RUSSA DEL '900

a cura di Angelo M. Ripellino

della « Collana letteraria documento » diretta da Nanni De Stefani per la Cetra

disco Fonit CLC/0837 - 33 giri

E' una antologia di alcuni momenti della poesia russa del '900. Vi compaiono:

- 7 liriche di Alek. Blok e 2 di Andrey Voznesenskij, tradotte dal Ripellino e lette da G. C. Sbragia;
- 8 di B. Pasternak, tradotte dal Ripellino e lette da A. Lupo e G. C. Sbragia;
- 6 poesie di Vladimir Majakovskij e 3 di Evgenij Evtuscenko, tradotte da I. Ambrogio e lette da V. Gassman;
- 6 brani di Sergio Esenin tradotti dal Poggioli e dal Ripellino e letti da A. Foà;
- 6 poesie di Anna Achmatova tradotte da B. Carnevali e lette da Lilla Brignone;
- 1 di Bella Achmadulina tradotta dal Ripellino e letta da G. Monteverdi.

E' difficile, in poche righe, presentare una panoramica tanto vasta della poesia russa contemporanea che tocca il simbolismo di Blok, il futurismo impetuoso e rivoluzionario di Majakovskij, la musicale liricità di Pasternak, l'amore e la nostalgia della dolcissima Anna Achmatova. Anche perché la scelta sfiora un po' tutti i motivi della lirica dei medesimi poeti e giunge alla poesia dei più recenti: di Bella Achmadulina i cui versi esili provano che la dolcezza dell'amore, la tristezza e la meraviglia sono ancora voci di poesia; di A. Voznesenskij dal ritmo ricchissimo di colore.

Le liriche sono lette da noti artisti del nostro teatro di prosa: calore, dolcezza, sdegno o pena, incisività e levità di tono caratterizzano queste ottime letture.

In copertina sono riportati i testi nella traduzione italiana e una nota critica di Angelo Maria Ripellino.

Utilizzazione: Le liriche contenute nel disco possono servire nelle classi del Corso medio superiore, per conoscere le voci della poesia russa nell'arco degli ultimi 50 anni, poesia a volte tanto poco conosciuta e invece così ricca e umana nella varietà dei suoi temi. (SEVERA DONATI)

RECENSIONI LIBRI

ROBERTO FAENZA - **Senza chiedere il permesso - Come rivoluzionare l'informazione.** Pagg. 225. L. 1.500. Illustrato, Edit. G. Feltrinelli - Milano.

Curato da Roberto Faenza, questo libro, frutto del lavoro di un collettivo composto da italiani, statunitensi e sud-americani, si propone di presentare in forma piana ed estremamente pratica i modi per rivoluzionare (gestendola, anzi gestendone i mezzi, dai più semplici ai più complessi) l'informazione audiovisiva.

Partendo dalla considerazione (giusta, a parer mio) che i mezzi di comunicazione di massa servono per propagandare e non per comunicare « senza chiedere il permesso », con chiarezza di sapore didattico, propone delle soluzioni alternative allo stato di cose denunciato senza cadere in prolisse disquisizioni intellettualistiche, senza cedere (come in realtà il titolo e la illustrazione di copertina potrebbero far pensare) a soluzioni facilmente barricate.

Il volume, articolato in capitoli e sezioni, si legge facilmente e può essere estremamente utile a tutti coloro che sprovvisti di una qualsiasi cognizione tecnica vogliono avvicinarsi al problema degli audiovisivi. Da segnalare anche la parte dedicata alle esperienze « alternative » negli USA ed in Canada. (URBANO SABATELLI)

GOFFREDO FOFI - **Cinema Italiano (II): servi e padroni**. Pagg. 252 - L. 1.500 - Edit. G. Feltrinelli - Milano.

In copertina di questo volume, che fa parte della collana « I nuovi Testi », sta scritto: « Un pamphlet sugli opportunismi e le fughe dei registi, le miserie e i condizionamenti del "mondo del cinema" ».

Questa forse è la migliore definizione del libro di Fofi. Una serie di feroci analisi sul cinema, anzi, su certo cinema, e sugli operatori culturali che questo cinema producono (o che da questo cinema sono prodotti).

Il libro, evidentemente, è sorretto da una particolare ideologia (rivoluzionaria) ed in questa luce (cioè scritto in funzione di) va

letto. Non è testo facile, anzi, direi che è un testo da prendersi con le molle, lo stesso stile usato, volutamente irritante, non facilita affatto il lettore ma crea (ripeto, volutamente) un disagio verso la stessa opera che viene superato solo se la si accetta come un momento di un'azione politica ben precisa.

È evidente che lo scopo del libro è quello di demistificare il cinema, inteso quest'ultimo come strumento di oppressione in mano alla borghesia contro il proletariato.

Un libro in ogni caso da leggersi, se non altro per i graffianti giudizi che Fofi traccia (e con coraggio, bisogna riconoscerlo) dei più grossi nomi (anche di quelli genericamente indicati come impegnati a sinistra) del cinema italiano. (URBANO SABATELLI)

RECENSIONI FILM

BELLA DI GIORNO

di Luis Buñuel - interpr. princ.: Chaterine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page, Pierre Clementi - prod. Paris Film Production (Paris) e Five Film (Roma) - colore - lung. m. 2720 - V.M.18 - CCC: IV.

Questo film di Buñuel, uscito a Parigi nella primavera 1967 e in Italia nel settembre dello stesso anno, è stato riproposto recentemente al pubblico italiano nelle sale di prima visione di molte città. Per questo fatto e per l'interesse del film (oltre che dell'autore), presentiamo una recensione-riduzione stesa da Claudio Miarelli sulla lettura strutturale analitica e relativa valutazione che N. Taddei aveva fatto a suo tempo per lo « Schedario Cinematografico » del CSCS alla voce del film. Rimandiamo a tale voce per una conoscenza e uno studio più diffusi del film stesso e per i giudizi della critica e la bibliografia.

La vicenda. Séverine è una giovane e ricca signora profondamente innamorata del marito Pierre, anch'egli giovane e avvenente, di professione medico. Ella tuttavia è afflitta da una inibizione di carattere sessuale e religioso (l'incontro con l'operaio, avvenuto quando ancora è una bambina, dal quale è impudicamente toccata ed il suo susseguente rifiuto, per questa colpa non confessata, della Prima Comunione) che le impedisce di realizzare pienamente il suo amore sul piano coniugale. Da ciò il suo tentativo — a prezzo di notevole ripugnanza — di superare la sua inibizione offrendosi in una casa di appuntamenti, verso la quale, seppur indirettamente, era stata indirizzata da Husson, un compagno amico di famiglia del quale respingerà le proterte amorose. Nella casa di appuntamenti Séverine conosce, tra alcuni eccentrici individui, Marcel, un giovane atezoso delinquente, verso il quale però sente nascere un attento interesse, appassionatamente contraccambiato; sarà proprio questo giovane che comincerà a farla sciogliere dalla sua inibizione. Husson intanto, anch'egli frequentatore della casa, viene a scoprire la sua segreta attività. Richiamata da questa presenza al duro contatto con la realtà, al di fuori cioè dei suoi miti e delle sue inibizioni, Séverine decide di abbandonare definitivamente la casa di appuntamenti e il legame per Marcel, combattuta sulla necessità di svelare o meno la verità al marito. Marcel la vuole e la ritrova nella casa di lei e, pur rifiutato, crede di poterla avere per sé, sopprimendo il marito. Lo ferisce infatti gravemente e resta ucciso dalla polizia. Quando Pierre è paralizzato su una poltrona e Séverine, sempre incerta se confessare, lo

cura con amore, riappare Husson che, sotto vesti di giustizia e amicizia, dichiara di dover dire tutto all'amico. Entra infatti nella stanza di Pierre, non trattenuto da Séverine, ma non viene detto se, di fatto, mette al corrente Pierre della verità. Finché quest'ultimo, sempre amorevolmente assistito dalla moglie, muore. Séverine è finalmente libera dalle sue ossessioni, ma disperatamente sola.

Il racconto. La struttura del film, cioè i « modi » scelti dall'autore sul « come » narrare la storia sono assai precisi ed è quindi chiaro che su questa strada ci si dovrà porre per leggere adeguatamente il film, a livello narrativo prima, per poter giungere poi alla **significazione tematica**.

Il corpo del film viene ad essere articolato in una introduzione e due grosse parti, il tutto racchiuso nell'incudine della carrozza, con gli sposi all'inizio, vuota alla fine, che più che a livello narrativo va colta al livello di struttura. Uno schema potrebbe essere il seguente:



Il film si articola su due filoni narrativi: quello che si potrebbe dire della vicenda « reale » e quello delle cose « mentalizzate » (in parte ricordi o immaginazioni di Séverine, in parte visivizzazioni di Buñuel della realtà interiore di lei). Il secondo filone contrappunta lo svolgersi narrativo del primo, in funzione di spiegazione psicologica:

1° FILONE
o della « storia »

2° FILONE
o della « mentalizzazione »

INTRODUZIONE

Séverine, giovane sposa, incapace di realizzare sul piano sessuale l'amore per il marito

Séverine si immagina, nel corteo nuziale, fatta fustigare dal marito, che invece di aiutarla la lascia ai cocchieri

PRIMA PARTE

1ª sez. incontro con Husson e Renée - Séverine cerca di superare l'incapacità nella casa di appuntamento

**T
R
A
U
M
A**

L'operaio che impudicamente la tocca bambina (sesso)
legato con
S. bambina che rifiuta la Prima Comunione (religione)

2ª sez. } i tre appuntamenti nella casa (dopo il
3ª sez. } primo appuntamento, brucia gli indumenti e non esce con Pierre)

S. tra i tori, mentre P. e H. le lanciano fango dopo aver detto l'Angelus - S. grida a Pierre « Ti amo ».

S. donna di strada, adescata dal necroerotomane, che la lascia inviolata e nuda nel catafalco della sua villa e poi la caccia

4ª sez. lo spontaneo avvicinamento fisico al marito

SECONDA PARTE

1ª sez. S. rifiuta la corte di Husson, pur continuando nella casa di appuntamento

S. e H. clandestini sotto il tavolo del bar di montagna

2ª sez. Conosce Marcel, che le fa provare i brividi d'un amore completo. Il desiderio di Marcel si confonde con quello della risoluzione del suo dramma

S. oggetto di duello tra P. e H., i quali finiscono per puntare su di lei le loro armi

3ª sez. ritorna a Marcel. L'apparizione di Husson la richiama alla realtà, svelandole la sua ambiguità

4ª sez. M. la vuole e va nella casa di lei. Ferisce il marito, che resta paralizzato ed è ucciso dalla polizia. S. incerta se fidarsi col marito, il quale muore non si sa se realmente informato

P. muore, S. si trova unita a lui in un amore sereno e liberato

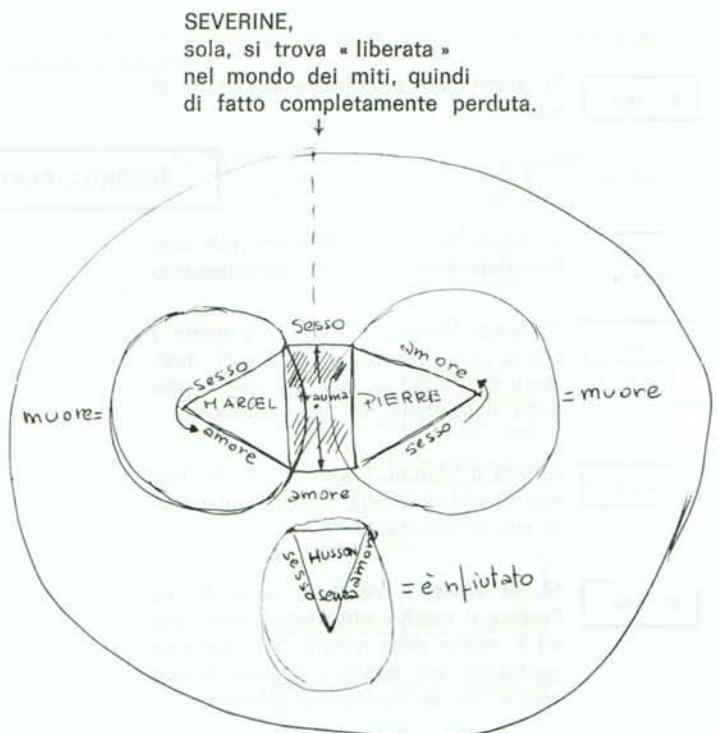
Dalla finestra si vede la carrozza vuota (la stessa dell'appuntamento col duca necroerotomane), che chiude il film

La struttura precisa del racconto è anche la chiave, quasi didascalica della **significazione tematica**. È la storia di una donna che cerca di realizzare il suo amore coniugale turbato da una antica inibizione di carattere traumatico, ma in questa ricerca lo distrugge inderogabilmente. Marcel mina l'amore di lei per Pierre; ma questo nuovo amore, pure se soffocato a tempo, fa sì che Marcel uccida Pierre e sia a sua volta ucciso: Séverine resta sola e senza alternative. Tuttavia, l'idea di un amore definitivamente compromesso nella ricerca (errata) dell'amore stesso è soltanto un'idea parziale, poiché si deve tenere in debito conto la causa della inibizione e quindi dell'intero dramma. Tale causa è il senso di colpa per quel trauma che l'impudico operaio le aveva provocato da bambina, ma visto strettamente nel contesto dell'ambiente di educazione religiosa nella quale Séverine era nata e cresciuta. Prova ne sono i tre espliciti accenni narrativi: la Prima Comunione rifiutata; l'« Angelus »... recitato da Pierre e Husson prima di lanciarle il fango; l'ambientazione rituale, quasi liturgica, della sequenza nella macabra villa del duca necroerotomane. Il senso di colpa, divenuto nevrosi, provoca la necessità dell'autocastigo per raggiungere masochisticamente la liberazione. L'analisi di questa realtà psicologica è perfetta: per il suo senso di colpa, Séverine è inibita; per le conseguenze della sua inibizione (altro senso di colpa), ella sceglie la soluzione, masochistica, della casa di appuntamento. Questa seconda idea parziale insieme alla prima (amore compromesso nella ricerca errata), dà la vera idea centrale del film.

Questa seconda idea parziale va approfondita, data la sua decisiva importanza tematica. Il trauma originario avviene in Séverine che è ancora « asessuata », perché bambina; l'azione dell'operaio, più che attendere una risposta eterosessuale, potrebbe essere definita, sulla scorta della psicologia, « genitale ». Di qui, la prima reazione masochistica dell'inibizione: il restare quasi senza sesso. C'è un senso mitico, per non dire mistico (la purezza degli angeli) del sesso. Il catafalco della villa del duca, dove ella rimane inviolata, è quasi un altare, sul quale sta immolando il proprio amore per Pierre: non a caso è la stessa carrozza delle nozze che la porta in questa mitica villa e il percorso assomiglia assai a quello delle nozze; e non a caso lei si ritrova nella sua nudità, esaltata più che ricoperta, dal trasparente, quasi liturgico, velo nero, tra ceri e stucchi e fiori. L'essere inibita è per lei soprattutto un essere senza peccato, se il sesso è colpa. A lei, che cerca il sesso sia pure per realizzare l'amore e non per se stesso, Pierre (l'amore) e Husson (il sesso) lanciano fango. E lei si sente bestia fra le bestie, femmina tra tori, perché sta cercando il fatto sessuale. È la mentalità nella quale è cresciuta, circa la casa di appuntamenti: obbrobriosa e peccaminosa perché casa del sesso, non perché casa di infedeltà o di disobbedienza. Ma lei grida: « Ti amo ». C'è infatti, impastata con questa, anche tutta l'altra « colpa » — che lei sente — di essere incapace di fronte alla pienezza dell'amore. Nel fatto che all'inizio del film lei immagina che il marito la faccia flagellare, è detto chiaro il suo sentirsi colpevole e quindi bisognosa di essere castigata (autocastigo: è lei che immagina), non tanto con le frustate, quanto piuttosto con l'essere data in pasto alle voglie dei due cocchieri: la stessa radice masochistica di due opposte situazioni: questa; e quella della casa di appuntamenti. Così, quando, dopo l'esperienza con Marcel, il trovarsi scoperta da Husson la richiama alla realtà, il duello tra Pierre e l'amico (che significa il conflitto or ora accennato tra il senso di colpa del sesso e quello di colpa dell'amore) si risolverà contro di lei: la colpevole è lei in ogni caso. È la Séverine di queste mentalizzazioni visive la vera protagonista del film; colei che vede sorgere l'amore di e per Marcel attraverso il sesso liberato, proprio mentre sta cercando di liberare il sesso attraverso l'amore di e per Pierre. Rifiuta ovviamente Marcel (amore perché sesso), poiché vuole Pierre (sesso perché amore). Ma è Husson

(l'iniziatore al sesso pur masochistico) che la fa ridestare dal suo mitismo: Husson che le fa ricordare un Pierre concreto e reale, quello che potrebbe e dovrebbe « sapere », non quello visto attraverso i sensi di colpa. Così Séverine arriva alla realtà: confessare o non confessare affinché l'amore arrivi completo per strada più idonea? Non si dimentichi l'invocazione di aiuto che ella lancia a Pierre nella prima visione; e l'altra frase: « Tutti e due siamo colpevoli ». Pierre potrebbe aiutarla: è medico e dovrebbe sapere che l'inibizione masochistica si vince non con la dolcezza paziente, bensì con la violenza. Come ha fatto Marcel. Marcel l'ha posta di fronte a un bivio: o accettare lui, Marcel, che con la propria violenza l'ha aperta al sesso e quindi all'amore (redenzione del secondo senso di colpa), ma la trascina a un amore che è tradimento dell'amore che lei vuole; oppure accettare Pierre che la lascia nella sua asessualità (redenzione del primo senso di colpa, dopo l'autocastigo — inutile — della casa di appuntamenti), ma che non le fa completare l'amore. La realtà nella quale Husson la butta con la sua scoperta potrebbe offrirle finalmente — con la confessione — la vera soluzione. Ma Pierre come reagirà? A Séverine, la sua vita mitica non offre vie di uscita.

Le due idee parziali si stanno incontrando. La realtà, quella vera, si è scatenata e Séverine perderà tanto Marcel quanto Pierre; ella è davvero liberata. Essa non deve più rendere conto né al sesso-amore (Marcel), né all'amore-sesso (Pierre). Ma nel momento stesso della sua « reale » liberazione, Séverine si ritrova anche « liberata » non nella realtà, bensì nel mondo dei miti nei quali ripiomba: Pierre non esiste più come corpo e Marcel non la può più attrarre. Ma ella è assolutamente sola. La carrozza vuota che passa tintinnando dà l'ultima precisazione tematica al film: questa liberazione è per Séverine il vuoto della vita e dell'amore. Si può tentare di nuovo uno schema, per sintetizzare ciò:



Per quanto concerne gli **elementi universalizzanti**, dai quali non si può prescindere per una valida formulazione dell'idea centrale, essi vanno ricercati nella dialettica tra mito (il senso di colpa) e realtà (la conclusione tragica) e tra amore-sesso (Pierre) e sesso-amore (il bivio posto da Marcel). In sostanza, per Buñuel, Séverine è emblema di tutta la società di estrazione religiosa

(cristiano-cattolica). Una società che è quello che è, impastata di malizia, anche nell'innocenza (il caso della domestica e della figlioletta della tenutaria) perché considerata come difetto di conoscenza e di esperienza e null'altro. Riaffiora insomma la visione del mondo insieme al « fondo mentale » dell'autore, sostanzialmente pessimista nei confronti della chiesa.

L'idea centrale può essere formulata in questo modo: « Il senso di colpa di fronte al sesso, ingenerato dall'educazione religiosa (cristiano-cattolica), è profondamente negativo e dannoso nei confronti di una realizzazione delle più vitali e sentite aspirazioni dell'uomo ».

Passando alla **valutazione tematica**, la validità universale del discorso di Buñuel in tanto esiste, in quanto l'aspetto narrativo della vicenda di Séverine nasce da una realtà psicologica di valore universale; poiché se un fatto narrativo « dimostrante » del film non nasce per legge psicologica universale, è chiaro che tale fatto rimane valido solo a livello individuale e non può essere universalizzato. Nel film i **perni strutturali** della dimostrazione sono: l'origine religiosa della nevrosi, la soluzione masochistica della casa di appuntamenti, l'incontro-bivio con Marcel, il dubbio sul confessare o meno al marito l'accaduto e la paralisi e morte di questi. Perché la tesi sia valida nella sua universalità, è necessario che in tutti questi punti il fatto narrativo nasca dal fatto psicologico. Invece nel film ci sono almeno quattro *deus ex machina*, cioè fatti che non sono universalmente validi, anche se credibili nella realtà individuale della storia di Séverine (l'apparire e la morte di Marcel; la scoperta di Husson; la paralisi e la morte di Pierre). In sostanza, non è vero che la religione (cattolica) identifichi il sesso col peccato, anche se è vero purtroppo che una certa educazione religiosa e cattolica abbia creato spesso quella mentalità. Finalmente non si possono non condividere l'analisi e la valutazione negative che l'autore fa di una errata educazione circa i problemi del sesso, tanto più quando si vuol basare una tale educazione sulla morale cattolica. Buñuel, come in diversi altri suoi film, confonde religione (cattolica) come vera natura e reale guida, con erronee applicazioni della religione stessa; su ciò ovviamente non si può essere d'accordo; pur essendo certo che egli, nonostante l'errore di attribuzione, pone il dito su di una piaga reale e gravissima.

Valutazione artistica e morale. La cinematograficità della struttura della concezione realizzativa, sia per solidità di struttura, sia per elevatezza di dizione filmica, è assai notevole. C'è da rilevare una certa soffusa volontà di fare più bello spettacolo che opera d'arte. Se si vuol parlare di poeticità, è necessario limitarsi a pochi brani e sottolineare più l'ottimo gusto e il mestiere che l'ispirazione poetica.

La **valutazione morale**, sotto l'aspetto di valore morale della dizione tematica, resta abbastanza facile sulla base della valutazione tematica sopra esposta. Sotto l'aspetto di effettiva dizione a un pubblico medio (difficilmente abituato a leggere il film nella sua vera significazione) si deve considerare la storia strana, eccentrica e pruriginosa di Séverine. Tale storia se, da un lato, non pare solleticare desideri di imitazione, né costituire forma di insegnamento, dall'altro si muove su di un piano (certo superficiale nei confronti della vera realtà del film, ma che è quello di fatto accessibile ai moltissimi di un pubblico medio) di amoralità non chiaramente o convincentemente disapprovata.

DIARIO SEGRETO DA UN CARCERE FEMMINILE

di Rino Di Silvestro - inter. princ.: A. Strindberg, E. Czerny, O. Bisera, C. Gaioni - prod.: it. - colore - lung. m. 2750 - VM 18 - distr.: Indipendenti Regionali.

La vicenda prende l'avvio dalla sparizione di un notevole quan-

titativo di eroina: il corriere che doveva recapitarla, ha un incidente che gli costa la vita; nell'auto, però, non viene ritrovata la droga ma soltanto una ingenua fidanzatina che finisce ovviamente in prigione. A questo punto si scatena la lotta per ritrovare il malloppo; sia il mittente sia il destinatario si sentono truffati e si accusano a vicenda. La figlia di uno di loro, per liberare il padre da ogni sospetto e per fare piena luce sull'accaduto, schiaffeggia alcuni poliziotti, ottenendo così di poter raggiungere in prigione la giovane fidanzata del corriere, dalla quale spera di riuscire a trarre il bandolo della matassa. Ed ecco che la narrazione si sposta all'interno del carcere, non tralasciando però di ricordarci ogni tanto che la lotta tra le due bande di spacciatori continua; assistiamo così, attraverso gli occhi della nostra eroina, ad alcune situazioni erotiche ed anche ad un tentativo di ribellione generale (non molto motivato, per la verità): tutte cose che dovrebbero costituire l'aspetto « di denuncia » del film. Finalmente, l'eroica figlia riesce a sapere tutto; ma, ahimé, ormai è troppo tardi: il padre è già stato liquidato dagli avversari e la stessa sorte tocca ora alla disgraziata fanciulla. Qualche vago richiamo a scontate connivenze della direzione del carcere con l'« onorata società » e siamo alla fine.

Facendo perno su un decoroso impianto narrativo e su una felice ricostruzione d'ambiente, l'opera in esame scorre abbastanza celermente sul **duplice filone** (l'avventura e la denuncia) non riuscendo mai, però, a concatenare i due blocchi in una solida struttura d'insieme.

Un discreto montaggio conferisce un ritmo abbastanza serrato a tutta la narrazione, in modo che le notevoli carenze strutturali e linguistiche possono sfuggire ad un pubblico non preparato.

Per quanto concerne il discorso sulla denuncia del sistema carcerario, probabile tema del film in esame, c'è anzitutto da rilevare una assoluta superficialità nell'esame di un problema che pur riveste tanta importanza. Sembra quasi che il regista sfugga volutamente da un qualsiasi approfondimento per rifugiarsi assai spesso e quasi sempre immotivatamente, nella descrizione minuziosa di situazioni un tantino « osées »; l'insistenza su tali forme espressive, oltre a vanificare un tema di bruciante attualità, induce lo spettatore a ritenere che tutti i mali del sistema carcerario provengano dall'impossibilità di realizzare normali rapporti sessuali. Come si vede, tutti i salmi finiscono in gloria!

Per concludere, due parole sulle attrici: impegnate soprattutto a mostrare le proprie grazie più che a fornire delle interpretazioni decenti, superano tutte l'esame; in particolare la Strindberg che cerca vanamente di accoppiare i numerosi atteggiamenti erotici con qualche accenno di recitazione.

Scontate alcune figure di contorno, come la piromane e la maniaca religiosa, quest'ultima impersonata da una Gaioni che, oltre a non saper recitare, si è pure notevolmente ingrassata. (FRANCO SESTINI)

MORDI E FUGGI

di Dino Risi - inter. princ.: M. Mastroianni, O. Reed, L. Stander - prod.: it.-fr. - colore - lung. m. 2750 - CCC: III - distr.: M.G.M.

Esempio tipico di commedia « all'italiana », quest'ultimo lavoro di Risi pone l'accento su alcune situazioni attraverso le quali si cerca di compiere una certa introspezione attorno all'arruffatissima società contemporanea.

La **vicenda**: mentre un industriale farmaceutico parte in autostrada per un week-end clandestino con una giovane studentessa d'architettura, tre militanti dell'ultrasinistra (« mordi e fuggi » è il nome del gruppuscolo) compiono una rapina ad una banca

durante la quale viene ucciso un poliziotto. I tre rapinatori, inseguiti dalle forze dell'ordine, giungono ad una stazione di rifornimento dove — per evitare di essere catturati — prendono in ostaggio l'industriale e l'amichetta. Siamo in estate, all'epoca delle grandi migrazioni turistiche lungo l'Autostrada del Sole ingorgata all'inverosimile; si viene così a creare una situazione paradossale: l'auto dei rapitori, con a bordo gli ostaggi — per il cui rilascio sono stati richiesti cento milioni ed un aereo — viene tallonata dalle pantere della Polizia in un bailamme di vetture che procedono a passo d'uomo, alle quali si aggiungono presto quelle dei giornalisti e della TV. L'inseguimento al rullantatore si trasforma presto in una specie di Cantagiro, con i villeggianti schierati al passaggio del corteo, inneggianti ora all'una ora all'altra parte in causa. Poi i rapinatori si buttano per strade secondarie approdando a notte fonda nella villa di un generale toscano a riposo il quale, un po' perché costretto dalle armi ed un po' per atavico senso di ospitalità, gratifica tutta la compagnia della sua buona cucina e dei suoi vini da « riserva ». Inattesa e in netta contraddizione con il tono generale dell'opera, ci scappa il finale tragico del quale ovviamente non starò a rivelare i particolari.

Estremamente arduo proseguire alla ricerca di un « racconto » che attraverso il MODO di narrare possa metterci in contatto con un contenuto mentale dell'autore, che non sia quello di fare uno spettacolo fine a se stesso. Nel film, la satira di costume lascia il posto troppo spesso a facili ammiccamenti nei confronti dello spettatore che ride di gusto alle frequenti battute, quasi sempre infarcite di volgarità assolutamente gratuite.

Le ambizioni di Risi, tendenti a radiografare satiricamente alcuni aspetti della vita italiana contemporanea escono quasi sempre distorte in una galleria di quadretti d'effetto, ognuno a sé stante, attorno ai quali purtroppo non resta altro che il vuoto intellettuale; per di più, certe articolazioni dell'impianto narrativo appaiono assolutamente improbabili, il che sacrifica troppo spesso una qualsiasi introspezione dei personaggi a esclusivo beneficio della « soluzione » che la battuta ironica impone.

Eppure, scava, scava, qualcosa di interessante è possibile intravedere anche nell'opera in esame: il discorso sui mezzi di informazione attualmente imperanti. E' questo un argomento che pervade tutta la prima parte dell'opera (mentre viene immotivatamente abbandonato nella seconda) e che, partendo dalla sequenza che precede i titoli di testa (presentazione dell'industriale che prima di partire per il week-end sceglie alcuni tipi di « lanci pubblicitari » per i suoi prodotti), sfocia nella sfilata dei rapitori e dei poliziotti tra due ali di folla festante, alla quale i vari « media informativi » hanno propinato l'avvenimento, di per sé tragico, come un nuovo genere di intrattenimento e di consumo. Ed anche l'accento al « modo » con il quale viene riferita la notizia attraverso gli schermi televisivi risulta estremamente sintomatico, anche se la già descritta volontà di « fare spettacolo a tutti i costi », sacrifica purtroppo un qualsiasi discorso serio.

Nella seconda parte, invece, il film prende chiaramente tutta un'altra strada ed il regista va a cacciarsi inopinatamente in un ginepraio, specie laddove introduce un sia pur larvato confronto ideologico tra le varie parti in causa (l'industriale, il rivoluzionario, il generale e la ragazza). Come era facile prevedere, il risultato è catastrofico: l'opera oltre a scadere sotto il profilo tematico, perde anche quella « spettacolarità » che l'aveva assistita nella parte precedente; e soltanto la « vis comica » della burbera ma simpatica maschera di Lionel Stander riesce in qualche modo a far sorridere un pubblico che un po' alla volta ha perso interesse alla narrazione e allo spettacolo.

Non bastano neppure gli accenni ad alcune note figure del nostro tempo (p.e. il commissario del film è chiaramente costruito sulla falsariga del defunto Calabresi) per sollevare il tono generale

del film da quella mediocrità alla quale il purtroppo soltanto abbozzato discorso sui mass media riesce in qualche modo a conferire un po' d'interesse.

Per concludere: un'opera costruita esclusivamente « per divertire », ma con all'interno i germi di una potenziale tematica indubbiamente pregevole. (FRANCO SESTINI)

NOZZE (LE)

di Andrzej Wajda - interpr. princ. D. Olbrychski, E. Krakowska, - prod. polacca - colore.

E' un film tenuto tutto sulla corda di una notte di danze in occasione del matrimonio d'un giornalista di città con la figlia d'un contadino. I personaggi appartengono ai due mondi dell'intelligenza e del popolo.

A un dato punto, si profila un pericolo comune. Il mondo dell'intelligenza intuisce il problema; il popolo s'infiamma ed è pronto all'azione. Ma non si trova nessuno dell'intelligenza che sappia o voglia guidarlo.

Lo spettro della strage di Galizia incombe nel finale.

La vicenda non è facilmente narrabile. C'è la lunghissima notte di danza (quasi tutto il film) con l'entrare e l'uscire di personaggi in questa fattoria di provincia d'un tempo, in cui il popolo era costituito dai contadini, con apparizioni allucinanti, con richiami — anche cinematograficamente interessanti — di natura tra il narrativo e il simbolico, a dire di un popolo che prende coscienza dietro le pur sognanti parole del giornalista, del pittore, dello scrittore. L'intelligenza parla fantasticamente e sogna che non ci siano più frontiere tra realtà e fantasia; ma il popolo prende tutto per realtà. Ed ecco il conflitto.

La notte era cominciata nel divertimento tra intelligenza e popolo (il matrimonio), ma il matrimonio non era d'amore, era quasi d'evasione reciproca dei due giovani. Nel divertimento, il conflitto che sta sotto non si sentiva. Lo si sentirà quando il popolo eccitato dai discorsi dell'intelligenza prenderà per realtà il frutto della fantasia e, messosi in moto, tenterà di scuotere l'intelligenza perché lo guidi.

Il film è chiaramente **emblematico**. Per liberare la Polonia è necessario che si uniscano le forze dell'intelligenza con quelle del popolo. Ma l'intelligenza è pronta a guidare? Riecheggia in questo film una tematica abbastanza comune nella letteratura polacca e che si trova anche in CENERE E DIAMANTI: il popolo è di fatto un po' perduto, perché non guidato realisticamente.

Tematicamente interessante e rientrante in quella problematica cui ho accennato nel n. 7 di EDVA a proposito della Rassegna di Napoli dedicata al film polacco, il film è anche molto interessante sotto il profilo **cinematografico** e **artistico**.

L'emblematicità si dipana un po' alla volta dalla materialità delle immagini che sembrano parlare di una danza e fanno capire di non esaurire in questa il loro discorso. Tagli di inquadratura e di colore, ritmo di montaggio, colpi di pollice deciso in sceneggiatura, una recitazione calibratissima ed estremamente efficace costruiscono — è veramente il caso di dirlo — una dizione difficile ma accessibile, creano un'emozione che non si ferma, e nemmeno può sostare, alla vicenda.

Wajda era preoccupato d'aver fatto un film che la gente capisse, poiché si trattava d'un messaggio legato alla libertà di quel popolo: continuare la tradizione nella ricerca e nel ricordo della libertà, ma nel ricordo anche degli errori che si sono fatti. Ma non ho capito bene se tale preoccupazione ce l'avesse da prima nei confronti del proprio pubblico o gli fosse nata vedendo che qualcuno dei presenti (anche qualificati) alla citata Rassegna non aveva afferrato in pieno il senso del film. E certamente l'abitudine ai film di vicenda che da noi impera può effetti-

vamente impedire di capire film come questo che sono autentici discorsi per immagini e non rappresentazione di storie o di storie.

Tuttavia, a mio avviso, il discorso traspare lucidamente, quasi didascalicamente, grazie a uno stile narrativo originale e intenso, anche se non sempre sollazante. Un'opera che merita d'essere vista sia per interesse di cultura cinematografica, sia quale testimonianza d'una profonda realtà antropologica e culturale contemporanea. (NAZARENO TADDEI)

SEPOLTA VIVA (LA)

di Aldo Lado - inter. princ.: A. Belli, M. Bonuglia, F. Robsahm, F. Perrin, D. Darel, M. Monet, J. Quaglio e il bambino A. Trina - prod.: it. - colore - lung. m. 2943 - distr.: Euro International.

La novità cinematografica italiana — o almeno il tentativo di novità — di questa ripresa postestiva del '73 è un film che, nella speranza del produttore Alessandro Altieri, è destinato ad aprire il filone del « film d'appendice ».

I 130 romanzi lacrimogeni di Carolina Invernizio hanno avuto recentemente una incredibile rimonta; e il cinema, stanco — pare — di decameroni e di spaghetti western e di polizieschi (ma non ancora stanco, anzi agli inizi, del filone sull'epoca del fascismo), vi ha fatto un pensiero.

Questo il primo frutto, affidato al 38 enne Lado, autore di LA CORTA NOTTE DELLE BAMBOLE e di LA COSA BUFFA, e a un gruppo di giovani attori, piuttosto sconosciuti ma non del tutto infami, tra i quali la protagonista Agostina Belli (Maria Agostina Magnoni, 23 anni, milanese, figlia d'un artigiano del quartiere povero del Giambellino), reduce da un grappoletto di film e dall'aver posato nuda, prima tra le attricette italiane, per l'edizione italiana di « Playboy ».

Ma anziché prendere dalla Invernizio (1859-1916), il film prende

da un **feuilleton** francese di Marie-Eugenie Saffray (1831-1885), ambientato nella Francia prerivoluzione. Ed è stato girato in castelli e boschi veri della Val d'Aosta.

La vicenda è quella della figlia, Christine, d'un povero **cabotier** (traghettatore), presa in sposa dal giovane casteliano Philippe, col quale si amano teneramente. Il fratello cattivo di questi, Ferdinand, cui spiace perdere l'eredità, incita l'altro fratello Gael (che vorrebbe sposare la principessa Dominique che invece vuol farsi monaca) e il luogotenente Morel (che vuol piazzar bene la propria figlia) a disfarsi di Christine, mentre egli organizza un'imboscata a Philippe con i masnadieri del luogo. Ma Gael, ohibò, non vuole uccidere per scaramanzia avita; e allora, approfittando d'una assenza di Philippe, mediante pozione dalle apparenze mortali, rinchiuderanno Christine incinta — e ritenuta morta — in una torre ai cui piedi scorre rumorissimo torrente. Christine vede dalla sua prigione i propri funerali e capisce. Vane sono le suppliche a Morel, che le fa da carceriere. Quando Philippe ritorna e apprende della morte della sposa, facendo credere ch'è andato ad ammazzarsi, si ritira segretamente nel convento dei frati indossandone il saio. La gravidanza avanza, Ferdinand organizza orge nel castello, Gael va a tentar di violentare entro il convento l'amata principessa monaca ma, rifiutato, l'uccide e si uccide. Intanto un ragazzino — che da Giovanna la Pazza ha sentito che nella torre è tornato il fantasma dell'antica contessa — va a curiosare e vi trova invece la povera Christine ormai prossima al parto. Tutto precipita. Christine partorisce; Morel — proprio la notte che doveva portar via il pargoletto di Christine — viene ucciso da Ferdinand sorpreso a violentarne la figlia; il ragazzino porta al convento come trovatello il fantolino di Christine; e Philippe, da una collana che c'è nel fagottino, capisce il tutto e accorre. I due fratelli duellano a morte. Ma Ferdinand ha inondato la torre e la povera Christine sta per annegare. Il ragazzino va a chiamare Philippe. Questi si precipita alla torre inseguito da Ferdinand, mentre l'acqua sempre cresce. E, ovviamente, Ferdinand soccombe annegato lui; mentre Philippe riabbraccia Christine. (segue a pag. 170)

CORSI D'ESTATE 1973

Si sono conclusi felicemente, alla Villa Campitelli di Frascati, il 30 agosto u.s., i Corsi d'Estate 1973 che erano iniziati il 16 luglio. Sono stati 9: 4 di Educazione con l'immagine e 5 di Educazione all'immagine. Tra i primi, un nuovo corso di « Catechesi con l'immagine » rivelatosi estremamente impegnativo e interessante. Anche quest'anno, gran parte di essi sono stati riconosciuti — e due pure finanziati — dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Nonostante gli ormai insopportabili disguidi postali (ad alcuni, l'annuncio dei Corsi spedito ad aprile è giunto a corsi quasi ultimati!), i Corsi d'agosto sono stati frequentatissimi (94 per il « Lettura »; 105 per il « Comunicazione di massa »), meno invece quelli di luglio. I partecipanti sono stati quasi tutti professori di scuole medie e diversi insegnanti elementari, con decisa prevalenza di laici. Tutte le regioni d'Italia vi sono state rappresentate e alcune con forti gruppi, come il sardo (complessivamente più di 30), il campano, lo abruzzese, il siciliano, il viterbese, il veneto ecc. Ci sono stati inoltre alcuni esteri provenienti da Argentina, Colombia, Egitto, Messico, Polonia, Spagna.

Sono stati docenti — oltre al P. Taddei che ha portato il maggior peso delle lezioni — Olinto Brugnoli, Gigi Di Libero, Vittorio Gioventù (per la fotografia), Antonio Girardi, Guido Guarda, Gabriele Lucchini, Marco Matricardi, Gavino Musio, Giancarlo Neffari, Giuseppe Pirola. Di essi, quattro sono docenti universitari; gli altri specialisti nella relativa materia o diplomati dei nostri Corsi.

Se sempre i nostri Corsi si sono caratterizzati per la serietà dell'impostazione, per la qualità delle lezioni e per l'impegno dei partecipanti, quest'anno tali note sono state accentuatissime nonostante il caldo che purtroppo s'è fatto sentire parecchio. E in maniera del tutto particolare è emersa la simpaticissima nota dell'affiatamento.

La soddisfazione è stata comune. Alla fine dei corsi finanziati dal Ministero, i partecipanti di loro iniziativa hanno scritto al Ministero stesso per ringraziare dell'occasione loro offerta e a Telescuola per suggerire di far conoscere a tutte le scuole italiane la metodologia del Centro. Ha poi preso piede il proposito di instaurare un più intenso scambio di contatti tra corsisti e Centro, per una più intensa azione comune nel campo dell'educazione.

Del romanzo d'appendice, il film pare voler conservare i moduli narrativi ed espressivi: resa molto superficiale e sommaria (per non dire inesistente) dell'ambiente storico-culturale in cui la vicenda si svolge; verosimiglianza di dettagli e non di struttura (p.e. la differenza dei film western & C., questo tipo di film non dovrebbe far vedere l'eroe che ferito e boccheggiante riesce ancora a sopraffare un battaglione d'avversari, però si prodigherà ad infilzare una serie di situazioni fortuite che porta al punto — temuto dallo spettatore — di crisi insuperabile o a quello — desiderato — di soluzione impossibile); nettissima prevalenza del sentimento facile e immediato (p.e. tenerezza per i bambini e per le donne fragili; repulsione per i cattivi i quali sono proprio cattivi; bontà sentimentale; situazioni lacrimogene di amore odio morte ecc.) che devono aver ragione di qualsiasi altra considerazione. E, infine, narrare facile, scorrevole, quasi infantile, con la continua sottile preoccupazione del « e adesso che succede? », ma che conclude e non può non concludere col lieto fine (ovviamente romantico) per i buoni e col perire inglorioso di tutti i cattivi.

Per portarlo all'altezza del 1973, gli autori di questo SEPOLTA VIVA vi hanno voluto mettere anche il sesso e il sesso-religione, retaggio delle conquiste del cinema contemporaneo (grazie anche alle campagne antipornografia). Ma è solo un « pizzico » di sesso qua e là: praticamente un po' di nudo — seni al vento e derratani all'aria — nella scena dell'orgia; mammellette di Christine al bagno iniziale e della monaca sorpresa in cella da Gael mentre va a coricarsi. Insomma quel tanto che basta per dire che siamo nel '73.

Un « film d'appendice » ed è detto tutto.

Il romanzo d'appendice si distingueva per la struttura a episodi, abbastanza conclusi ciascuno, che finivano però tutti con la **suspence** che li attaccava al successivo, dopo aver introdotto ciascuno un nuovo elemento narrativo (o personaggio o altro: qui p.e. è il caso di Giovanna la Pazza; dei banditi prezzolati da Ferdinand per attaccare Philippe che ritorna a casa, ecc.) per far procedere la storia lentamente, tirarla per le lunghe, e farla assaporare brano a brano, fino in fondo, coccolando i protagonisti (ogni volta sempre più sfortunati fino all'exploit finale). La struttura a episodi cioè la storia data a spizzichi, ciascuno « interessante » per conto suo, salvava dalla noia dell'insieme.

rispettando troppo pedissequamente la struttura episodica del romanzo d'appendice, trova difficoltà a sostenere il ritmo d'interesse che dev'essere qui praticamente unitario.

Distinguiamo allora il film in sé e il tentativo di filone più o meno nuovo. Il film in sé è quello che è: non molto più povero — come spettacolo e come contenuto — di tanti altri film d'oggi che si piccano d'essere impegnati o di costume. Come tentativo di filone nuovo, è apprezzabile il rispetto per un preciso genere letterario senza pretese ma popolare, pur notandone i limiti anche spettacolari. E non si può non ricordare il lancio pubblicitario, piuttosto sostenuto e non privo di mordente. Ma delle fotografie di scena, che i settimanali anche grossi hanno riportato, in gran parte puntualizzate su quelle che dovevano essere le parti consacrate al sesso, quasi nessuna ha riscontro nel film. Il che fa sospettare una edizione doppia e, comunque, una non proprio delusa fiducia nel voyeurismo del popolo italiano di questi tempi. (NAZARENO TADDEI)

ULTIMA CASA A SINISTRA (L')

di Wes Craven

Due giovani ragazze abitanti in un sobborgo di New York, decidono di festeggiare il compleanno di una di loro, recandosi ad una festa in quartiere malfamato. Desiderose di provare piaceri proibiti, si rivolgono ad un giovane per chiedergli un po' di... « erba »; sfortuna vuole che il presunto « fornitore » altro non sia che un pericoloso drogato il quale, con l'aiuto di una donna, aveva provocato la fuga di altri due delinquenti (anche un po' maniaci sessuali).

Attratte nella buia tana dei lupi, le due giovani verginelle vengono sottoposte alle più svariate forme di tortura finché i nostri bravi maniaci non si decidono ad ucciderle. Guarda caso, però, l'uccisione avviene proprio in prossimità dell'abitazione di una delle due ragazze (famiglia borghese benestante che alloggia in una graziosa villetta circondata da un meraviglioso parco); sempre per puro caso, guasto alla macchina, i quattro delinquenti

DOZZINA D'ORO AL 14 OTTOBRE 1973

PER INCASSO ASSOLUTO

La polizia incrimina...	13 città gg.	466 L.	392.080.000
Tony Arzenta	12 » »	270 »	388.671.000
Il colonnello Buttiglione	14 » »	487 »	380.737.000
Tocco di classe	11 » »	217 »	335.476.000
5 matti allo stadio	12 » »	370 »	295.209.000
Anastasia mio fratello	13 » »	211 »	278.607.000
Tre uomini in fuga	15 » »	447 »	261.601.000
Milano trema...	13 » »	327 »	249.208.000
Una donna e una canaglia	10 » »	186 »	243.927.000
I Dieci Comandamenti	14 » »	301 »	234.792.000
Ultimo tango a Zagarol	16 » »	386 »	226.351.000
La polizia è al servizio del cittadino?	14 » »	271 »	208.797.000

PER INCASSO SETTIMANALE

Anastasia mio fratello	12 città	L.	110.990.000
Un tocco di classe	9 »	»	86.611.000
Teresa la ladra	5 »	»	85.328.000
La proprietà non è più un furto	10 »	»	81.773.000
Tony Arzenta	9 »	»	74.326.000
Una donna e una canaglia	7 »	»	71.662.000
La schiava	7 »	»	70.110.000
Sussurri e grida	9 »	»	63.317.000
La mia legge	5 »	»	50.988.000
Io e lui	8 »	»	44.116.000
Malizia	6 »	»	40.520.000
Bisturi la mafia bianca	5 »	»	39.381.000

dal « Giornale dello Spettacolo » del 20-10-1973

La formula venne poi ripresa praticamente dalla televisione. Soprattutto in America Latina, storie di questo tipo durano 80, 100 puntate, anche più. E la gente va matta.

Ma il film deve dir tutto in un'ora e mezzo o due. E forse,

chiedono ospitalità alla famiglia sopra citata, la quale viene così a scoprire che i quattro giovani hanno ucciso e violentato il loro tenero virgulto. Ed ecco che la rabbia borghese scoppia e distrugge: la donna della banda viene tagliuzzata ed affogata, il giovane

drogato è costretto a spararsi in bocca, il maniaco sessuale viene privato a morsi della sua... virilità; il capo infine viene affettato con una sega a motore. Il tutto da una innocua, dolce, gentilissima coppia di coniugi americani borghesi (lui medico, lei casalinga).

Già dall'esame della vicenda balza evidente l'enorme spreco di pomodoro/sangue che il regista si è permesso durante la lavorazione. Il sangue è tanto che non riesce affatto ad impressionare lo spettatore; le nefandezze compiute dai « nostri eroi » sono così assurde che non fanno né caldo né freddo al distratto pubblico estivo, attratto in sala da questo sublime slogan pubblicitario: « se non volete svenire dovrete ripetervi continuamente... è solo un film... è solo un film ».

IN MARGINE A...

...UN TANGO

In un teatrino periferico a Firenze, una compagnia vernacola, la Masino-Vinci, sta rappresentando, con incredibile successo, una pochade di Gianfranco d'Onofrio dal titolo « Penultimo tango a Compiobbi ».

La sera della prima un centinaio di persone, rese nervose dalla lunga, quanto vana, coda fatta per ottenere un biglietto (peraltro caro, 1200 lire, dato il tipo di teatro), minacciarono non so più quali sommosse, se la direzione del teatro non avesse provveduto ad aggiungere alle seicento poltroncine della già completa platea, altre sedie supplementari. Non so poi come sia finita, non ci interessa in questa sede, né tanto meno ci interessa il lavoro: una cosetta noiosa tutta imperniata sul solito malinteso tra mogli e mariti, con tanti ammiccamenti ad un pubblico ridanciano e casarecci spaghetti, naturalmente, al burro.

E' bastato un titolo foriero di torbide passioni casearie, ma liberato di tutta quella cornice « culturale » (e quindi faticosa) che circondava il film di Bertolucci, perché centinaia di massificati (alcuni dei quali forse erano rimasti esclusi da quello che si danzava a Parigi) corressero a frotte ad assistere a questo Tango di Compiobbi.

E' scattata la molla, l'ordine è stato impartito, folle corrette plaudenti.

La gente, una volta entrata, si rendeva subito conto di esser stata abbindolata, ma tuttavia restava in teatro fino alla fine in religiosa e paziente attesa... chissà forse... Gli applausi erano sempre più fiochi, ma tutti aspettavano, aspettavano senza sapere che, ma aspettavano. Poi quando tutto è finito, gli spettatori si sono alzati e con la stessa espressione dubitativa che avevano quando uscirono dall'altro tango, hanno abbandonato il teatro scontenti senza sapere il perché della loro scontentezza.

Fermiamoci un momento su tutto ciò.

I servi (del messaggio propagandistico contenuto nel titolo della commedia) hanno ubbidito al richiamo e si sono disposti con serenità d'animo a recepire quel qualcosa che gli era stato promesso. Volevano scene scollacciate, situazioni ambigue, pretesti per sgangherate risate, forse qualcuno addirittura sperava, attraverso il tango ambientato nella periferia fiorentina, capire tutto ciò che non aveva capito nell'altro, ben più astutamente, ambientato a Parigi.

Sono stati traditi, hanno avuto un'altra cosa e adesso sono disorientati. Qualcosa non ha funzionato. Non sanno dove e per

Perfettamente inutile ricercare nell'opera in esame un qualsiasi abbozzo di idea tematica; l'impianto narrativo del film, di per sé già notevolmente scricchiolante, è tutto quello che ci viene offerto.

Altrettanto assurdo voler rintracciare un sia pur minimo tentativo di novità espressiva.

Come già detto, il film è tutto nella vicenda e questa è tutta... nel sangue.

La faccenda però si fa seria se è vero che — come si dice nei titoli di testa — l'opera in discorso sarebbe stata proiettata, a scopo didattico, in varie Università inglesi ed americane. (FRANCO SESTINI)

questo son tristi. Tango significa (ai loro orecchi) burro e quel che ne consegue, invece hanno trovato la solita vicendola tipica di queste scene. No! Il loro conto non torna.

Non si sono resi conto come, sia in questo sia nell'altro tango, sono stati traditi allo stesso modo perché non hanno saputo « leggere » quel che avevano sotto gli occhi.

Al film di Bertolucci erano approdati grazie al gran parlare che se ne è fatto. Al lavoro di D'Onofrio sono arrivati grazie al film di Bertolucci. In tutti e due i casi hanno agito grazie a sollecitazioni esterne e senza verificare, interpretandolo, ciò che veniva loro offerto. Hanno dimostrato ancora una volta di non essere liberi di scegliere (sono tristi per questo ma non lo sanno). Ancora una volta hanno fermato il loro sguardo al « cosa » senza preoccuparsi del « come ».

In breve, non leggendo i messaggi che ricevevano, non li hanno capiti e per questo sono caduti in trappola. Ora se la trappola consiste in una commediola di terz'ordine poco male. Ma se la trappola consistesse in qualcosa di più grosso, politica ad esempio, come si comporterebbero quei signori?

Purtroppo, oggi, mancando una educazione alla lettura del messaggio audiovisivo (in questo caso il tango a Parigi e tutte le sue componenti ed echi di cronaca) cadrebbero sicuramente nella trappola politica (il tango a Compiobbi del nostro esempio) che questo ha preparato.

Purtroppo questa situazione è destinata a durare. (URBANO SABATELLI)

...GIORNALI

« Noi giornalisti dobbiamo convincerci che la responsabilità di quanto succede in Italia ricade anche su di noi. Non è avallando l'ottimismo ufficiale, non è aiutando l'uomo della strada a nascondere la testa sotto la sabbia, affinché possa tranquillamente godersi i suoi ponti e le sue canzonette alla televisione, che contribuiamo al formarsi di un'opinione pubblica nel nostro paese. E la presenza di un'opinione pubblica resa consapevole della realtà dei problemi e non soltanto mugugnatrice e istericamente insoddisfatta è alla base della vitalità democratica di una nazione non feudale, non baronale ma aperta e moderna. Quando La Malfa, che per anni è sembrato l'unico oppositore in Italia a una linea economica che riscuoteva consensi quasi generali, sostiene che il risanamento dell'economia e la libertà d'informazione sono da collegare strettamente nel nuovo programma di governo, individua un punto nodale di tutta la nostra vita democratica » (TOMMASO GIGLIO in « Il silenzio di stato » in L'Europeo, 28 giugno '73).

TRA CRONACA E STUDIO

Nazareno Taddei: LA VERITA' DEI BUGIARDI » p. 141

METODOLOGIE

Maria Pia Giudici: LA FOTO, OGGI, PER L'EVANGELIZZAZIONE (II*) p. 146
 Nazareno Taddei: L'ALTERNATIVA ALLA LETTURA p. 149
 Gabriele Lucchini: FOTOGRAFIA E GEOMETRIA (III*) p. 153

ESPERIENZE

PIANO DELLE ATTIVITA' DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE NELL'ISTITUTO S. SPIRITO DI LIVORNO (Anna Maria Baldi) p. 158
 I RAGAZZI LEGGONO I GIORNALI p. 160
 IL DOCUMENTO MUSICALE AL CENTRO DI UN DISCORSO INTERDISCIPLINARE (Giuseppe Cacciola) p. 161

RECENSIONI AV

POETI EUROPEI DEL '900 - dischi (Severa Donati) p. 163
 POESIA RUSSA DEL '900 - dischi (Severa Donati) p. 163

RECENSIONI LIBRI

SENZA CHIEDERE IL PERMESSO - COME RIVOLUZIONARE

L'INFORMAZIONE di Roberto Faenza (Urbano Sabatelli) p. 163
 CINEMA ITALIANO (IL): SERVI E PADRONI di Goffredo Fofi (Urbano Sabatelli) p. 164

RECENSIONI FILM

BELLA DI GIORNO di Luis Buñuel (Taddei - Miarelli) p. 164
 DIARIO SEGRETO DA UN CARCERE FEMMINILE di Rino Di Silvestro (Franco Sestini) p. 167
 MORDI E FUGGI di Dino Risi (Franco Sestini) p. 167
 NOZZE (LE) di Andrzej Wajda (Nazareno Taddei) p. 168
 SEPOLTA VIVA (LA) di Aldo Lado (Nazareno Taddei) p. 169
 ULTIMA CASA A SINISTRA (L') di Wes Craven (Franco Sestini) p. 170

IN MARGINE A...

...UN TANGO p. 171
 ...GIORNALI p. 171

FINESTRELLE

NUOVA DENOMINAZIONE DEL CSCS p. 142
 CORSI CON LA METODOLOGIA CSCS p. 145
 NUOVA OPERA IN 15 VOLUMI p. 148
 PROPOSTA DI PROGRAMMA DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE DEL CSCS p. 157
 CORSI D'ESTATE 1973 p. 169
 DOZZINA D'ORO DEI FILM AL 14-10-1973 p. 170



Entro novembre, si prevede

l'uscita del
VIDEOLIBRO

N. Taddei

**CORSO DI EDUCAZIONE ALL'IMMAGINE
 PER LE SCUOLE MEDIE**

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 Nicotra e adattati e impostati da e secondo il metodo di N. Taddei.

Si raccolgono già fin d'ora le prenotazioni

io sono Tatto

Mensile, anno I - nn. 9-10, luglio-ottobre 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 790.905 - ccp. 1/8506 - Spedizione in abbonamento postale Gruppo III - 70% - Tipografia Sallustiana - Roma.

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