

**2009** 37  
anni

educazione  
audiovisiva

**371**  
giugno 2009  
ISSN 0393-098X

# edlav

SUSSIDIO MENSILE DI «LETTURA» DEI MEDIA E D'USO DEI LORO LINGUAGGI  
FONDATO DA P. NAZARENO TADDEI SJ



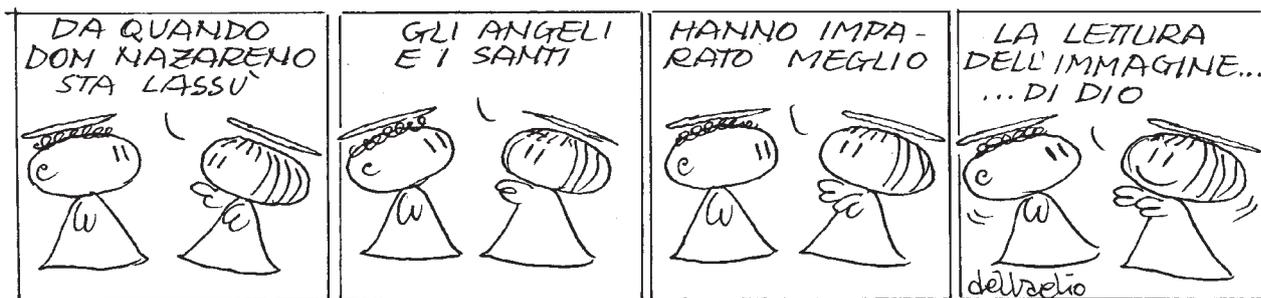
**Nazareno Taddei**  
tra ricordo e memoria

edito da



ROMA

## La vignetta di Del Vaglio



educazione audiovisiva 371  
giugno 2009

# edav

SUSSIDIO MENSILE DI «LETTURA» DEI MEDIA E D'USO DEI LORO LINGUAGGI  
FONDATA DA P. NAZARENO TADDEI

Hanno collaborato a questo numero: Eugenio Bicchieri, RE; Adelio Cola, TO; Paolo Del Vaglio, NA; Gabriella Grasselli, RE; Achille Abramo Saporiti, VA; Luigi Zaffagnini, RA – per le ricerche: Gabriella Grasselli, CiSCS ed Edav sas

Chiuso in redazione: 1 giugno 2009

Mensile - Anno XXXVII, n° 371, giugno 2009 - Direttore Responsabile: Andrea Fagioli - Impostazione grafica: Ennio Fiaschi - Autorizzazione Trib. di Roma n. 13007 del 3/10/1969 con allegato n. 14632 del 14/7/1972 - Proprietario ed editore CiSCS, Roma - La collaborazione, sotto qualsiasi forma, è gratuita - Direzione: Via Giolitti 208, 00185 Roma (Italia), Tel. e Fax 06/7027212 - Redazione e Amministrazione: Via XX Settembre 78, 19121 La Spezia (Italia), Tel e Fax 0187/778147 - c.c.p. 33633009 - Sped. in abb. post. art. 2, comma 20/c, legge 662/96, La Spezia - Finito di stampare nel mese di giugno 2009 dalla Tipografia Mori, Aulla (MS).

E-mail: edav@edav.it - direttore  
ciscs@edav.it - uff. abbonamenti

Internet: www.edav.it  
«Dio dopo internet»: www.diodopointer.net.it

## Comitato di Direzione

Eugenio Bicchieri, Olinto Brugnoli, Andrea Fagioli, Gabriella Grasselli, Paolo Andrea Mettel, Flavia Rossi, Gian Lauro Rossi, Franco Sestini, Luigi Zaffagnini

La foto di copertina: P. Taddei al Convegno internazionale AIF, in Campidoglio, Roma 1980.

## Abbonamento annuale 2009

Italia Euro 55,00; estero Euro 70,00; sostenitore Euro 150,00; benemerito Euro 500,00.

Arretrati Euro 65,00 una annata; Euro 6,00 n. singolo.  
Inviare l'abbonamento sul c.c.p. n. 71895007 intestato a Edav - Via Giolitti, 208 - 00185 Roma - L'invio di EDV è gratuito per Soci e Iscritti del CiSCS.



ASSOCIATO ALL'UNIONE  
STAMPA PERIODICA

## L'eco della stampa

legge, ritaglia e rilancia edav  
© Copyright by CiSCS - Roma.  
Tutti i diritti riservati.

## Ricordo o memoria?

di GABRIELLA GRASSELLI

L'EDAV di giugno, come ormai di consueto, è dedicato a P. Taddei. Questo è il quarto numero speciale nel terzo anniversario della morte (18 giugno 2006).

Il cammino di questi quattro numeri è iniziato all'insegna del «ricordo» e col numero dello scorso anno «Emergenza educativa, la terapia del prof. Taddei» i ricordi hanno lasciato il posto alla «memoria».

La differenza tra il significato della parola «ricordo» e quello della parola «memoria» è

di grande importanza. Tra le varie definizioni che si trovano sul Vocabolario della lingua italiana della Treccani queste fanno proprio al caso nostro: **ricordo** è «... menzionare, nominare, rievocare...»; **memoria** è «consegnare, affidare, tramandare alla memoria dei posteri... un personaggio con scritti o simboli... tracce che persone o fatti lasciano nella mente degli uomini».

Sulla strada della memoria per tramandare il **metodo Taddei** dunque si collocano:

- questo Edav con un colloquio virtuale tra due maestri dell'intelletto, Taddei e Buñuel, lungo la via della fede, con tre saggi uno sul concetto di inqua-

dratura, sintagma fondamentale del linguaggio cinematografico, uno sulla fotografia e uno sul film per dimostrare come la *metodologia della lettura strutturale* spalanchi straordinari orizzonti e ci fa vedere il problema della comunicazione massmediale nella sua globalità e completezza. A questi

studi Taddei ha dedicato tutta la sua ricerca e si può dire tutta la sua vita.

- L'intervento di Nicola Spezzati al XXXIII Convegno sulla vita consacrata dell'Istituto Cla-

retianum di Roma, 2007<sup>(\*)</sup> che nel presentare P. Taddei come profeta della comunicazione dice: «(...) La strada maestra che Taddei ha individuato dai primi anni cinquanta e percorso, poi, in un continuo approfondimento per tutta la vita, è stata quella della novità e della scoperta, nell'ambito dei linguaggi della duplice valenza che essi assumono sotto il profilo quantitativo e qualitativo. (...) Si realizzava così, anticipatamente, quella sintonia di

segue a pag. 32

<sup>(\*)</sup> Atti a cura di JOSU M. ALDAY, *I religiosi sono ancora profeti?*, pp.256, ed. Ancora, 2008, Milano.

# La vita è una «VIA LATTEA»

Colloquio virtuale tra due Maestri dell'intelletto lungo la via della fede

di LUIGI ZAFFAGNINI

## IL VIAGGIO E I SUOI PROTAGONISTI.

Per chi non conosce né il regista Luis Buñuel, né il suo film LA VIA LATTEA, né il pensiero di Nazareno Taddei circa il linguaggio dell'immagine e circa la funzione che esso assume all'interno dell'opera di apostolato di tutta la sua vita, questo lavoro può apparire poco facile da inquadrare. Soprattutto può sembrare una divagazione rispetto al suggerimento di leggere a fondo la struttura di un film o rispetto alla domanda, ben più difficile, se credere o non credere. Ma se si farà lo sforzo di immaginare visivamente l'analogia che esiste tra il correre del film verso il suo significato finale e la costante ricerca di senso della vita da parte dell'uomo, questa forma di studio apparirà meno sconcertante di quanto possa essere a prima vista. Non foss'altro perché, come il film si compone di una vicenda che, nelle mani del regista, diventa racconto rivolto a tanti in virtù della capacità di organizzarla secondo uno specifico linguaggio, così la nostra vita è uno scorrere di eventi (vicenda), che noi contribuiamo a organizzare secondo le nostre scelte (libero arbitrio), perché diventi un insieme di opere e azioni (racconto), utili a noi e al prossimo. Nel far questo cooperiamo con un Grande Regista, di cui non sempre ci appare chiaro quale sceneggiatura stia seguendo. Soprattutto, siamo spesso tentati di abbandonare il ruolo di aiuto-registi, perché crediamo, dopo poche riprese, di avere già imparato tutto del modo come si realizza il film della nostra vita, compreso il finale che vogliamo darvi. Nel così fare, anziché andare a sederci sulla sedia del regista, finiamo per svolgere il più modesto compito tecnico del montatore, che incolla, uno dietro l'altro, spezzoni di pellicola, con stacchi netti o dissolvenze e, magari, con qualcuna di troppo sul nero.

Che nella letteratura e nel cinema, spesso, lo scorrere della vita sia reso in maniera metaforica attraverso la narrazione di un viaggio reale o interiore è cosa riscontrabile in ogni stagione della produzione artistica umana. Basta pensare a poemi come la «*Divina Commedia*» o a film come «*2001*» di Stanley Kubrick per avere la portata culturale di questo aspetto. Oppure, che il viaggio, come pellegrinaggio verso un luogo di devozione, sia una esperienza di vita riservata al mondo dei credenti di ogni religione e sia un aspetto che ha tracciato profondi mutamenti nelle coscienze e nelle culture di interi popoli è un fatto incontestabile. Ma, che il

viaggio attraverso la cultura e la storia del pensiero cristiano sia una palestra per mettere alla prova quanto di agnostico o di estremamente razionalistico ci sia all'interno di ognuno di noi, poteva venire in mente solo a dei Maestri dell'indagine sull'intelletto, sul cuore e sulla mente umana. Ecco allora che ci troviamo di fronte a due viaggi paralleli e speculari nella ricerca della fede da parte di un ateo che si professa tale «*per grazia di Dio*» e da parte di un credente che insiste tutta la vita nell'affermare che «*tutto è provvidenziale*»<sup>1</sup>, anche ciò che non appare proprio essere «una grazia di Dio».

LA VIA LATTEA è il film del 1969 di Luis Buñuel (1900-1983), che narra il viaggio di due pellegrini del nostro tempo dalla Francia fino a Santiago de Compostela. Durante il percorso Pierre e Jean (Pierre e Giovanni, come gli apostoli) incrociano momenti lontani nel tempo e nello spazio che riguardano la storia della Chiesa, temi dogmatici religiosi e aspetti del pensiero di Cristo. È evidente il taglio personale della ricerca di Buñuel, che affonda le radici nella sua educazione cattolica e che mostra tutti gli ostacoli e le difficoltà ad accettare passivamente un insieme di elementi che contrastano con una vocazione antidogmatica.

Nazareno Taddei (1920-2006), gesuita «avanti», viaggia sempre in anticipo nella sua storia personale e pastorale, rispetto ai tempi, e intercetta, lungo il percorso, gli ostacoli che mettono a dura prova la sua saldezza e i suoi strumenti metodologico-cognitivi. La sua è un'opera di studio di un'intera vita all'insegna della ricerca della trascendenza, attraverso quanto di più umano e di più falsificante possa esservi: il linguaggio, e, soprattutto, il linguaggio dell'immagine filmica. Anche Taddei riuscirà infine a raggiungere la sua Santiago de Compostela terrena, non nella certezza di avere rivelato ogni mistero, ma nella consapevolezza di avere fatto il massimo sforzo per leggere i segni che rimandano a un aldilà e per avere lasciato dietro di sé una sequela di ricercatori tutti tesi alla libertà nella verità<sup>2</sup>.

Per questo sembra limitativo cercare analogie tra la vicenda e i personaggi del film e il percorso esistenziale e di apostolato del gesuita, quando il

<sup>1</sup> FAGIOLI A.: *Nazareno Taddei, un gesuita avanti*, Edizioni Edav, Roma, 2000, pag.120.

<sup>2</sup> FAGIOLI A.: *Nazareno Taddei cit.*, ibidem.

rapporto può essere istituito a un livello ben più alto: quello della complessità delle argomentazioni intorno al grande tema della ricerca di Dio.

Il ponte, comunque, che si stabilisce tra Luis Buñuel e Nazareno Taddei non è quello di una intesa facile e scontata tra un ateo (per quanto per grazia di Dio) e un pastore che redime un'anima travagliata e protesa verso la ricerca di infinito. I due non si sono mai incontrati realmente, ma solo attraverso le letture dei film che sono stati sviscerati a fondo fin dai tempi dello *Schedario Cinematografico*, eppure, per una paradossale e misteriosa sintonia «*oppositionis*», c'è quasi da scommettere che se si fossero davvero incontrati si sarebbero rispettati, stimati e ammirati reciprocamente, pur con quella rudezza che il carattere di entrambi avrebbe loro consentito.

È su questo ponte che ci avventuriamo ora, non per uno spericolato esercizio di biografia critica, ma con la stessa sete di conoscere e di andare all'essenza delle umane vicende che crediamo non si possa negare, né alle opere del Maestro spagnolo, né, tanto meno, alla multiforme attività di studio e di formazione dell'indomito Seguace di Sant'Ignazio.

La prima cosa che, allora, viene in mente è che, per decifrare bene il senso di questo viaggio, bisogna considerare il «fattore tempo».

Da un lato, il regista del film opera, potendo disporre dell'artificio del tempo cinematografico, che permette di ricercare, nel breve giro di due ore, il senso dell'«Oggi» alla luce delle problematiche religiose di «Ieri», in cui il Cristo viene visivamente ricostruito come personaggio.

Dall'altro, lo studioso Taddei opera nel tempo reale della sua vita, per fondare i passi di un sapere che permetta a ognuno di incontrare il Cristo nella propria esistenza. Per questo egli educa alla lettura delle esperienze personali, allo stesso modo di come educa alla lettura strutturale del film. Il risultato non può che essere quello di aiutare a distinguere realtà da finzione, verità da falsificazione. E questo basta a far sentire chi si pone nell'impresa, confortato dal possesso di un metodo d'indagine affidabile, anche quando inestricabili fatti della vita rischiano di indurlo a scoraggiarsi.

#### IL FILM COME ARGOMENTO D'INCONTRO.

*LA VIA LATTEA*, dunque, è il paradigma di un percorso, non facile, che ognuno di noi, sia che s'inoltri lungo il vero Cammino di Santiago, sia che lo vada mimando all'interno dei propri ragionamenti, deve per forza affrontare per conquistare una autonomia e una indipendenza di giudizio sul mondo circostante e sui valori che lo possono guidare nel viaggio della vita.

Il film ci offre la suggestione e il fascino dell'incontro con la storia, con la diatriba teologica, con una possibile interpretazione della vita di Cristo, ma, soprattutto, con un'implacabile volontà di discernere nella fede, nella religione e nella storia della struttura ecclesiale, l'essenziale rispetto al superfluo, ciò che è diretto al cuore e alla mente da ciò che è contorto, fumoso e ingannevole.

La metodologia della lettura strutturale del film, dall'altro canto, ci offre lo strumento più idoneo a interrogare il regista e a interrogarci per cercare di stare al passo con tutta la ricchezza della problematica religiosa che sgorga quasi da ogni inquadratura. In un certo senso tutto il complesso percorso logico, messo in atto da Taddei per arrivare al nocciolo, all'idea centrale del film, rappresenta una sorta di esercizio spirituale. Tramite esso possiamo verificare la nostra capacità di comprendere le sollecitazioni intellettuali del regista, senza cadere in un'incontrollata eccitazione emotiva, di fronte a quegli aspetti del mondo religioso cristiano e delle sue diatribe interne, che potrebbero indurci a giudizi affrettati sul perché della fede o della misteriosa corrente che si stabilisce tra l'umano e il divino.

Tutto questo perché, a mediare il rapporto con il discorso del regista, si frappone, non solo la portata scientifica del metodo, ma addirittura una sorta di flusso di coscienza che, nello studioso Taddei, affianca alla vocazione religiosa, l'azione educativa e di apostolato proprio attraverso l'indagine sul film<sup>3</sup>. In parole più semplici è come se, nell'opera di lettura e scomposizione della struttura del film *LA VIA LATTEA*, si potesse ripercorrere lo sforzo che l'uomo Taddei ha compiuto nell'aderire a un percorso di ascesi, che parte sí dagli aspetti materiali e «contornuali» della vita, per tendere, però, ad andare oltre a essi, verso il profondo dell'«essere», umano o trascendente che sia.

Buñuel tratta, con il film sul pellegrinaggio, il problema religioso a livello di come una umanità di tutti i giorni, con le sue inclinazioni, sia al bene sia al male, potrebbe vedere e capire tale problema. Taddei con la sua ricerca fa vedere come una sorta di pellegrinaggio dobbiamo farla tutti, realmente, nella vita. Un pellegrinaggio tra verità e contraddizioni, tra misteri da sciogliere ed errori da evitare, guidati da fede e intelletto, in un costante affinamento della capacità di leggere quella realtà superiore che è incarnata nella vita di tutti i giorni. Di essa possiamo accorgerci, però, solo se siamo disposti ad aprire fino in fondo gli occhi e la mente per andare oltre le apparenze materiali e sensibili.

<sup>3</sup> FAGIOLI A.: *Nazareno Taddei cit.*, pag.88.

Se il film di Buñuel costituisce, perciò il COSA, cioè la narrazione visiva che dà informazione circa il problema della fede e della Chiesa, il metodo della lettura strutturale di Taddei rappresenta la chiave per giungere al COME e al PERCHÈ di questa narrazione visiva.

### I VALORI DI FONDO E I CASI DI UNA VITA.

«*Perché non è il molto sapere che sazia e soddisfa l'anima, ma il sentire e il gustare le cose internamente*»<sup>4</sup>, la conoscenza non è mai fine a se stessa e, se non si correda di una espressione nell'atto comunicativo verso l'altro, isterilisce e si ferma a un puro livello di erudizione, che può soddisfare solo il narcisismo esibizionistico dell'individuo. È questo forse il peccato, geneticamente più grave, di tanti intellettuali del nostro tempo, che si parlano tra di loro, senza che sia importante che si capiscano, perché basta loro l'affermazione quantitativa del potere che riescono reciprocamente a vantare.

Buñuel e Taddei non si sono mai parlati direttamente, ma lo fanno ora, sul filo e per il tramite di un'opera d'ingegno, LA VIA LATTEA, che l'uno ha ideato e che l'altro ha definito fin da subito «*un grido spregiudicato e terribile, a momenti sbarazzino, ma pieno di amore e di angoscia*»<sup>5</sup>.

Questa virtuale «corrispondenza d'intelletti e di sensibilità» avviene, dunque, fuori dalla logica del limite del tempo e della diatriba tra intellettuali, ma, data la condizione degli interlocutori, nel segno di una quanto mai disinteressata tensione verso la maggior gloria di Dio.

Che si parli di «maggior gloria di Dio», come obiettivo da parte di un ateo, apparirà subito «scandalo» ai molti benpensanti che si soffermano alla superficie, all'etichetta che viene data agli uomini, ma si lasci la mente libera di inoltrarsi quanto più è possibile nel cammino di lettura tracciato da Taddei e si giungerà ad altre conclusioni. Si comprenderà, cioè, che non è un ateo a trattare, al tempo stesso, col film le «piaghe» di cui si è macchiato terrenamente il Corpo mistico della Chiesa e gli aspetti più squisitamente teologici, bensì un cercatore di assenza della verità. E un cercatore inesausto di verità non è mai un ateo.

<sup>4</sup> IGNAZIO DI LOYOLA: *Esercizi Spirituali*, Edizioni Paoline, Alba (Cn), 1984, pag. 37.

<sup>5</sup> Cfr. TADDEI N.: *10 film da rivedere*, CiSCS, Roma, 1995, pag. 92, ove si riporta anche la «Nota Schedario» del 28/2/69 all'uscita del film in Italia.

Lo stesso criterio di valutazione possiamo applicarlo al Taddei, credente e sacerdote, ma anche scienziato e indagatore nell'universo dei linguaggi, quando consideriamo che nella sua esistenza non ha mai tradito la missione di andare a fondo nella sua ricerca. Il massimo dello sforzo lo ha sempre compiuto quando, in qualche film, ha potuto attestare la presenza di una rappresentazione della Grazia divina e fors'anche della espressione della Grazia divina stessa, nell'opera di un regista, che sa trarre «*ex malo bonum*», che sa indicare il bene, rappresentando in modo intelligentemente riprovevole il male.

È questo, fuor di metafora, quanto, nel suo pellegrinaggio verso la Santiago de Compostela della fede, ha incrociato Padre Taddei, quando il suo lavoro è stato fatto segno di un giudizio distorto, da parte di uomini di chiesa, circa una moralmente incontestabile lettura de LA DOLCEVITA di Federico Fellini (*Edav* nn. 214, 229, 230-31).

Non può, a questo punto, sfuggire nel film, l'atteggiamento dell'inquisitore, che, di fronte ai turbamenti del giovane monaco domenicano sulla effettiva validità di emendare l'errore dello spirito con la punizione del corpo, tronca il dialogo, facendo ricorso all'autoritarismo condito di inadeguatezza esegetica. È, evidentemente, questa l'incapacità, da parte di chi è abituato a esercitare, più formalmente che esistenzialmente, il ruolo di giudice, nell'individuare il giusto livello al quale vanno poste le azioni dell'uomo e anche quelle che riguardano la sfera spirituale. Ne consegue che l'affermazione del principio di un giusto ordine gerarchico finisce per prescindere dalla carità. La qual cosa accade quando non v'è sforzo di comprendere l'inferiore da parte del superiore, soprattutto se l'inferiore non nutre nessuna intenzione di trasgredire e di venir meno al rispetto e all'obbedienza, ma, soltanto, pone in essere il religioso ed evangelico incitamento a ricercare la verità.

Questo è quanto Buñuel ha colto con estrema lucidità in un passaggio del film. Questo è quanto Taddei ha trovato sul suo cammino, pagandolo, non tanto con un momentaneo inchino all'obbedienza, quanto piuttosto con un lungo, sordo, esilio culturale in una patria, avara di comprensione e incapace di apprezzare quanto di zelo apostolico era insito in una ricerca e in una applicazione metodologica ai fini della conversione di mentalità di un vastissimo numero di persone irretite dal linguaggio dell'immagine e dalla mentalità massmediale.

Ma non è, comunque, questa la sola «via lattea»



che ci condurrà a infoltire il gruppo dei discepoli viandanti, che maturano una personale coscienza sulla scorta del dialogo tra i due Maestri; saranno altre e piú profonde considerazioni, che si distolgono dal piano della vicenda personale e del rischio di essere interpretate come una riabilitazione *post mortem* di chi non ha bisogno di nessuna riabilitazione, cosí come non ha bisogno di qualificazione di regista attualissimo e genialmente intramontabile Luis Buñuel.

### LE RAGIONI DELLA FEDE E DELL'ATEISMO.

Prima di tutto, balza prepotentemente all'attenzione il filo conduttore del confronto (non mai scontro) tra ateismo e agnosticismo da un lato, e fede nella trascendenza dall'altro, cosí com'è dato cogliere in quest'appassionante dialogo virtuale.

Taddei esprime, con il cammino di un'intera vita, la costante navigazione tra le due sponde opposte del provvidenzialismo e dell'esercizio inesauribile di ricerca e di umana conoscenza in quel *mare magnum* che sono i linguaggi della parola e dell'immagine. Sotto il profilo esistenziale egli risulta cosí tetragono ai colpi di sventura, proprio perché non è irrigidito nel sostenere che l'apostolato e l'attività pastorale si debbano esaurire nella sola predicazione *ex cathedra* da parte di chi non ha dubbi sulla sua indiscutibile versione della verità<sup>6</sup>.

È il criterio del realismo della inculturazione che porta a tenere nel debito conto la realtà della mentalità e dei linguaggi all'interno dei quali s'intende portare un messaggio di ricerca della verità e della giustizia nella libertà.

L'aver accostato, nella sua vita di religioso, ogni sorta di umanità, nella quale non sono certo mancati gli intellettuali di rocciosa fede materialista, e avere sempre cercato di comunicare con loro, a prescindere da una qualsiasi interessata campagna di conversione, è l'indicazione che ciò che prioritariamente costituisce l'impalcatura di un metodo nelle relazioni umane è il porsi in attento ascolto di come pensa e si esprime l'altro per individuare il modo piú appropriato per farsi comprendere.

La cultura dell'ateo, quindi, va capita e studiata, perché serve a scoprire dove si nasconda il fascino della negazione della divinità, o dove stia il tormento di chi cerca e non riesce a darsi risposta. Perché, come ogni modo di incontrare Dio non è identico per ognuno di noi, cosí ogni rifiuto di esso non è assimilabile alla dimostrazione dello stesso tipo di superbia o dello stesso tipo d'impotenza ad accettarlo.

Su questa strada, dunque, si comprendono le tante frequentazioni di Taddei con registi di manifesta vocazione ateista (per citarne uno: Pier Paolo Pasolini<sup>7</sup>) e la disponibilità a prendere seriamente in considerazione le loro opere, anche le piú scabrose (per citarne una: L'ULTIMA TENTAZIONE DI CRISTO di M. Scorsese, *Edav* n. 162).

Il punto di forza, pertanto, del procedere verso una testimonianza di fede, per coloro che operano in un settore cosí a rischio di confusione come quello della cultura, non consiste in una semplice affermazione dell'agostiniano «*credo ut intelligam*» (credo per potere capire) o del tertulliano «*credo quia absurdum*» (credo perché è un mistero), ma addirittura in qualcosa di piú dell'altra formulazione agostiniana «*Intelligo ut credam*» (capisco in funzione del credere).

Seguendo l'insegnamento metodologico di Taddei, verrebbe da dire che, anche nel cammino della fede, ci si deve muovere con cautela e con la conquista di un passo dietro all'altro, proprio come fanno i due pellegrini del film, che non danno mai giudizi avventati o interpretazioni emozionali, anche davanti a eventi apparentemente inspiegabili, ma si limitano, secondo le loro possibilità cognitive, a cercare una logica compatibile con il fenomeno cui hanno assistito. Essi sono dei «semplici», non degli intellettuali dal rovello facile e dalla presunzione di arrivare subito a delle conclusioni, mettendo in campo tutti i riferimenti e le citazioni culturali che conoscono; essi si accontentano, per volontà del regista, di mettere in opera una lettura scarna, ma solida della vita. Si basano sul COSA hanno di fronte, sul COME esso si presenta, e nel momento in cui devono spiegarsi il PERCHÈ, non azzardano piú di tanto, ma prendono atto che possono arrivare solo fino ad un certo punto, senza escludere che, oltre, continui ad esserci un senso e una spiegazione logica.

### LE DOMANDE E LE RISPOSTE SULLA LOGICA DELLA FEDE.

Ecco, quindi, apparire l'esigenza di stabilire un rapporto tra questo andamento comportamentale voluto da Buñuel per i suoi due pellegrini e l'ossatura del sistema di pensiero che permette una corretta lettura del film e quella dei fenomeni per ogni pellegrino nel viaggio della sua esistenza. Tutta la tematica insita nella procedura taddeiana, volta a formare una coscienza e una mentalità libere, non è certo riducibile alla differenza che esiste tra il richiamarsi a dei criteri metodologici e il dipendere dalla metodica di regole fisse, però questa distin-

<sup>6</sup> FAGIOLI A.: *Nazareno Taddei cit.*, pag.85-95.

<sup>7</sup> FAGIOLI A.: *Nazareno Taddei cit.*, pagg. 60-70.

zione, così come quella tra quantitativismo e qualità, diviene di capitale importanza quando si tratta di instradare il pensiero verso concetti di natura immateriale e spirituale. La riflessione su un atteggiamento cognitivo che punti alla fede e alla religione non può, quindi, fermarsi al livello di proclamazione dei contenuti puri teologici, ma ha bisogno di far vedere che il ragionare intorno all'idea di Dio può partire da un qualsiasi spunto di vita, a patto che il metodo sia rigoroso. Rassicurare, perciò, la mente dell'uomo che quanto sta argomentando sulla trascendenza non è un salto nel vuoto, ma un nutrimento per la sua intelligenza e per la ragionevolezza, è quanto, nella sistematica del suo pensiero, Taddei ha prodotto con il semplice suggerimento di vigilare e di arrivare sempre a chiedersi «PERCHÈ» ci troviamo in presenza di certi fenomeni. Suggerimento a chiedersi se il passo, che si sta compiendo nel ragionamento, appartenga all'ordine di quelle acquisizioni che sotto il profilo logico-scientifico sono indiscutibili e universali (metodologia), o appartenga alla natura contingente dell'agire pratico (metodica).

Dietro tutto questo c'è l'impianto di un'ottima conoscenza della filosofia scolastica, ma soprattutto vi è la straordinaria intuizione della portata che il paradigma educativo ignaziano assume oggi nell'essere l'ultima «arma» utilizzabile per vincere la battaglia contro la secolarizzazione del mondo della comunicazione. Non a caso Taddei è, tra l'altro, l'inventore degli esercizi spirituali, amministrati attraverso la lettura del film, in chiave di rimando alla complessa interazione che negli Esercizi di S. Ignazio si istituisce tra esercizio della volontà e composizione di immagini (mentali o reali) nella meditazione. Ma, dietro tutto questo vi è anche tutta la cultura filosofico-scientifica moderna che va da Wittgenstein a Popper, da Heisenberg a Eccles, insieme con il corredo della linguistica che annovera posizioni come quelle di Chomsky e della antropologia di Gérard, che offre strumenti per cogliere l'adeguarsi dei meccanismi primitivi di violenza all'estendersi delle tecnologie avanzate.

Come poi, tutto questo possa rientrare in un discorso che s'incanala nell'esame delle posizioni di Buñuel circa la fede, la religione, la chiesa, così come sono espresse nel film, può risultare difficile da comprendere a prima vista e, soprattutto, da metabolizzare in funzione di un poco conformistico ritratto del regista, che si distolga dalla consueta versione di un artista dalla vocazione surrealista. Varrà allora la pena di tracciare sinteticamente una rotta nel panorama della personalità buñueliana, che si tenga lontana dai luoghi comuni visitati da certa critica cinematografica ideologizzata.

## LA RIFLESSIONE SUL PRETESO ATEISMO DEL REGISTA.

Buñuel è spagnolo, e precisamente aragonese, nato a Calanda, luogo dove si è verificato l'unico miracolo che, nell'ambito della Chiesa cattolica, sia stato immediatamente registrato con atto notarile civile e confermato da testimoni<sup>8</sup>. Ha frequentato con «insubordinazione» sensuale, ma con profonda convinzione culturale, proprio un Collegio di Gesuiti a Zaragoza e, per sua diretta ammissione, ne ha tratto «*sentimenti adolescenziali di sublimazione dell'eroticismo in una grande fede religiosa e poi la perfetta coscienza della morte*»<sup>9</sup>.

Com'era logico che accadesse, la ribellione buñueliana si è nutrita della conoscenza di quanto la cultura moderna francesizzante offriva negli anni trenta del secolo scorso: Marx, Freud e l'avanguardia surrealista, ma, nella sua attività cinematografica, tutto questo non diventa né una idolatria, né, tanto meno, una cifra distintiva del suo pensiero. A fare da contraltare, infatti, si erge sempre il poderoso bastione della sensibilità e della tradizione di quella cultura ispanica che, tanto nella storia, quanto nell'arte e nella letteratura, giganteggia in Europa. Nonostante tutti gli sforzi, ad opera della «*Leyenda negra*»<sup>10</sup>, di farla apparire come insignificante e marginale, al fine di screditarne l'inconfondibile volto dai tratti cristiano-cattolici, presenti nello spirito di un intero popolo, essa permane in Buñuel un ancoraggio altamente affidabile. Qui stanno le radici di quel «*sono ateo per grazia di Dio*» e di quel non abdicare mai, da parte sua, a un intenso lavoro di perfezionamento delle sue sceneggiature

<sup>8</sup> Cfr.: MESSORI V.: *Il miracolo*, Rizzoli, Milano, 1998, 254 pagine.

<sup>9</sup> BUÑUEL L.: *Sette Film*, Einaudi, Torino, 1974, pag. IX dell'introduzione a cura di G. FOFI.

<sup>10</sup> Questa definizione è dovuta all'opera di un accademico e funzionario del Ministero degli Esteri, Julián Juderías che trattò diffusamente per primo, nel 1913-1915, questo argomento, fornendone la spiegazione storico-culturale. «*Per Leggenda nera intendiamo l'ambiente creato dalle fantasiose relazioni che a proposito della nostra patria hanno visto la luce in tutti i paesi, le descrizioni grottesche che si sono fatte sempre del carattere degli spagnoli, o per lo meno la ignoranza sistematica di quanto c'è di favorevole e buono nelle manifestazioni della cultura e dell'arte, le accuse che in ogni tempo si sono lanciate contro la Spagna, fondandosi per esse sulla esagerazione dei fatti, mal interpretati o falsi completamente*». Cfr. JUDERÍAS J.: *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Salamanca, ristampa a cura de Junta de Castilla y Leon – Consejería de Cultura y Turismo, 2003, pag. 24.

verso un sempre piú robusto realismo dell'inquadratura, anche là dove essa prende la dominante di quella coloritura immaginifica, cioè immaginativamente espressiva, che ha spinto tanti a parlare di simbolismo indecifrabile o di surrealismo onirico<sup>11</sup>. È come se Buñuel subisse il peso della realtà fin nelle sue piú intime fibre, al punto di volersene liberare con tutta la forza della invenzione immaginativamente espressiva, quando essa diviene cosí atroce da sembrare insopportabile e impossibile<sup>12</sup>.

Si pensi, pertanto, alla escogitazione di tante figurazioni in LA VIA LATTEA che sembrano, a prima vista, inspiegabili. La scoperta del significato di esse dipende, invece, solo dalla nostra capacità di arrivare a leggere l'essenza reale (*quiddità*, direbbe Taddei) che sottendono. Cosí, una per tutte: il personaggio dalla cappa foderata di rosso, che cita le parole del profeta Osea a proposito dell'infedeltà di Israele nei confronti di Dio e che aiuta i due viandanti, traducendo concretamente in denaro le, apparentemente anti-caritatevoli, parole del Vangelo di Matteo (Mt, 13,12). Esse suonano pressappoco cosí: «*a chi ha sarò dato, a chi non ha sarò tolto*». Ma, nel momento in cui lo stra-

no personaggio appare affiancato da un nano che libera una colomba, si visualizza espressivamente l'indicazione del regista, che è come se ci dicesse: «chi si ferma al significato letterale di queste parole e all'apparenza della situazione non può che ricevere una informazione incompleta, una deformità cioè, che non tiene conto del fatto che bisogna volare piú in alto, con tutto il candore e la purezza di chi sa liberarsi dalle pastoie dei luoghi comuni».

Nulla di indecifrabile e nulla di gratuito, quindi. Tutto, direbbe Taddei, si riconduce alla capacità di leggerlo senza integrarlo psicologicamente con proiezioni del nostro io. Tutto, diciamo noi, va visto

nella grande logica del significato che accompagna ogni dimensione geniale e poetica della vera arte e, perché no, ogni ricerca che si spinga nel territorio sconosciuto e affascinante della ascesi verso il non finito.

Su questo aspetto, Buñuel lavora nella sua «*Via Lattea*», perché comprende che è troppo facile negare l'esistenza di Dio, rifugiandosi nel piú vieto materialismo e nel piú scontato anticlericalismo. «*Intelligenti pauca*» (a colui che è intelligente basta poco) e a Buñuel basta capire che non ci sono solidità e profondità di pensiero nel rifiutare e nel dire «no» emotivamente o schematicamente. Piuttosto, si devono investigare tutte le tracce che portano verso un orizzonte logico e antropologico sia della fede, sia dell'ateismo. E allora spuntano nella sua opera le riflessioni che scorgono quanto sia piú difficile, e pertanto piú intellettualmente gratificante, conciliare fede e ragione, rispetto al semplice rifiuto. Emerge, cosí, la piena validità della constatazione che l'ateo giunge sempre, logicamente e antropologicamente, secondo. Giunge dopo e in ritardo, non crea nulla di originale, nemmeno a livello di pensiero,

perché, se prima di lui non vi fosse stato chi ha, quanto meno, ipotizzato l'esistenza della divinità, non avrebbe potuto costruire nulla su una negazione originata da se stessa. Per poter dire: – *Dio non esiste!* – bisogna, quanto meno, aver supposto che Dio esista. Ma come può essere possibile che, nella filogenesi della specie umana, la percezione della propria esistenza e l'avversione al sentimento religioso coesistano dall'inizio, se prima non è stato avvertito il senso della religiosità? Neppure Lucrezio nel «*De rerum natura*» giunge a tanto semplicismo materialista, anche se è un convinto sostenitore di Epicuro.

Questo, tutto sommato, è quanto ne LA VIA LATTEA ritroviamo là dove il nobile sadico tiene incatenata una fanciulla per seviziarla e per scagliarla contro le «ragioni» del suo ateismo, assolutamente imparagonabile a quello, piú vantato in astratto che vissuto nella ideazione filmica, del regista. Questo è quanto si respira in tutti quei passi del film dove affiorano l'inutilità delle dispute teologiche (il duello tra il gesuita e il giansenista e le lezioni sussie-



<sup>11</sup> Cfr. SCHWARZE M.: *Luis Buñuel*. Plaza & Jones, Barcelona, 1988. «*Buñuel aveva scoperto una realtà il cui effetto era piú soggiogatore di quello dei sogni surrealisti, cosa che non comportò per lui una rottura con l'estetica del movimento. Per lui, la visione delle cose surrealista si poteva applicare anche alla realtà*».

<sup>12</sup> Cfr. PAZ O.: *El Poeta Buñuel*, Seix Barral, Barcelona, 1978.

gose del maître) o delle spinte ereticali gnostiche (il rito del vescovo Prisciliano di Avila) o il velleitarismo rivoluzionario (la banda di anarchici che mette al muro il Papa, immaginata da Jean, nel bel mezzo di un saggio scolastico). Non sarà, perciò, difficile per Buñuel convincersi sempre più della inutilità delle rivoluzioni e della retorica che le accompagna.

Nella definizione di ateismo, secondo Buñuel, invece, sta inscritta tutta la consapevolezza che la negazione di Dio è un gesto provvisorio e limitato, che solo il credente può permettersi, a dimostrazione della superiorità della propria libertà di scelta, rispetto a quella dell'ateo. Questi deve subire perfino il limite di non poter dubitare del suo ateismo, se vuole essere veramente rigido e coerente e, pertanto, nega, non Dio, ma proprio la possibilità di una sua libertà e autonomia di pensiero. In proposito, diviene, allora, una magistrale lezione teologica, tutto il significato profondo che anima l'episodio dell'angelo del male che interviene sulla scena dell'incidente automobilistico e dà voce alla radio, che trasmette in castigliano la litania della immutabile condizione dei dannati all'inferno<sup>13</sup>.

### CRISTOLOGIA FILMICA E AUTONOMIA DI PENSIERO.

Ecco, dunque, affacciarsi una delle più interessanti corrispondenze del livello profondo del pensiero dei due Maestri: quella relativa al fatto che, nella dimensione dello spirito, non

<sup>13</sup> FRAY LUIS DE GRANADA: *Guía de pecadores: «Lagrimas allí no valen, arrepentimientos allí no aprovechan... oraciones allí no se oyen, promesas para adelante allí no se admiten... tiempo de penitencia allí no se da... porque, acabado el postrer punto de la vida, ya no hay mas tiempo de penitencia ...»*. Pubblicato in Italia dalla Ares edizioni col titolo di *Guida dei peccatori*.



valgono più le categorie strettamente umane e che, se l'uomo vuole addentrarsi, per placare la sua sete di conoscenza, deve allargare l'orizzonte della sua esplorazione della natura umana (quantità di umanità) e approfondire lo strumento linguistico che gli permette di entrare in contatto con l'altro (qualità della comunicazione).

Riportando tutto questo al livello del paradigma di confronto tra LA VIA LATTEA e il valore della riflessione taddeiana, sul potere che la corretta lettura del film ha di incidere su una conversione di mentalità, ne scaturiscono, da un lato la rappresentazione da parte di Buñuel del Cristo come vero Dio e vero

uomo e, dall'altro, la centralità che, nella Cristologia di Taddei mediante il film, assume visivamente, quasi si direbbe filmicamente, la condizione del Cristo, che nell'orto degli ulivi prega il Padre di allontanare il calice dell'amara sofferenza e insieme esprime l'accettazione della sua volontà<sup>14</sup>. In questo senso ben si comprende perché LA VIA LATTEA venga definita da Taddei «*un grido spregiudicato e*

*terribile, a tratti irriverente, ma pieno di amore e di angoscia*» per il desiderio di riaffermare autenticamente il valore del sacro e della spiritualità nella vita dell'uomo, così devastata, oltre che dalla incapacità di tenere sotto controllo le inclinazioni errate della propria natura, anche dall'inaridimento secolaristico, alimentato, a tutto campo, dai mass-media.

Buñuel visita nel suo film momenti importanti della vita di Cristo, ma sempre con un'ottica di moralità pienamente accettabile dall'uomo, senza sdolcinature e, a tratti, con sottolineature di una certa durezza, che lasciano trasparire più la nostalgia per una «spada

<sup>14</sup> Si veda in proposito la lettura di TADDEI de «*The Passion*» di Mel Gibson su *Edav* 320-321.

della fede» e per un rigore della sacralità, che non l'accanimento di uno sferzante sarcasmo contro la Chiesa. Proprio a causa di uno slittamento verso una ideologizzazione sociologista, presente nella Chiesa postconciliare «piú degli uomini che di Dio», Buñuel non rinuncia a colpire indirettamente alla radice anche le «altre chiese» degli uomini, mostrandosi scettico verso le idee della Rivoluzione francese e piú che critico con l'ideologia comunista. Dell'atteggiamento verso le prime è testimonianza l'apertura del film *IL FANTASMA DELLA LIBERTÀ* (Edav n. 25) ove, ispirandosi alla pittura di Goya, rappresenta la fucilazione dei patrioti spagnoli da parte dei francesi napoleonici nel maggio del 1808, al grido di «Viva le catene!». Come dire che, al motto illuminista di *Liberté, Egalité, Fraternité*, simbolo della vittoria della ragione sulle catene dell'oscurantismo e della schiavitù materiale e morale, gli insorti spagnoli oppongono, davanti al plotone di esecuzione, un appassionato e beffardo «Viva las caénas», per sottolineare che, se quella delle fucilazioni è la libertà che i francesi portano, allora, tanto meglio le vecchie catene.

Sulla ideologia comunista, l'atteggiamento di Buñuel, desumibile dalle sue traversie e dai suoi film, è stato quello di chi, in un momento particolare della sua vita, la ha giudicata, sí come uno strumento temporaneo anti-franchista, ma da tenere a debita distanza, in considerazione della illiberalità interna ai partiti che genera (il leninismo organizzativo) e della vocazione a estendere il suo potere in tutti i settori della vita pubblica e privata.

È come se il regista riconoscesse alla sola Chiesa di Dio la prerogativa della austerità e del vero rigore morale, perché essa si muove nel campo della missione di assicurare la salvezza dell'anima immateriale. Ed è come se dubitasse, invece, fortemente della legittimità di tutte le «chiese degli uomini» (compresa quella cattolica quando corre il rischio di esaurirsi nel ruolo di una qualunque organizzazione sociale) di potere ergersi a irregimentare la società e la sua vitalità.

Non è un segreto per nessuno che, perfino il documentario di Buñuel circa la denuncia sociale fatta ne «*Las Hurdes - Tierra sin pan*», girato nel 1932, appena agli esordi della Repubblica, fu sgradito, e censurato dalle forze governative di sinistra e tirato fuori dal cassetto solo nel 1936, in funzione anti-franchista, dopo averlo corredato di una didascalia di propaganda che ne modificava l'idea centrale e i riferimenti temporali<sup>15</sup>.

Naturale, quindi, che Buñuel nutra un pessimismo radicale nei confronti, non solo del popolo, ma dell'uomo stesso e della sua capacità di autogovernarsi, in assenza di una educazione ai valori profondi.

Lo stesso disincanto, che talora diventa perfino disprezzo, Buñuel lo riserverà al pubblico popolare, che definisce una «*massa amorfa, abitudinaria e conformista*», perché «*il vero oppio del pubblico è il conformismo e l'intero gigantesco mondo del cinema è impegnato nella propagazione di questo confortevole atteggiamento, celato a volte sotto la maschera insidiosa dell'arte*». Eppure, giunto negli USA in seguito alla diaspora antifranchista, compromise ogni sua possibilità di inserimento nel mondo dorato di Hollywood, elogiando, per pura provocazione polemica e individualista, il partito comunista clandestino spagnolo (al quale non è mai stato iscritto). Allo stesso modo nel 1973, in occasione dell'Oscar per il miglior film straniero a *IL FASCINO DISCRETO DELLA BORGHESIA* (Edav n. 8) definì, sarcasticamente, l'ambita statuetta come «*un premio perfettamente democratico, votato da 2500 idioti fra cui anche la guardarobiera dello studio*». Nel 1980 questo grande vecchio del cinema spagnolo, poi, rifiuterà la laurea *ad honorem* conferitagli dall'università di Harvard.

Perché non ricordare, allora, come «*pendant*» con questa pervicace autonomia di pensiero, la presa di distanza che Taddei, nell'analisi della dottrina massmediale, esplicitò, dando corpo alla intuizione di Lewinson sulla divisione del mondo in due entità simmetriche, metaforicamente rappresentabili in un «commercio» di «*Vodka-Cola*»<sup>16</sup>?. Non era, questa, una ammissione di equidistanza tra Russia e America, come tanti hanno cercato di interpretare strumentalmente, ma il riferimento a un livello superiore di collocazione della indagine sui fenomeni del mondo, che esclude ogni forma di ideologizzazione. E come non tenere conto della forza morale del giovane sacerdote che aiuta i partigiani ed ebrei ad attraversare i nevi in piena notte e, al tempo stesso, si rifiuta di stringere la mano a colui che ha versato proditoriamente il sangue dei vinti<sup>17</sup>?

E, se non ci fossimo proposti, come argini del nostro discorso, sulla vicenda taddeiana, di contenere i raffronti entro il limite de *LA VIA LATTEA*, ricorderemmo piú diffusamente anche la sorprendente corrispondenza tra la rappresentazione degli ambienti socialmente tormentati in *NAZARIN* (*Note Schedario* n. 4) e in *LOS OLVIDADOS* del regista Buñuel e l'apostolato condotto dal giovane seguace di Sant'Ignazio, in pieno degrado del secondo dopoguerra, in seno alle periferie padovane.

<sup>15</sup> CATTINI A.: *Luis Buñuel*, Milano, Ed. Il Castoro, 2006.

<sup>16</sup> Cfr. LEWINSON CH.: *Vodka-Cola*, Vallecchi editore, Firenze, 1978.

<sup>17</sup> FAGIOLI A.: *Nazareno Taddei cit.*, pagg. 20-21.

Ne LA VIA LATTEA, comunque, ci sono già tante tracce di una riflessione approfondita sul tema religioso ed umano che non possono sfuggire a un lettore attento, impedendogli di attribuire a Buñuel intenzioni e giudizi che non ha mai avuto o espresso.

L'episodio dei due studenti anti-trinitariani si colloca in una dimensione temporale a scavalco dell'antichità e della modernità e s'immette, con estrema naturalezza, nel solco del viaggio dei due pellegrini, attraverso i panni dei cacciatori. Esso ci costringe ad affrontare quello che è forse il piú sorprendente motivo alla base di questo dialogo virtuale: il tema della santificazione attraverso le opere dell'intelletto, che permettono di superare il divario tra giustificazione per fede (Il «*sola fide*» luterano) e la pratica delle opere di carità del cattolicesimo.

Siamo, dunque, presumibilmente nel cinquecento, quando un vescovo fa esumare il suo predecessore in odore di eresia e lo fa bruciare insieme con i suoi scritti, mentre riafferma rigidamente il dogma delle figure della trinità. Due studenti, dopo averlo contestato verbalmente, fuggono inseguiti e assumono il volto di due personaggi del nostro tempo, che misteriosamente assistono ad una apparizione della madonna, che riconsegna un rosario, dopo che, per sprezzo, uno di essi vi ha sparato contro. Da questo momento essi entreranno nella vicenda filmica per tutta la durata di un lungo episodio al pari dei due pellegrini.

Fino ad ora Buñuel ha inserito nel film tutti gli aspetti di cui s'è già detto, ma ha sempre privilegiato la figura di un Cristo quotidiano (la rasatura della barba, le nozze di Caana, il bimbo scontroso con segni di corona di spine ai margini della strada) al quale ha contrapposto la rappresentazione delle



sottigliezze nelle dispute teologico-dottrinali o razionalistiche. Si è trattato, quindi, di una espressione della superiorità del «fare» rispetto a quella del «dire», una naturale preminenza della importanza delle opere sulle astrazioni della fede. Ora, invece, ci troviamo di fronte a tutt'altro. Non un rovesciamento per cui la affermazione della fede prende il sopravvento sul comportamento, ma un sottile e intelligente gioco filmico, in cui, alle azioni che vengono rappresentate o di cui si narra, si accompagna il costante motivo della meditazione e della riflessione, mediante l'intelligenza, che coglie l'essenza dell'universo di fede.

Nel contesto della povera locanda si raduna una umanità composita che, a livelli diversi e con atteggiamenti non sempre lineari, partecipa alla scoperta di quanto siano intrecciati il mistero e la ragionevolezza da un lato e la assurdità e l'arido razionalismo dall'altro. Ci sono: l'oste, il curato, gli operai, i due viandanti, la polizia, i ricchi che cacciano per sport, l'inflessibile razionalista, la ragazza ingenuamente ferata in materia di catechismo, insomma c'è quasi una rappresentanza della nostra intera società. E tutti, alla fine, con convinzioni diverse, ascoltano le parole della Chiesa, sia nella loro forma narrativa (aneddoto sulla suora economica), sia nella loro forma catechetica (il curato un po' invadente che torna a parlare ai giovani ospiti). Ma tutti ragionano intorno al tema religioso, a prescindere, da chi sono o da come si trovano (la ragazza nella stanza del primo giovane cacciatore e il lettore

«antimodernista» nella stanza del secondo giovane). Buñuel esprime, così, attraverso l'immagine, l'importanza della tematica religiosa quando essa è volta, piú che all'immediato «fare», a un difficile

e ponderato «meditare». Nei singoli momenti dell'episodio, costruito da Buñuel con meticolosità dottrinale cattolica, il significato, per noi spettatori, scaturisce dal chiedersi il perché tutto diventi plausibile ai personaggi, se guardato con l'occhio di quella ragionevolezza che il mistero assume dentro la fede.

La fede, pertanto, appare un dono ragionevole e non una individualistica conquista razionale. Ma essa si serve anche delle argomentazioni della ragione se si tratta di stabilire il limite da imporre alla superbia. È proprio il razionalismo spinto, quello privo della carità dell'intelligenza, quello che non sa quando fermarsi, che, secondo Buñuel, rivela la incapacità dell'uomo di accettare che il cammino della conoscenza non sia mai finito, ma debba soltanto armonizzarsi con quanto ci viene permesso di scoprire nel libro dell'esistenza terrena. L'intelligenza umile diviene pertanto un sostegno della fede, proprio perché dialoga costantemente con essa e serve a santificare la ricerca esistenziale dell'uomo, come un modo che va oltre lo slancio istintivo delle opere e oltre l'affidarsi al solo rovello della fede problematica. Tale intelligenza suggerisce, invece, di far procedere il modo di comportarsi caritativo da un'abitudine intellettuale, che ascolta e vaglia le ragioni del cuore, attraverso un esercizio di discernimento in cui la ragionevolezza ha la sua parte.

Non è dunque casuale che, alla fine del viaggio ne LA VIA LATTEA, ci sia un ritorno alle dure parole del profeta Osea, già pronunciate all'inizio dal personaggio con la cappa foderata di rosso («*Tu non sei il mio popolo*» e «*Non piú misericordia*»). Esse chiamano in causa l'esigenza di un deciso cambiamento e tutto il finale del film viene, quindi, incentrato sull'aprirsi degli occhi da parte dei ciechi, proprio non appena il Cristo ha pronunciato le parole del Vangelo di Matteo (Mt. 10, 34-38) sulla sua venuta «*a portare la spada e non la pace*». Non



dunque una predicazione della violenza, come il significato letterale farebbe supporre, ma un invito a meditare sul fatto che «*i pensieri di Dio non sono i pensieri dell'uomo*» e che l'istintiva e precipitosa interpretazione, senza un'autentica apertura degli occhi della mente, è puramente riduttiva, anche nel campo della fede.

Da qui l'ultima osservazione sulla struttura armonica e coerente tra il sistema di pensiero taddeiano e la sua opera di apostolato, volta a mettersi al seguito di Cristo per far aprire gli occhi della mente a quanti aspirano alla faticosa ascesa verso Dio, ma hanno tanta necessità di rafforzare i loro strumenti cognitivi in questa società di massa. Secondo Taddei, come d'altra parte, secondo Buñuel, costoro devono essere aiutati per potersi dichiarare autenticamente liberi. Ma anche coloro che sono chiamati ad educare devono arrivare a capire che l'immergersi nel profondo della conoscenza non deve diventare un motivo di orgoglio per le proprie umane capacità. Al contrario, si deve riconoscere che, quanto piú avanzata è la conoscenza, tanto piú essa torna a servizio del prossimo se, e solo se, essa accetta di essere,

non un fine in sé, ma uno strumento per la maggior gloria di Dio.

Volendo, pertanto, cogliere l'ultima opportunità per mostrare quanto la ricerca del bene non sia disgiunta da quella del sapere, non ci resta ormai che riflettere proprio sul fatto che, tale ricerca assume valore solo se si traduce in un'adeguata espressione (parola o immagine che sia), in seno a quell'universale processo di relazione tra uomo e uomo e tra uomo e Dio, che è la comunicazione. Solo così prende senso anche tutto il nostro percorso di vita verso una Santiago, che, prima che terrena, vorremmo si presentasse all'orizzonte, illuminata dalla serenità dello spirito, così come, indubbiamente, deve essere stato per i due Maestri che abbiamo fin qui seguito.

# L'inquadratura cine-televisiva tra espansione e selezione

di EUGENIO BICOCCHI

**In memoria di Nazareno Taddei, il suo basilare concetto metodologico «distinzione tra rappresentazione ed espressione» viene, sotto una luce sinergica, qui trattato assieme all'idea di «Forza espansiva dell'inquadratura cinematografica», sostenuta da Rodolfo Tritapepe. Così, mentre risulterà confermata l'impostazione ampia, solida e flessibile del pensiero del Taddei, emergerà il valore dell'asserzione del Tritapepe, a un livello piú alto di quello che autonomamente ha.**

La formulazione del titolo di questo saggio può essere definita «zippata» per la necessità di contenere lo spazio. E sia. Ma nella sua forma completa, il titolo deve suonare così: «L'inquadratura cine-televisiva tra forza espansiva e selezione espressiva».

Giova mettere in chiaro la parola «**inquadratura**».

Essa può avere tre significati:

**1) Inquadratura in senso spaziale.** È l'inquadratura fotografica. Si tratta del risultato della selezione spaziale operata col quadruccio della camera.

Qui si intendono – per quanto riguarda la fotografia – come sinonimi i termini «macchina fotografica», «fotocamera» o anche solo «camera», all'inglese (vocabolo che è entrato ormai nell'uso e pertanto occorre tenerne presente).

Per quanto riguarda la cinematografia, come sinonimi i termini «macchina da presa», «cinepresa», «cinecamera» o anche solo «camera» (vale l'osservazione inserita poco sopra tra parentesi. In piú bisogna fare attenzione al contesto, perché, come si è visto, «camera» vale per due tipi diversi di apparecchiature).

Per un senso di completezza, sia concesso ricordare il mondo della televisione. Sono sinonimi i termini «Telecamera», «Videocamera» (alcuni restringono questo termine ai soli impianti di controllo televisivo, ma si hanno usi egualmente piú estesi come «telecamera») e... «camera» (ci risiamo), la quale, dunque, può valere, secondo i contesti, per tutte e tre gli ambiti tecnologici in questa nota richiamati.

Attenzione va posta alla parola *steady* o *steady-camera*. Si tratta di un complesso e non leggero sostegno portato a spalla dall'operatore (o *cameraman*), che permette di fare riprese con movimenti molto morbidi (vedi la carrellata a seguire il bambino sul triciclo lungo i corridoi dell'albergo, nel film di Stanley Kubrick, *SHINING* [Edav n. 268]). Il significato letterale (camera fissa o fissata) è fuorviante. In realtà si tratta di una metonimia in cui per indicare la camera si nomina il supporto che la sorregge e che consente di manovrarla con morbidezza. Ma, poiché «camera» è tanto quella televisiva quanto quella cinematografica, *steady* o *steady-camera*, significa, secondo i contesti, «cinepresa» o «telecamera», o i loro sinonimi.

Infine, se a un professore d'inglese interessa pervenire ad una forma di traduzione di *steady* (mi è capitato con piú di una collega) si può intendere il termine come

«stabilizzata» e non – lo si ripeta – come «fissa». La «camera» fissa crea un'inquadratura che sullo schermo non modifica assolutamente il campo inquadrato; mentre la *steady* serve per inquadrature in movimento, ma in maniera morbida. La parola *steady* (*steady-camera*), in ultima analisi, non è comprensibile da chi conosce solo, anche se benissimo, il corrispondente sistema linguistico (inglese); nel mondo dell'immagine tecnica riceve valore semantico dalla conoscenza dell'oggetto e della sua funzione tecnico-espressiva.

Ovviamente è anche un aspetto (quello spaziale) dell'inquadratura cinematografica e televisiva. La selezione spaziale determina due spazi: uno interno all'immagine (la realtà rappresentata) e l'altro al di là della selezione. È il cosiddetto «fuori campo», la realtà irrepresentata e quindi non visibile dallo spettatore. Qualcuno potrebbe dire che le panoramiche, per esempio, vanno a scoprire il fuoricampo dal momento che spostano la selezione spaziale nella direzione di un'altra parte della realtà profilmica che sta davanti all'obiettivo. È vero, ma a parte il fatto che anche la nuova selezione ha a sua volta, nel momento in cui la panoramica si ferma, un nuovo fuoricampo, va aggiunto che la panoramica con lo spostamento della selezione manda in fuoricampo – dalla parte opposta alla sua direzione – una parte di realtà prima rappresentata dentro lo schermo. E le zoomate indietro? Sí, allargando il campo introitano dentro lo schermo aree di fuori campo, ma sia durante sia alla fine della zoomata si ritrovano sempre circondate da un fuori campo.

Breve: l'inquadratura in senso spaziale ha come confine di riferimento la selezione, la quale differenzia ciò che è rappresentato da ciò che è tenuto fuori dalla vista. Essendo la selezione una sorta di cornice mobile il rapporto dentro/fuori lo schermo è dialettico. I registi trovano in ciò elementi di linguaggio; gli spettatori occasioni di analisi.

**2) Inquadratura in senso temporale.** È inquadratura cinematografica (e anche televisiva). Meglio dettagliarla alla fine di questo breve elenco, costituito da tre punti.

**3) Inquadratura in senso estetico.** Non considera gli aspetti spaziali o temporali, ma quello estetico dell'immagine tecnica. A questo terzo senso rimandano le frasi del tipo «che bella inquadratura», o «un'inquadratura piuttosto efficace» o «suggestiva, questa inquadratura». L'inquadratura in senso estetico piú che una «cosa», un'«inquadratura in sé», è un giudizio relativo alla «*contemplabilitas*», diciamo pure al «bello», all'«armonioso», al «forte o dinamico»; insomma ad un impatto che spinge a esprimere frasi simili a quelle sopra riportate o frasi di senso opposto (che brutta inquadratura, ecc.).

Se proprio la si vuole «vedere» – direi quasi «toccare» – allora bisogna considerarla un sinonimo della «figurazione». Infatti la frase «che bella inquadratura» si usa quando di un'immagine fotografica – ma anche cine-televisiva – si intende indicare il buon rapporto tra gli aspetti formali (linee e curve), quelli tonali (scala dei grigi o gamma cromatica) all'interno della selezione (inquadratura in senso spaziale); oppure all'interno della selezione e della durata (inquadratura cine-televisiva). Per quest'ultimo caso di inquadratura in senso estetico va poi considerata anche la colonna sonora, per cui le parole «che bella inquadratura» possono nascere dalla connessione di una certa figurazione spaziale in rapporto temporale (o per semplice durata a macchina fissa o per movimento) con una colonna musicale che per armonia o ritmo crea un impasto percettivo audio-visivo di valore estetico.

Il termine «inquadratura» che compare nel titolo riguarda solo le due prime tipologie. La terza non verrà piú richiamata.

Della seconda, come anticipato, va ora dettagliata la caratteristica.

Per **inquadratura in senso temporale** si intende l'immagine realizzata in un'unica ripresa, vale a dire senza interruzioni o stacchi per tutto il tempo in cui la camera (cinematografica o televisiva) è stata in funzione. Questa espressione che è sufficiente per definire l'inquadratura cine-televisiva (la fotografia avendo solo una temporalità ideale non rientra in questa tipologia. Controprova: a differenza del cameraman o del regista cine-televisivo, il fotografo non può determinare la durata della visione dell'immagine da lui realizzata) prescinde dalla durata della stessa. Non è quindi il sommarsi di attimi piú attimi continuamente e fino a un certo numero di secondi o di minuti, ma anche di ore (la tecnologia odierna lo permette) a far scattare la condizione di inquadratura in senso temporale. No. È sufficiente che non ci sia soluzione di continuità. Così è tanto inquadratura una brevissima successione di fotogrammi (per es., sei fotogrammi pari a un quarto di secondo – percepibili, ma irricognoscibili circa

ciò che vi è rappresentato, come nei titoli di testa del film PERSONA di I. Bergman) quanto una successione di minuti e minuti e come si è detto anche ore (per es., il film L'ARCA, del regista russo Alexander Sokurov, che dura quasi due ore è costituito da un'unica inquadratura: la camera si muove (carrelata), si ferma (macchina fissa), si gira (panoramica), si ferma di nuovo e via di seguito... sempre senza soluzione di continuità della ripresa. Conclusione: l'inquadratura in senso temporale non ha stacchi, mentre la sua lunghezza è ininfluyente sulla definizione.

Per l'esattezza un'inquadratura cine-televisiva sufficientemente lunga e quindi in grado di raccontare un intero episodio, o anche episodietto, come pure piú episodi, prende un nome specifico mutuato dalla lingua francese, e cioè *plan-sequence*. *Plan* nella lingua d'oltralpe significa «inquadratura». Pertanto potremmo chiarirci il significato con l'espressione «inquadratura-sequenza», come dire: «inquadratura che diventa una intera sequenza».

Per quanto non sia questa la sede, può essere utile ricordare che il riconoscimento, diciamo pure il titolo di «*plan-sequence*», non viene attribuito con criteri simili dai vari critici cinematografici. Vi sono studiosi di cinema che riconoscono a un'inquadratura sufficientemente lunga il blasone di *plan-sequence* solo se, oltre alla presenza di un'unica unità narrativa, vi siano movimenti di camera.

In poche parole: non basta la continuità narrativa senza soluzioni, occorre che in quelle immagini ci sia anche il movimento di camera (per altri è sufficiente che ci sia movimento interno, vale a dire dei personaggi, anche se la macchina da presa resta fissa).

Secondo questo criterio, l'*incipit* del film KAGEMUSHA – L'OMBRA DEL GUERRIERO, di Akira Kurosawa, in cui si riscontra un'unica inquadratura di diversi minuti senza soluzioni, a macchina fissa, che esaurisce un lungo colloquio tra tre uomini che se ne stanno seduti, non sarebbe un «piano-sequenza». E questo perché si intende il cinema come movimento. Al contrario, secondo la stimolante metodologia di Nazareno Taddei, intendo il cinema come durata. In questa prospettiva si può dare ragione cinematografica sia quando c'è, sia quando non c'è movimento. Basta la durata, che c'è sempre, sia che qualcosa si muova nel fotogramma, sia che i movimenti di camera spostino la selezione spaziale, sia che tutto resti immoto, mentre il tempo scorre. E questo tempo è il tempo cinematografico, perché è il tempo di immobilità (per restare nel caso sopra contemplato) ideato e realizzato dall'autore. Quella immobilità non è il nulla filmico, ma il segno filmico espressivo del contenuto mentale autoriale.

Un caso curioso è rappresentato dal film di Alfred Hitchcock NODO ALLA GOLA. Dalla maggioranza dei critici e degli storici viene definito un film in *plan-sequence*, perché – dicono – ci sono degli accorgimenti che non fanno notare il cambio dei rulli di pellicola che ogni dieci minuti si esaurivano e imponevano la sostituzione, sostituzione possibile solo se la macchina da presa veniva fermata, svuotata della pellicola già impressionata e ricaricata con pellicola vergine. Così, in un caso, quando

ormai la pellicola stava per finire, un personaggio con la giacca scura, avvicinandosi alla camera, chiudeva il campo all'obiettivo: sullo schermo appariva il nero. Dopo il cambio del rullo, la ripresa partiva con l'obiettivo ancora oscurato dalla giacca del personaggio che poi si allontanava dalla camera scoprendo l'ambiente. Sullo schermo il risultato è di continuità perché lo spettatore vede la ragione per cui l'immagine si oscura (il personaggio si è avvicinato all'obiettivo) e dopo pochissimo perché si riapre la visione della scena (il personaggio si allontana dalla cinepresa): la giunta dei fotogrammi neri con altri fotogrammi neri risulta invisibile e quindi l'affetto schermico di continuità è raggiunto. Ma altri studiosi hanno notato che assieme a soluzioni di questo genere (un'altra volta il nero sullo schermo è ottenuto aprendo una cassapanca davanti alla camera, tramite il coperchio che, alzandosi, «chiude» nuovamente il campo all'obiettivo, producendo sullo schermo il nero. Poi la solita giunta nero con nero. E così via) fanno notare quegli studiosi che ci sono attacchi, cioè stacchi ben visibili. Quindi soluzioni di continuità che inficiano la condizione di piano-sequenza. Il mio parere, che muove dalla constatazione che vi sono indubitabili espedienti per dare il senso della continuità narrativa, è che gli stacchi manifesti – proprio perché evidenti, come in senso contrario sono evidenti le trovare per assicurare la continuità narrativa – debbano essere considerati delle licenze poetiche. Breve: come se Hitchcock dicesse: «Vedete che so creare le continuità? Ebbene posso permettermi discontinuità plateale, perché non inficiano lo stile generale dell'opera improntato alla continuità; alla sovrapposibilità del tempo dell'azione con il tempo della narrazione». Licenza poetica.

In chiusura di questo passo si può aggiungere che l'inquadratura in senso temporale può essere definita come si è fatto sopra, partendo dalla cinepresa: dal suo andare in moto, fino all'interruzione del suo trascinarsi la pellicola.

Alcuni autori con acume, come Renato May, suggeriscono che la si può definire a partire dal concetto di «pezzo di montaggio». Infatti dopo che una inquadratura è stata girata ha una testa e una coda di scarto, perché in testa c'è il ciak e un po' di tempo morto prima che il regista dando l'«azione!» metta in moto la recitazione dei personaggi e in coda alcuni secondi di più dopo che l'azione cinematografica è finita. Questo puro dato tecnico richiede, in fase di montaggio, che siano sforbicate le estremità dell'inquadratura intesa in senso temporale. Poi c'è l'intervento del regista che secondo la sua scrittura cinematografica può operare tagli all'interno del pezzo di montaggio.

Breve: l'inquadratura in senso temporale è il pezzo di pellicola senza soluzioni di continuità che esce dalla lavorazione del montaggio.

Ora col termine inquadratura cine-televisiva ci si atterrà al significato spazio-temporale che analiticamente si è messo in chiaro.

Così si può passare alla trattazione. Come recitava il titolo «de-zippato»? «*L'inquadratura cine-televisiva tra forza espansiva e selezione espressiva*».

Si veda prima cosa vuol dire forza espansiva e poi selezione linguistica.

### La forza espansiva.

Una buona teorizzazione della forza espansiva si trova in Rodolfo Tritapepe (*Linguaggio e tecnica cinematografica*, ediz. Paoline, Roma, pp.117 e segg.): «Ogni inquadratura è dotata di una forza espansiva che supera i limiti dello schermo. Nel buio di una sala cinematografica, lo spettatore si trova immerso in un mondo che prosegue oltre i bordi del quadro e ha la sensazione di osservare la realtà. Grazie a questa caratteristica è possibile inquadrare una parte per il tutto e collegare fra loro ambienti e persone girati in tempi diversi e in località diverse. Per esempio un portone fa supporre che esista l'intera costruzione e una tolda spazzata dalle onde che esista l'intera nave nel mare in tempesta, ecc.. La forza espansiva comporta inoltre che ogni inquadratura contenga un'allusione a elementi fuori campo determinanti per direzione e distanza. Ad esempio, la ripresa di una persona che guarda verso l'alto chiamando qualcuno ad alta voce, esige che nell'inquadratura successiva la posizione della persona chiamata sia in accorso a quella precedente, e ciò sia rispetto alla lontananza che come posizione. Ci troviamo di fronte a una realtà dialettica: da un lato non esiste niente al di fuori dell'inquadratura e dall'altro vi è la certezza inconscia dello spettatore di trovarsi in un mondo che va ben oltre la finestra del Campo».

Come si trova nell'enunciazione di Rodolfo Tritapepe (che è stato un mio apprezzato docente di regia) la concezione che sta alla base dell'inquadratura dotata di forza espansiva è la **sineddoche**. Una precisazione sulla sineddoche. È un figura retorica tradizionale comprendente quei procedimenti nei quali l'espressione di un'idea è ottenuta sostituendo il termine proprio con uno di significato più ristretto; per esempio «ruota per carro», «prua per nave», «tetto per casa».

Come si nota la definizione si può adattare al cinema anche se la sua natura comunicativa è differente. Il portone inquadrato per indicare un palazzo rientra nei procedimenti della sineddoche.

Se il palazzo non c'è, in cinema si costruisce un portone e con il portone, significato più ristretto, si esprime l'idea più ampia di palazzo.

La diversità dei linguaggi (la parola di natura concettuale e, invece, l'immagine di natura contornale) impone osservazioni specifiche attorno all'inquadratura.

La sua forza espansiva, cioè l'attitudine alla sineddoche, è presente sempre (mentre con la parola la sineddoche è una scelta stilistica). Una semplice inquadratura del mare, anche a campo lunghissimo, gode della proprietà della forza espansiva, perché la cornice dello schermo in un certo punto segnerà quella parte di mare che è contenuta nello schermo e quella che è nel fuoricampo.

Per ora sulla forza espansiva conviene non dire altro.

### La selezione espressiva.

Tra le tante possibili giova prendere in considerazione un'inquadratura del film LA STRADA di Fellini. Quest'opera narra la storia di una coppia di girovaghi, Zampanò e Gelsomina: lei è delicata, un po' (troppo) sempliciotta ma sensibilissima, lui è volgare, brutale, disumano.

Si consideri l'episodio del «tradimento» che Zampanò (che già ha stuprato Gelsomina) opera nei confronti della ragazza, passando la notte con la «Rossa», una prostituta incontrata in un'osteria. L'episodio si conclude la mattina del giorno dopo con il ritrovamento da parte di Gelsomina di Zampanò, che dorme, nella periferia del paese, sull'erba nei pressi del suo carrozzone.

Fellini presenta una particolare inquadratura. Zampanò, di quinta, disteso a terra, è ripreso mentre dorme. La selezione del quadro taglia il corpo di Zampanò in due parti: la parte del bacino e delle gambe sono in campo. Fuori campo c'è il busto e la testa del personaggio. Poiché il regista non dà indicazioni contrarie, la parte inferiore del corpo non è un troncone di un cadavere. È semplicemente la parte inferiore del corpo di Zampanò. Per la forza espansiva dell'inquadratura lo spettatore «sa» che Zampanò è vivo e che il suo busto e la testa sono nel fuori campo.

In secondo piano arriva di corsa Gelsomina che finalmente è riuscita a ritrovarlo. Scorgendolo a terra, viene tutta preoccupata verso la macchina da presa che, con una panoramica verticale su di lei esclude dal quadro anche la metà inferiore del corpo di Zampanò. Poi la camera con un piccolo carrello e una panoramica di correzione (riferisco questi particolari tecnici per dire che l'inquadratura ha una sua complessità e i risultati visivi non possono essere il risultato del caso) accompagnando lo sguardo di Gelsomina scopre il volto di Zampanò. L'immagine vuol dire che Zampanò, che è presentato all'inizio solo come una sorta di organismo sessuale, dalla cintola in giù, appunto, viene umanizzato proprio dallo sguardo di Gelsomina. Zampanò è portato a livello di umanità grazie a lei.

A questo punto che relazione c'è fra la **forza espansiva e la selezione espressiva?**<sup>1</sup>

Ci si trova di fronte a ciò che la metodologia taddeiana definisce rappresentazione ed espressione.

Breve: la forza espansiva serve a dare alla rappresentazione delle cose lo stato che il regista ha voluto dare (nel caso del film LA STRADA, Fellini ha voluto dire che Zampanò era vivo, che nessuno lo aveva fatto a pezzi – in tal caso l'andamento del film sarebbe stato completamente diverso) e la selezione espressiva a comunicare l'idea del regista. Per lui Zampanò è una bestia e solo la sensibilità e disponibilità di Gelsomina sa vedere in lui il lato umano).

Aiuta a capire la similitudine di una moneta. Una faccia è quella della rappresentazione che gode della proprietà della forza espansiva, l'altra quella della espressione che gode della proprietà linguistica.

Il rapporto tra le due facce dà vita alla comunicazione filmica.

Il rapporto tra rappresentazione ed espressione è variabile: ci sono immagini in cui la rappresentazione è preminente (anche se mai esclusiva): è il caso di molti film documentari ma anche dei film pornografici; e ci sono casi in cui l'aspetto espressivo ha il compito maggiore: è il caso della già ricordata inquadratura di Zampanò nel film la Strada, in cui alla selezione del corpo del protagonista si aggiungono vari movimenti di camera che comunicano il pensiero di Fellini. Aiuta a capire questa dialettica tra rappresentazione ed espressione la figura di un quadrilatero. La sua area che nasce dall'interazione tra la base (alla quale è rapportabile la rappresentazione) e l'altezza (alla quale è rapportabile l'espressione) corrisponde al significato comunicato.

<sup>1</sup> In una relazione «*Il concetto di "traduzione" nei miei film*», tenuta al Convegno nazionale CiSCS «Educazione all'immagine: concetto e realtà» (Lerici 6-7 maggio 1989 - Atti pubblicati come supplemento al n. 197 di Edav del febbraio 1992), avevo già affrontato l'argomento di questo breve saggio. Ma tale relazione è oggi superata. Infatti in essa la preoccupazione di affermare l'importanza dell'aspetto dell'espressione, mi aveva portato a minimizzare se non addirittura a far decadere il concetto di forza espansiva che appartiene al lato della rappresentazione dell'immagine filmica. Grazie a vari confronti con amici interessati al linguaggio, tra cui Gianni Barigazzi che è stato presidente della sezione reggiana della FEDIC, negli anni novanta, mi è stato possibile mettere a fuoco la co-presenza e la interazione degli aspetti di rappresentazione ed espressione dell'immagine cinematografica. Da qui il titolo che è anche una asserzione teorica «l'inquadratura cine-televisiva tra forza espansiva e selezione espressiva». E inoltre contiene un errore veramente fuorviante, a pag. 67 compare per due volte il termine «rappresentazione» invece di «espressione».

## LA STRADA di Federico Fellini, 1954 (\*)

1) Gelsomina in Campo Medio guarda nella direzione dove c'è Zampanò che è rappresentato, in primo piano quasi di quinta, supino, dalla cintola in giù.

In virtù della forza espansiva dell'inquadratura – di cui gode l'aspetto della rappresentazione dell'immagine filmica – lo spettatore «sa» che – non esistendo un essere vivente costituito solo dal bacino e dalle gambe e comunque riconoscendo, dai calzonii, Zampanò, nel caso specifico – Zampanò non è stato fatto a pezzi, perché la postura di una gamba, con un ginocchio alzato, non sarebbe tipica di un troncone di cadavere.

Semplicemente: anche se non sono contenuti nello schermo il busto e il volto di Zampanò, lo spettatore (fino ad improbabilissima prova contraria) pensa che quell'uomo sia soltanto sdraiato a terra.

Ma se lo spettatore resta ancorato al solo recupero di unità del corpo di Zampanò, perde l'idea dell'autore: Fellini, infatti, tramite il linguaggio – in questo caso la selezione, tecnicamente determinata dal quadrucchio della cinepresa e, ovviamente, in fase di proiezione, diciamo metonimicamente, dalla cornice dello schermo – ha posizionato il suo sguardo sulla parte inferiore del fisico di Zampanò, non percependone il volto, vale a dire non cogliendo la dimensione umana e psicologica che il viso «*naturaliter*» esprime. Visto così dal regista, Zampanò è abbassato al rango di corpo genitale, di organismo sessuale. Il fiasco di vino, vicino ai piedi, allude ironicamente, al carburante di quel motore di carne e della sua attività.

2) Gelsomina, venendo verso la camera, guarda fuori campo, nella direzione del busto e del volto di Zampanò.

Circa la forza espansiva vale il



discorso della precedente didascalia. Quanto all'aspetto espressivo dell'immagine, essa «dice» che il regista continua a considerare Zampanò nello stesso modo dell'immagine a campo medio; anzi, la leggera panoramica verso l'alto rivolta a Gelsomina, esclude ancora di più il già parziale corpo di Zampanò.

3) Gelsomina si china verso Zampanò, fissando preoccupatissima il suo volto, che è fuori campo. Quanto alla forza espansiva, idem come sopra. Anche per l'aspetto di rappresentazione si potrebbe rimandare a quanto precedentemente annotato. Ma giova sottolineare che la seppur contenuta panoramica verso l'alto esclude quasi del tutto Zampanò dallo schermo («sopravvive» solo il ginocchio) e, ormai con chiarezza, rivela che l'occhio del regista sta focalizzando Gelsomina e il suo sguardo;

4) Gelsomina si muove verso la parte superiore (fuori campo) del corpo di Zampanò. La sua scarpa, bianca, rivela la direzione della ragazza. Sotto il profilo espressivo, il regista con una breve carrellata, mista a panoramica «sorvola» il corpo di Zampanò (in altre parole, non lo considera), essendo ormai agganciato allo sguardo e al movimento di Gelsomina. Da lei l'occhio del regista (e della macchina da presa) si fa condurre. Perché?

5) Gelsomina si sposta verso la testa di Zampanò. La forza espansiva continua a far capire ciò che c'è nel fuori campo; ma per quanto riguarda il busto di Zampanò ha ormai esaurito il proprio compito, dal momento che l'occhio del regista, in panoramica, seguendo il movimento di Gelsomina, scopre via via la parte superiore del corpo di Zampanò. Perché?

(\*) NAZARENO TADDEI SJ, *Dalla Comunicazione alla lettura strutturale del film*, ed. Edav, 1998, Roma; NAZARENO TADDEI, *Lettura strutturale del film*, dispensa n. 24, ed. CSCS, Roma

6) Gelsomina è vicino a Zampanò. La forza espansiva continua naturalmente a fare intuire l'esistenza di ciò che si trova nel fuori campo, ma per quanto riguarda Zampanò dà apporti minimali. L'occhio del regista, vale a dire la selezione spaziale operata dall'inquadratura in panoramica, ha ormai compreso il volto di Zampanò, che si scopre essere a occhi chiusi e immobile (forse dorme pesantemente, anche se Gelsomina non lo ha ancora accertato). Col fotogramma seguente si potrà dare risposta alla domanda precedentemente anticipata.



7) Gelsomina è inginocchiata accanto a Zampanò. Tutto Zampanò. La forza espansiva ha esaurito il compito relativo al personaggio. Ora continua relativamente all'ambiente. Ma non ci sono particolari indizi che facciano pensare che il fuori campo possa avere un significato ulteriore rispetto a quello di semplice paesaggio coerente con quello in campo (periferia del paese). Ora si può rispondere all'interrogativo in precedenza avanzato. Perché la camera ha seguito i movimenti di Gelsomina? Perché la scoperta schermica del volto di Zampanò – quindi della sua umanità – avviene proprio grazie a lei. È lei che conduce lo sguardo del regista verso la parte superiore del corpo di Zampanò. Se si considera che la prima figurazione dell'episodio non comprendeva ancora Gel-

somina si può legittimamente dire che il regista deve aver fatto una considerazione del tipo: «Se fosse per me, Zampanò è solo quel basso corpo».

Come si può constatare la forza espansiva dà concretezza e completamento a quanto è rappresentato, ma non esaurisce il significato dell'immagine (il contenuto mentale espresso dall'autore). Se fosse così uno Zampanò inquadrato come ha fatto Fellini avrebbe lo stesso senso dell'inquadratura di uno Zampanò che compare fin da subito dalla testa ai piedi. Allora se fosse così non si dovrebbe tenere in nessuna considerazione i movimenti di camera precisi (piccola carrelata, panoramiche di correzione) che Fellini ha fatto. Ma Fellini li ha fatti; e quelle sue scelte (oltre alla selezione e ad altre scelte che non sono state qui prese in considerazione), in quanto sue, parlano di Fellini.

Rivelano le sue idee. La forza espansiva, parlando di ciò che è fuori campo, non parla di lui.

Conclusione: un'inquadratura va considerata unitariamente. Come una moneta che senza una faccia è una medaglia. La moneta vale per la testa e la croce. L'inquadratura cine-televisiva comunica in virtù dell'aspetto della rappresentazione e dell'aspetto dell'espressione che viene costruita dagli autori a colpi di scelte linguistiche.

**«Le immagini rappresentano in qualche modo (=de/formandoli) i contorni della cosa rappresentata e, rappresentando de/formatamente, significano. Dobbiamo, dunque, distinguere ciò che deriva all'immagine per il fatto di rappresentare, e ciò che deriva all'immagine per il fatto di rappresentare in un certo modo».**

(NAZARENO TADDEI SJ, *Dalla comunicazione alla lettura del film*, ed. Edav, Roma, 1998).

### Bibliografia essenziale di NAZARENO TADDEI SJ per approfondire gli argomenti trattati in questo numero di *Edav*

- Trattato di teoria cinematografica*, vol. I°: L'immagine, pp. 330, 16 ill. n.t. e 119 ill. f.t., Milano 1962, ed. i7. Premio Targa Leone S. Marco per la Teoria e l'Estetica, Venezia 1965.
- Lettura strutturale del film*, pp. 250, Milano i7, 3 edizioni: 1964, 1965, 1968. La terza edizione interamente rifatta e poligrafata è stata assunta dal CiSCS con circa 25 ristampe.
- Educare con l'immagine*, 2 volumi, Roma 1976, ed. CiSCS.
- La fotografia nella scuola per la vita*, Corso in diapositive (300), per M. P. I. a cura dell'Associazione Italiana Fotocine, Roma 1981
- Lettura strutturale della fotografia*, pp. 200, 268 ill. + 268 dia, Roma 1984, ed. Edav srl
- Audiovisivi e macchine nell'istruzione* (2 voll.), dispensa CiSCS
- Le nuove tecnologie didattiche*, vol. 1, Le macchine, dispensa CiSCS
- La lezione con l'immagine*, dispensa CiSCS

## SCHINDLER'S LIST di Steven Spielberg, 1993 \*



Le seguenti 11 immagini corrispondono a 11 inquadrature consecutive del film di Spielberg. Le prime 10 costituiscono un'unica scena (unità di luogo e di tempo), nella quale il regista descrive la auto-vestizione di Schindler che si accinge a entrare in contatto con gli ufficiali d'altro grado nazisti, per fare affari con loro, approfittando dell'occasione offerta dalla guerra (concetto che Schindler rivelerà alla moglie, sostenendo che la causa del successo negli affari è data dalla «guerra»).



SCENA. CAMERA DI SCHINDLER. INTERNO. LUCE ARTIFICIALE  
(L'illuminazione delle *abat-jour* non uniforme produce nette e taglienti ombre)

1) Le mani (particolare) di un uomo (essendo l'*incipit* del film, lo spettatore non ha ancora visto Schindler) versano del liquore in un bicchiere, poi portato alla bocca. La forza espansiva agisce – ovviamente – per dare allo spettatore la certezza del corpo e la completezza della stanza. A livello di rappresentazione l'alcool ha la funzione di connotare il personaggio (è noto che Schindler è stato un robusto bevitore). Espressivamente il particolare delle mani servono ad escludere il riconoscimento del volto. Se questo venisse mostrato in una delle prime inquadrature successive, la connotazione del personaggio si limiterebbe alla passione per le bevande alcoliche. Ma, come si vedrà, non è il caso di questo film.



2) Le mani (particolare) provano la combinazinoe migliore tra cravatte e giacche. Si capisce che il personaggio cerca l'eleganza.

Per il resto valgono le considerazioni a proposito della prima immagine.



3) Le mani cercano gemelli per la giacca tra un certo numero di esemplari. Si può dire che oltre all'eleganza, il personaggio è connotato anche per la ricerca di raffinatezza o almeno di esibizione. Per le considerazioni vedi sopra.

4) Le mani con scioltezza sistemano un gemello ad un polsino. Considerazioni come sopra.



5) Le mani (particolare) stringono il nodo della cravatta (evidentemente quella giudicata più consona con il vestito). Questo quinto particolare delle mani che agiscono quasi all'altezza della base del collo (la selezione dell'inquadratura taglia, in basso, appena sotto le spalle e, in altro, appena sotto il mento), mette in rilievo l'intenzione del regista di non fare vedere il volto del personaggio. La forza espansiva agisce in modo particolare in questa quinta inquadratura, perché «dice» allo spettatore che c'è un uomo (senz'altro non-acefalo, ma con, indubbiamente, una sua testa, un suo volto...) che si sta preparando. La coerenza di questa quinta inquadratura con le precedenti e – come si vedrà – con le altre cinque seguenti (sempre «particolari») dà a questa serie di selezioni non il tono di un espediente narrativo di pura spettacolarità (tenere all'oscuro lo spettatore della sorpresa del disvelamento), ma il tono di una tematizzazione: colui che si va vestendo e preparando sembra essere esistente per le cose che indossa e che prende con sé e non per una sua identità interiore e (secondo quello che si vedrà nel proseguo del film) per una incarnazione di valori umani. Infatti, in tutta questa scena, non si vede mai il viso.



6) In controluce, e quindi nere, le sue mani allacciano i bottoni della giacca, anch'essa riconoscibile solo per il profilo scuro.

7) La mano appiattisce il taschino dal quale sporge un fazzoletto bianco.

8) Le mani raccolgono da un cassetto delle banconote che vengono sovrapposte a pacchetto e momentaneamente tenute ferme, sul piano d'appoggio del mobilletto, dall'orologio da polso.



9) Le mani del protagonista aprono un altro cassetto e raccolgono ulteriore denaro. Come si è detto, le inquadrature sono linguisticamente e stilisticamente omogenee (illuminazione dal rapporto luce-ombra cupo; una certa rapidità dei gesti del personaggio, segno di sicurezza: non ci sono ripensamenti nelle scelte sia del vestito, sia degli accessori). Narrativamente il secondo cassetto aperto per raccogliere altro denaro esprime l'idea che il protagonista non ha grandissime disponibilità economiche, se deve andare a racimolare banconote da un cassetto e poi da un altro). Per il resto, cioè per l'aspetto dell'espressione valgono i rilievi precedentemente fatti.

10) Le mani appuntano al bavero della giacca una spilla con una vistosa svastica. Lusso e potere. A livello di espressione è ora evidente la tematizzazione articolata dall'autore. C'è in Spielberg l'intenzione di presentare il protagonista come uno che è tutto vestiti, oggetti, soldi e... potere.



11) Con l'undicesima inquadratura incomincia una nuova scena, ambientata in un lussuosissimo locale notturno, frequentato da alti ufficiali nazisti. Colui che poi verrà fatto conoscere allo spettatore come Schindler è ripreso a mezzo primo piano, ma di spalle.

Sì, proprio di spalle. Si vede la testa – è un primo piano classico – ma il regista ne mostra solo la nuca. I capelli neri e la giacca scura connotano nella stessa linea tematica, individuata nella scena precedente della vestizione. Spielberg mostrerà in seguito il volto di Schindler, ma lo farà per gradi (linguisticamente grazie all'angolazione) e soprattutto lo farà quando ormai – come si è tentato di argomentare – il protagonista è stato mostrato come un ambizioso affarista; brillante, ma senza scrupoli.



Il film esprimerà l'evoluzione di Schindler che – pur con tanti difetti – arriverà, senza nessun progetto finalistico, a essere considerato un «giusto fra le nazioni». Un riconoscimento a chi, nel momento decisivo, ha fatto scelte per la vita degli altri. «Chi salva una vita, salva il mondo intero», dice il Talmud. Anche se è partito da una condizione di visione del mondo «poco umana» – sembra dire Spielberg – con le inquadrature sopra analizzate –, poco umana; per nulla umana. Schindler personaggio senza faccia; senza faccia umana.



\* Per approfondimenti vedi: FLAVIA ROSSI, «Schindler's List: la lettura, il dibattito, e il suo uso didattico nella scuola» in *Edav*, nn. 223, 224, 225 del 1994.

# La fotografia amatoriale nell'epoca dell'evoluzione

di ACHILLE ABRAMO SAPORITI

***Racconto personale - perciò incompleto e soggettivo - dell'evoluzione dei sistemi fotografici, basato esclusivamente sui ricordi di un dilettante. Senza la freddezza (e la precisione) delle date, delle cifre e delle tabelle.***

Negli ultimi decenni la tecnica fotografica ha avuto uno sviluppo straordinario. La cosa potrebbe non riguardarci se non avesse comportato anche un mutamento dell'approccio alla comunicazione iconica sia da parte dei fotografi professionisti sia da parte dei dilettanti.

Su questo argomento non mancano ampie e dotte trattazioni da parte di tecnici, critici, esperti, tuttologi e nientologi.

In questa sede vorrei trattare l'argomento in modo diverso: meno scientifico e meno rigoroso ma riferito esclusivamente alla mia personale esperienza.

Mi ricordo perfettamente di aver assistito, in età prescolare, ad un fatto silenzioso e non appariscente che aveva attirato la mia curiosità. Un fotografo aveva posizionato la sua fotocamera a banco ottico su un robusto cavalletto di legno, davanti a casa mia, per fotografare uno scorcio interessante del paese. Nel vedere gli strani preparativi e la sua sparire sotto un panno nero, mi era sembrato di assistere ad un rito magico.

Il mio primo incontro «diretto» con la fotografia avvenne, invece, più tardi, quando frequentavo la seconda media e ottenni, come premio di partecipazione ad un concorso, una fotocamera di basso costo ma utile perché di uso facilitato. Per intenderci: sulla ghiera di messa a fuoco appariva la silhouette di una montagna (a indicare l'infinito), di un gruppo di persone (campo medio), e la sagoma di un mezzo busto (primo piano). Per il tempo di esposizione erano chiari i riferimenti al disegno del sole (soggetto in piena luce), del sole semicoperto da una nuvoletta (soggetto in ombra), e di una nuvoletta (scena con luce scarsa). Erano punti di

riferimento approssimativi ma significanti per chi si avvicinava timidamente a questo affascinante mondo senza avere la benché minima competenza in materia. Il manuale tecnico si riduceva ad un foglietto di istruzioni che si limitava a chiarire il significato di quei piccoli disegni e che raccomandava di fotografare «sempre» con il sole alle spalle. Se

avessi seguito scrupolosamente quell'imperioso consiglio non avrei potuto fare fotografie che sfruttassero la suggestione del controllo.

Al momento di cominciare ad usare questo misterioso congegno, mi apparve nitida l'immagine di quell'artigiano che, prima di scattare la foto, aveva scelto con cura il punto in cui posizionare la fotocamera spostando avanti e indietro l'apparecchio e alzando o abbassando

il cavalletto. Divenne quella la mia prima, non richiesta, lezione di fotografia.

Il possesso di una «macchinetta» tutta mia mi fece sentire un privilegiato, ma mi caricò anche di una nuova responsabilità: non avrei dovuto sprecare scatti, anche per il loro costo (dato l'esiguo ammontare della paghetta).

Quantunque le mie nozioni in materia fossero pressoché inesistenti e quantunque lo strumento in mio possesso offriva limitate possibilità tecniche, capii almeno che la fotografia non serviva solo per l'album dei ricordi ma era soprattutto un mezzo espressivo.

Da adolescente, «ereditai» una fotocamera più dignitosa, (con indicazioni numeriche dei tempi e dei diaframmi, ma sempre rigorosamente manuale e priva di esposimetro), che, richiedendo un accurato rituale tecnico per la regolazione dei valori di esposizione, ostacolava, o almeno ritardava, l'ap-



**Fot. 1: Il gioco delle sfocature, che dà risalto al soggetto principale, può essere controllato solo con un sistema reflex.**

proccio diretto ed emotivo al soggetto o all'evento da riprendere.

Poi si cominciarono a commercializzare le pellicole a colori e perfino le diapositive, che, proiettate su uno schermo o su un muro bianco, davano grande soddisfazione al fotografo e facevano una certa impressione su un pubblico sprovvisto.

Eravamo tutti molto piú ingenui, e ricordo che non potevo non sorridere quando qualche cliente del negozio dal quale mi servivo, per l'acquisto di una macchina fotografica domandava: «Le fa anche a colori?», come se ciò dipendesse dalla macchina e non dalla pellicola.

### La «mitica» Nikon

Solo da adulto mi fu possibile procurarmi una «Nikon F» di seconda mano e qualche obiettivo originale ma usato. Quella fotocamera (a quel tempo mitica!) rispondeva perfettamente a tutte le mie esigenze: da un lato garantiva affidabilità e qualità, dall'altro richiedeva l'impostazione manuale di alcuni valori, cosí da mettere in campo tutte le possibilità derivanti dal rapporto tra le componenti tecniche e le possibilità espressive.

### Una fotocamera «Reflex»

Anzitutto era dotata di un mirino reflex che consentiva di pre-vedere il risultato finale (non quello che l'occhio vedeva ma ciò che la fotocamera avrebbe registrato). Grazie all'impiego di uno specchietto che si sollevava solo al momento dello scatto e a un sofisticato sistema di prismi, era possibile fare una messa a fuoco di precisione guardando attraverso l'oculare. Era anche possibile controllare eventuali sfocature per ottenere effetti flou o creativi (1), o alleggerire o eliminare elementi non rilevanti o di disturbo nel fotogramma.

### Esposimetro e rapporto tempo-diaframma

L'aspetto piú rilevante e piú utile nell'uso consapevole della fotografia consisteva nella corretta gestione del semiautomatismo. La fotocamera costringeva a scegliere uno degli accoppiamenti *apertura di diaframma-tempo di esposizione*, in funzione dell'effetto desiderato. La quantità di luce necessaria a impressionare in modo corretto la pellicola era stabilita dall'esposimetro incorporato, ma poteva essere regolata da un diaframma molto aperto per un tempo molto breve o da un diaframma piú chiuso per un tempo di esposizione proporzionalmente piú lungo.

Non occorre una straordinaria esperienza per capire che a diaframma molto aperto corrispondeva una minore profondità di campo (cioè un limitato piano di nitidezza, che richiedeva maggior

cura nella messa a fuoco), e che l'alta velocità di otturazione permetteva di fermare anche movimenti rapidi e di bloccare, ad esempio, l'istante piú significativo di un salto o di un tuffo, o di fermare gli spruzzi di una fontana.

L'impostazione di un diaframma chiuso, invece, richiedeva un proporzionale allungamento del tempo di esposizione, cosí da consentire ai soggetti in movimento di lasciare sul fotogramma una traccia del loro spostamento (esempio tipico quello di un'auto o di un atleta in corsa). Si potevano anche

creare particolari effetti con un movimento intenzionale della fotocamera durante lo scatto. (2, 3)



(2) L'effetto è ottenuto dal movimento non del soggetto ma della fotocamera al momento dello scatto.

(3) Le tracce di mosso della ballerina di flamenco rendono dinamica l'immagine.

### Gli obiettivi intercambiabili

Un obiettivo si dice normale e quando ha una lunghezza focale pari alla diagonale del fotogramma. Se è di focale piú lunga si dice teleobiettivo; se di focale piú corta grandangolare.

Sapevo, per sentito dire, che i teleobiettivi sono specie di cannocchiali che servivano a fotografare oggetti lontani, e che venivano usati dai paparazzi per spiare persone note o dello spettacolo per fotografarle nell'intimità a loro insaputa.

Per quanto riguarda i grandangolari, mi rendo conto del loro impiego – e quindi del trucco – quando constatavo che le camere delle pensioni prenotate per le vacanze erano molto piú piccole di quanto apparissero sui depliant pubblicitari. Utilizzi truffaldini a parte, le ottiche di differente lunghezza focale non solo avvicinano o allontanano il soggetto, ma modificano anche le proporzioni.

(4a, 4b, 4c) Cioè i grandangolari creando una forte spinta prospettica danno al soggetto un senso di maggiore ampiezza mentre i lungofocali appiattiscono l'immagine comprimendone i piani.





(4a) La fotografia è stata scattata con un obiettivo normale. Si notino le proporzioni del flauto che appare come nella visione oculare.

(4b) Foto con teleobiettivo. Lo schiacciamento prospettico fa sembrare piú corto il flauto.



(4c) L'obiettivo grandangolare aumenta la spinta prospettica e fa sembrare piú lungo lo strumento.

### Il fascino della macrofotografia

L'impiego di una fotocamera reflex consente la possibilità di fotografare (senza arrivare agli ingrandimenti spinti del microscopio, che è materia di studio scientifico anziché fotografico) piccoli oggetti, così da ottenere sulla pellicola immagini fino a dieci volte piú grandi degli oggetti stessi. Ciò è possibile anche senza l'impiego di un costoso obiettivo macro: basta impiegare lenti addizionali oppure inserire tra il corpo macchina e l'obiettivo un semplice soffietto. Evidentemente l'inquadratura e la messa a fuoco sono controllabili solo con fotocamera reflex. Anche in questo caso il mezzo tecnico apre le porte ad un mondo fantastico, alla possibilità di conoscere e ammirare – senza complicati rituali tecnici - una miriade di situazioni che sfuggono alla semplice visione oculare. (5, 6)

### L'incontro con Padre Taddei

Una cosa è conoscere il funzionamento della fotocamera, altro concerne le possibilità espressive, altro ancora è comunicare per immagini. Quest'ultimo aspetto è sicuramente il piú importante perché sposta il problema dal piano tecnico a quello linguistico, che è quello determinante. L'insegnamento di Padre Taddei iniziava dove finivano le regole e le

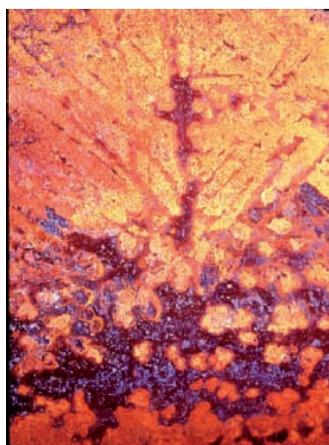
tabelle dei manuali, dei libri di fotografia o di storia della fotografia. Introduceva il concetto di «lettura» (ancora oggi è riduttivamente riservato al linguaggio verbale!). La sua lucida metodologia spalancava (e spalanca) straordinari orizzonti a tutti coloro che non si accontentano di un risultato «standard», anche se corretto dal punto di vista fotografico.

Fare un'immagine tecnicamente impeccabile e magari con la pretesa di qualche valore estetico aggiunto, una volta formati alla scuola di Padre Taddei, non bastava piú. Il mondo è già pieno di bellissime immagini insignificanti!

La sua metodologia, dunque, così rigorosa e strutturata, porta a vedere il problema della comunicazione iconica nella sua globalità e completezza: non trascura gli aspetti tecnici ma non si limita ad essi. Li definisce «fattori» che producono effetti strutturali ed espressivi.

La vera novità che sembra ovvia – ma che ovvia non è – consiste nella teoria dell'immagine come segno, della de/formazione e delle scelte da operare perché l'immagine possa essere «dicente». (*Traduzione in immagini*). L'attenta analisi dei criteri di realizzazione aiuta a comprenderne il significato e l'importanza.

Le scelte a monte dello scatto possono essere intenzionali o inconsapevoli (qui gioca l'istinto del



(5) Inquadrando una piccolissima porzione di ferro arrugginito, con l'impiego di un soffietto, si possono ottenere infinite composizioni astratte

(6) All'interno di un tulipano.

vero fotografo!), possono avvalersi delle possibilità offerte dal mezzo tecnico, ma possono anche essere scelte strategiche da mettere in campo nel caso in cui il mezzo tecnico offra possibilità limitate.

Quanto ho appreso da Padre Taddei non riguarda solo l'ambito fotografico ma abbraccia tutto il campo della comunicazione e dei metodi operativi. La teoria degli organigrammi mi fu utile, se non determinante, come metodo di lavoro in quella che

nel frattempo divenne la mia professione di responsabile delle pubbliche relazioni in Polaroid Italia.

### Educazione «A l'immagine e CON l'immagine».

Padre Taddei aveva concepito un progetto nuovo, ambizioso ed efficace, basato sulla teoria Taddei e molto apprezzato dagli insegnanti. Occorreva diffonderlo su larga scala. Ma non era facile. Si è pensato allora di proporre la fotografia – da introdurre in ambito scolastico non come nozione scientifica ma come supporto all'apprendimento – al ministro della Pubblica Istruzione.

Per evitare conflitti di interesse era necessaria la collaborazione di tutte le case fotografiche. Ognuna di esse presentò ai funzionari del ministero un proprio metodo o una proposta didattica. Inutile dire che i funzionari e i consulenti del ministero non faticarono molto a capire che la metodologia di Padre Taddei era di gran lunga la più logica, la più articolata e la più praticabile.

La proposta prevedeva anche un'intelligente strategia per raggiungere efficacemente tutti gli insegnanti della scuola dell'obbligo. Si trattava di istituire un corso di preparazione per un gruppo di insegnanti selezionati, destinati a diventare formatori di altri insegnanti, i quali, a loro volta, avrebbero diffuso la metodologia nei loro circoli didattici.

Si allestí la necessaria documentazione, si fecero i primi corsi. Si formarono i formatori, ma, nonostante l'entusiastico apprezzamento iniziale, dopo un paio d'anni, per colpa della politica o della burocrazia (o di entrambe), il programma si arenò. Non è difficile immaginare quale grande occasione sia andata perduta. Soprattutto si pensi al crescente bisogno di consapevolezza, di conoscenza dei meccanismi perversi della comunicazione, di acquisizione del senso critico dei nostri ragazzi. Peccato.

### La fotografia a sviluppo immediato

La fotografia immediata è quel tipo di fotografia che si autosviluppa subito dopo lo scatto. Da qui la necessità di teorizzare su un differente approccio ai problemi dell'immagine.

Escluderò tutti i più sofisticati sistemi fotografici di uso scientifico, medico e professionale e, per semplicità, prenderò in esame solo le apparecchiature «amatoriali», cioè quelle esposte nelle vetrine dei fotonegozianti.

La tecnologia Polaroid metteva chiunque in grado di fare da sé le proprie immagini perché forniva fotocamere a basso costo e completamente automatiche.

A questo punto avrei dovuto rimangiarmi le mie teorie sul semiautomatismo, sul controllo della sfocatura, sulla priorità tempo-diaframma date le caratteristiche del nuovo mezzo.

Non potendo intervenire sui componenti interni, si ricorre ai fattori esterni. Grazie alle caratteristiche esclusive delle pellicole Polaroid, era possibile modificare il risultato in fase di sviluppo. (È comunque bene precisare che la manipolazione della

pellicola a sviluppo immediato – riconoscibile e dichiarata – riguarda esclusivamente la sfera estetica. Non ha nulla da spartire con i maliziosi interventi operati dai mezzi di comunicazione a scopo mistificatorio).

### Manipolazione dell'immagine

Il rigore dello specifico vorrebbe che la fotografia (scrittura con la luce) fosse il mezzo per riprodurre in modo analogico il soggetto ripreso, o un preciso istante di una certa azione (Hic et nunc). La resa realistica (fotografica) – che ha spinto la pittura ad abbandonare l'ambito figurativo per percorrere le vie dell'astrattismo – non entusiasma gli sperimentatori e i fotografi creativi.

Le pellicole Polaroid sono prodotte in due diverse versioni: quella «a distacco» (che richiede la separazione del positivo dal negativo) e quella «integrale», che, espulsa dalla fotocamera, si sviluppa in luce ambiente. Personalmente mi trovavo fra due fuochi: i tecnici di laboratorio mi invitavano a raccomandare le precise regole da seguire per ottenere la massima resa fotografica mentre i creativi facevano esattamente il contrario alla ricerca di nuovi effetti o di imprevisti risultati artistici. E ha prevalso la fantasia.



(7) Questa immagine di Paolo Gioli riproduce lo splendido dipinto del Pollaiuolo con due metodiche differenti: fotografica nella parte bassa e «transfer» su carta da disegno, quindi pittorica, nella parte superiore.

(8) Qui Gioli, in omaggio alla Veronica, ha trasferito l'impronta del volto di Gesù su un supporto di seta, ottenendo un apprezzabile effetto materico e... poetico.

La tecnologia della pellicola a distacco consiste nella migrazione dell'emulsione dal negativo al positivo, cioè ad un cartoncino lucido e perfettamente liscio.

Bastava sostituire detto cartoncino con un foglio di carta da disegno ruvida e assorbente, o con un pezzo di seta o di legno o di gesso, per ottenere un risultato diverso (transfer) e con connotazioni pittoriche assimilabile all'acquerello (data la reazione del supporto improprio) e con la possibilità di intervenire "a fresco" con ritocchi manuali. (7, 8)

C'era anche chi, con molta pazienza, teneva a lungo la fotografia in acqua calda così da ammorbidire il sottile strato di emulsione fino a farlo staccare dal suo naturale supporto, per poi trasferirlo delicatamente su un cartoncino opaco. L'operazione creava delle inevitabili grinze e irregolarità del sottilissimo strato, con risultati più imprecisi ma molto più «poetici». (9)



(9) Danilo Sartoni ha abdicato al realismo fotografico. Dopo aver trasferito l'immagine su cartoncino ruvido, vi ha anche riportato pazientemente l'emulsione.

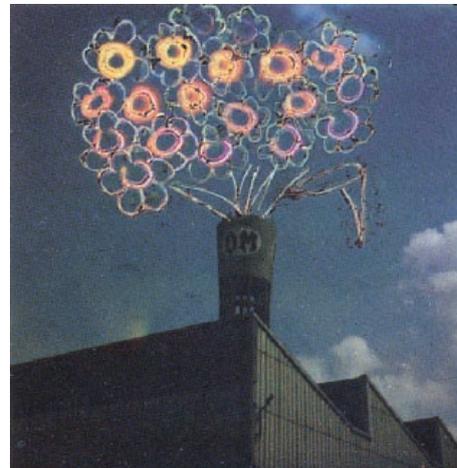
La pellicola che ha avuto la più grande attenzione da parte di artisti e di ragazzi è quella integrale. Anche in questo caso, le raccomandazioni erano quelle di non far pressione sulla pellicola per evitare di danneggiare l'immagine durante la fase di sviluppo. Un motivo in più per non rispettarle. Una volta appurato che la pressione sulla pellicola creava nuovi effetti, Nino Migliori cominciò a teorizzare sugli interventi grafici capaci di trasformare la fo-



(10) La fotografia di questo comune scorcio urbano, opportunamente manipolato, può essere scambiata per un moderno dipinto (Alunno della scuola media di Cento)

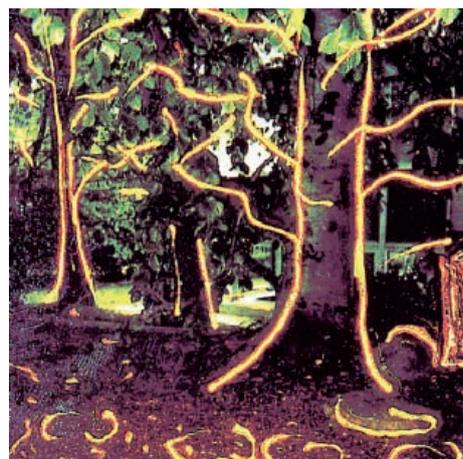
tografia in una piccola opera d'arte (10), e insegnò il «mestiere» ai ragazzi delle scuole elementari e medie. Premendo con una punta arrotondata sul fotogramma immediatamente dopo l'espulsione dalla fotocamera, si ottenevano dei segni personali e permanenti (11). L'intervento doveva essere effettuato

(11) Le pressioni fatte sulla zona scura della pellicola trasformano il fumo di una ciminiera (OM) in un mazzo di fiori. L'autore (un allievo di una prima media di Cento) è contento di vederla fumare, perché quella è la fabbrica dove lavora suo padre.



entro un minuto, cioè prima che l'emulsione si stabilizzasse. L'esperienza insegnava anche che i tratti assumevano colori chiari e caldi nei primi secondi del trattamento e si facevano via via più scuri. Diventavano bianchi, per contrasto, se effettuati su una zona molto scura dell'immagine. Inoltre tagliando un bordo della pellicola e sollevando lo strato anteriore – che si presenta come una diapositiva –, si notava che i segni della manipolazione diventavano trasparenti. Bastava posare l'immagine su un foglio di stagnola dorata per ottenere dei bellissimi riflessi dorati

(12) Immagine di un ragazzo di una quinta elementare di Gallarate, eseguita con la tecnica che Nino Migliori definisce «Polaoro».



in corrispondenza degli interventi effettuati (12). Oppure si raschiavano, le parti meno interessanti dell'immagine e si inserivano nel sandwich pezzi di carta colorata o di stoffa.

Si poteva anche posare la pellicola su una superficie rugosa o su un pezzo di carta vetrata grossolana e strofinare per ottenere dei bellissimi frottages.

Ma ci sono molti altri possibili interventi: l'unico limite in questo caso è la fantasia. Naturalmente, i risultati dipendono dal gusto e dalle capacità individuali.

Di fatto, i fotografi non rispettosi delle regole (e gli italiani tra i primi!), hanno prodotto immagini di straordinaria bellezza, che fanno parte delle Collezioni Internazionali Polaroid che sono state esposte nei piú importanti musei del mondo. Ma non è questo il momento di parlarne.

## L'EPOCA DELLO SPRECO DELLE IMMAGINI.

### La consegna rapida

Oggi molto fotonegozianti sono attrezzati per lo sviluppo e la stampa di fotografie a colori in meno di un'ora. Non si può dire che sia sviluppo immediato: si tratta di un servizio rapido e funzionale, che è l'ideale per i dilettanti e un po' meno per i creativi. Ricevere le fotografie stampate in modo «definitivo» poco dopo la consegna del rullino è rapidità e non immediatezza. Infatti non consente interventi manuali, aggiunte o sottrazioni di dettagli in fase di sviluppo.

### La fotografia digitale

L'ultima rivoluzione in campo fotografico ci giunge dalla tecnologia digitale, le cui caratteristiche sono abbastanza note ai fotografi evoluti e agli appassionati di informatica.

Questa nuova prassi offre numerosi vantaggi oggettivi e pratici. L'immagine digitale:

*Non richiede l'uso della pellicola e dei relativi trattamenti chimici.*

*Ha una risoluzione buona o comunque accettabile.*

*Può essere immediatamente visionata con i normali personal computer.*

*Può essere stampata in casa in luce ambiente con le stampanti del PC con il semplice impiego di una carta adatta allo scopo.*

*Può essere trasmessa in tempo reale via e-mail.*

*In laboratorio, da CD-Rom o da chiavetta, si possono ottenere ingrandimenti che superino il formato delle normali stampanti da computer.*

*Consente il controllo immediato del risultato, che appare sul monitor della fotocamera.*

*Consente di eliminare tutte le immagini inutili o non interessanti e di processare solo quelle scelte, con notevole risparmio di costi. (Con il sistema tradizionale, infatti, il laboratorio stampa tutte le foto del rullino, anche quelle meno riuscite).*

*È automatica, ovvero dà un risultato accettabile in qualsiasi condizione di luce.*

*Si possono impostare manualmente i valori di esposizione, escludendo gli automatismi. In tal*

*caso si possono ottenere le variabili di cui si è detto, con la pre-visione del risultato.*

*Può essere archiviata senza problemi di spazio e di costo nella memoria del computer.*

Sono notevoli i vantaggi offerti da questa straordinaria tecnologia, che, per l'estrema semplicità d'impiego, spesso induce ad un utilizzo superficiale. Si vedono molti dilettanti scattare con estrema disinvoltura, perché il risultato (per quanto banale) è pur sempre di qualità accettabile. E si sentono i fotografi (?) di nuova generazione dire: «Tanto se non viene, non la stampo», oppure: «Se viene male posso sempre correggerla (al computer)», o anche: «Meglio fare tanti scatti, tanto non costa niente».

E, di conseguenza, si fotografa non per un preciso scopo, ma giusto per fotografare.

Ci si affida passivamente agli automatismi e, a volte, non ci si preoccupa nemmeno dell'inquadratura. Infatti si vedono fotocamere sbandierate come fazzoletti all'aria; tanto basta dare un'occhiata al monitor.

Esattamente come si fa per il telefonino. Si mandano messaggi non per comunicare qualcosa di utile o importante, ma tanto per telefonare. Se si pensa poi che col telefonino si possono fare anche fotografie... (E si vede come!). D'accordo che possono sempre servire a YouTube!

Ma sono pur sempre validi gli assiomi della teoria di Padre Taddei:

*Non si può non comunicare.*

*Dietro ogni fotografia c'è sempre un'idea.*

*L'idea è sempre esistenziale.*

E allora? Probabilmente chi fa le foto «a casaccio» non sa di comunicare la banalità delle sue immagini, o di trasmettere l'idea... di non aver idee.

Ma verrebbe anche da dire che «ogni rovescio ha la sua medaglia», perché il mezzo tecnico è per definizione solo un mezzo e tutto dipende dall'uso che se ne fa. Ben venga l'utile contributo della tecnologia, al quale non si deve imputare la responsabilità dell'attuale pigrizia mentale e del calo di creatività dei piú sprovveduti. I piú capaci, comunque, sanno come mettere a frutto i vantaggi dei nuovi sistemi.

E per quanto riguarda il rapporto fotografia-pittura, le reciproche contaminazioni e invasioni di campo, che dire? Ai posteri l'ardua sentenza?

Forse meglio dire: «Viva la concorrenza!», nella consapevolezza che la fotografia è sempre l'espressione di un'idea, e che richiede la conoscenza di un linguaggio specifico. Ed essendo l'idea per definizione esistenziale, ben venga uno stile personale.

# La lettura del film tra obiettività e valutazione

di ADELIO COLA

## Domande preliminari.

**È possibile leggere OBIETTIVAMENTE un film? COME FARE per leggerlo SENZA INTERVENIRE SOGGETTIVAMENTE nella lettura del medesimo?**

La domanda consta di due parti distinte.

Alla prima la risposta è positiva (= *Sì, è possibile!*) anche se si possono incontrare *difficili* ostacoli, che esigono *coraggio* per essere superati. Coloro che intendessero affrontarli senza lo strumento di un buon metodo non sarebbero in grado di arrivare alla lettura completa del film.

1. Il medesimo problema si ripresenterà al lettore di qualunque altra comunicazione, realizzata con qualunque altro mezzo/*segno* espressivo.

Il lettore deve leggere il segno **COSÌ COME** si presenta, cioè come è stato *fatto* dal comunicante: regista, giornalista, fotografo, radiocronista... (per quanto riguarda i mass media), architetto, pittore, musicista..., che si esprimono con le loro opere.

A noi qui ora interessa l'aspetto comunicativo in relazione al recettore della comunicazione.

Il comunicante, prima di esprimersi con il suo segno, non ha potuto *disincarnarsi* dalla sua esistenza, cioè *liberarsi* completamente da se stesso, dal suo modo di pensare, dall'educazione ricevuta, dalla cultura che ha accumulata e che ormai fa parte del suo io. Questo è vero anche per il recettore, che vuole fare *lettura* del segno. Egli non potrà, prima di leggere il film, *disincarnarsi*, per così dire, ed uscire da se stesso dimenticando o meglio decidendo di mettere completamente da parte la sua esistenza.

Sembrerebbe quindi che non si potesse fare *lettura strutturale del film!*

Ma non è così! Perché se così fosse, al genere umano, condannato a non poter comunicare *al cento per cento* le proprie idee ed emozioni ai/con i propri simili, non rimarrebbe che una soluzione al problema,

isolarsi nell'assoluto silenzio dell'*incomunicabilità* in attesa della comune fine disperata.

Ma, ripetiamo, non è così!

Anzitutto i ponti da attraversare, a disposizione del genere umano per comunicare, sono molteplici. Le scienze umane, dalla psicologia all'antropologia, ne illustrano la natura a beneficio di tutti.

Ma poi ci chiediamo: se non è umanamente possibile comunicare, e per conseguenza conoscerci l'un

l'altro *al cento per cento*, dal momento che non siamo stati creati perfetti ma limitati, è possibile almeno arrivare ad una accettabile percentuale di comunicazione/conoscenza, anche se *dipendente da condizioni soggettive/oggettive* tanto da parte del comunicante che del recettore?

Alla possibilità della risposta positiva alla domanda nessuno dubita per esperienza personale. Chi, regista o letterato, ha preteso di dimostrare

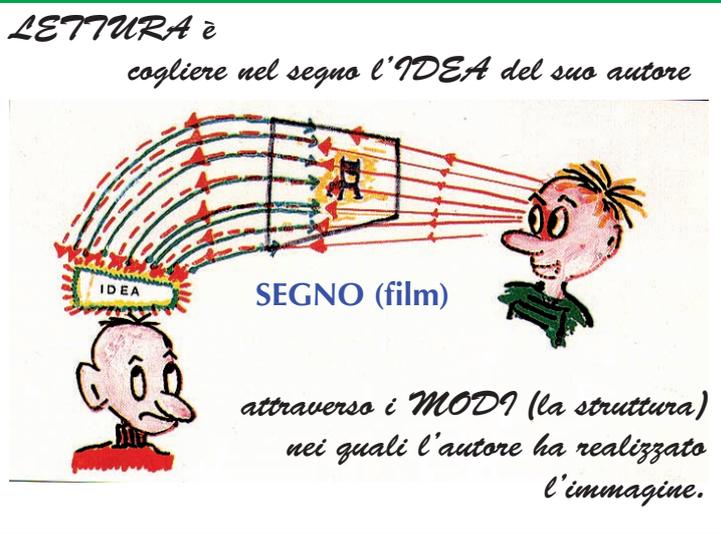
il contrario, ha *fallito* lo scopo, tant'è vero che i lettori dei loro libri e gli spettatori dei loro film hanno compreso la tesi che essi volevano dimostrare ed hanno quindi raggiunto lo scopo di comunicare con gli autori. Se la presunzione dell'*incomunicabilità* corrispondesse alla realtà, nessuno sarebbe riuscito a comprendere e conoscere in modo *almeno sufficiente* le idee di certi registi e di alcuni letterati.

Naturalmente gli autori non intendevano affermare l'*incomunicabilità* umana al livello *assoluto*.

2. Che significa, in secondo luogo, la provocazione dell'avverbio **OBIETTIVAMENTE** usato dalla domanda iniziale?

La pratica applicazione della cosiddetta lettura strutturale, nella quale si pretenderebbe che il lettore si mantenesse oggettivamente aderente al *film/segno* senza aggiungervi nulla di soggettivo e senza togliervi nulla di oggettivo, merita una specificazione ulteriore.

Non si tratta di assistere alla proiezione del film



da NAZARENO TADDEI SJ, *Videolibro Educazione A l'immagine e CON l'immagine*, ed. Edav, 2000, Roma.

come una persona priva di intelligenza e di attenzione, né tanto meno come un automa o un robot. È inevitabile che lo spettatore subisca l'influsso psicologico provocato da ciò che vede e che ascolta. Il film, proprio perché è *segno*, è fatto per comunicare ed effettivamente comunica tanto con i suoi *contorni uno* (la VICENDA: cosa succede nel film?), quanto e soprattutto, anche se spesso in MODO inavvertito, con i *contorni due* (RACCONTO: come succede?).

Non si pretende, perciò, che il lettore/spettatore rimanga del tutto *indifferente* di fronte al film proiettato sullo schermo: questo non è umanamente possibile. Si tratta di fare proprio l'atteggiamento dello spettatore che desidera conoscere ciò che *realmente* il regista del film è riuscito a comunicare con il film, da lui diretto IN QUEL MODO particolare. Ciò che il regista aveva intenzione di comunicare, non lo possiamo conoscere da interviste, da documentazione delle novità tecnologiche usate al fine di confezionare lo spettacolo.

Al lettore interessa comprendere ciò che l'autore del film ha effettivamente detto dirigendolo, ripetiamo, IN QUEL MODO. È là, in quel MODO, la risposta alla domanda.

Ricordiamo quanto detto sopra: la comunicazione esige sempre un segno sensibile, senza segno non può esserci comunicazione.

Anche il segno/film, come tutti i segni, ha due aspetti materialmente indivisibili, ma distinguibili intellettualmente, se si vuole leggere la sua comunicazione.

Le caratteristiche esterne visibili-auscultabili ce lo fanno conoscere come film, distinguendolo da altri segni: non è, ad esempio, né una nave, né un corpo di polizia!

- Eppure, mi interrompe un giovane spettatore, vedo sullo schermo una nave e dei poliziotti!-

Abbi pazienza! Dovrei dirti subito che tu non vedi una nave e dei poliziotti, ma sono certo che mi guarderesti con sospetto di cecità! Eppure..., quello che tu vedi sullo schermo non è né una nave, né sono dei poliziotti.

- E allora cosa sono?-

Ecco la risposta che non ti aspetti: sono *immagini di una nave e di alcuni poliziotti*.

- Ma non è la stessa cosa?-

No. Sono realtà diverse. Bisogna saperlo, anzitutto, e poi è necessario distinguere le due cose, se si vuole fare lettura. Quest'ultima, alla quale qui si fa soltanto un generico riferimento, non può esistere senza *separare-distinguere intellettualmente*, (non materialmente!), due aspetti delle immagini viste sullo schermo. Quelli che possiamo chiamare i *contorni uno* ci fanno riconoscere rispettivamente una nave e dei poliziotti e non altre cose, mentre i *contorni due*, corrispondono alle particolari caratteristiche delle immagini, *volute dal regista nelle immagini* di quella nave e di quei poliziotti.

Se ti dicessi: che «*non sono tutte uguali le navi ancorate nei porti del mondo e che neppure i poliziotti nelle caserme sono tutti uguali*», tu saresti certamente d'accordo con me. Ma io non intendo affermare questo, che ci vede tutti d'accordo; dico invece che le navi e i poliziotti possono essere presentati con immagini tutte diverse. Mi riferisco al MODO d'essere stati FOTOGRAFATI per il film, per cui vediamo la nave con quel colore caratteristico, con la sua stabilità od incertezza sulle onde in tempesta, i poliziotti in azione che si mantengono fedeli o meno al loro dovere: tutto **come il regista ha voluto** che le loro immagini apparissero sullo schermo. Egli di quella nave e di quei poliziotti aveva la sua idea e quella ha voluto comunicare agli spettatori del suo film. Colui che vuole essere *lettore* del film, non deve partire con la sua idea sulle navi da guerra o da crociera, sui poliziotti fedeli o corrotti che egli conosce o che ha visti negli spettacoli gialli alla TV: se partisse così, partirebbe male, cioè in modo *soggettivo* e sarebbe in pericolo di confondere o addirittura di sostituire le sue idee con quelle del regista del film.

- Ma come si fa a conoscere le idee del regista?-

Ecco la grande domanda!

Per arrivare a raggiungere, per così dire, le idee del regista, bisogna ripercorrere a marcia indietro la medesima strada che egli ha scelto per arrivare a comunicare a noi le sue idee. Egli ha voluto fotografare (o far fotografare) nave e poliziotti in un certo MODO, che corrisponde a quello che egli pensava di quelle realtà che io non vedo sullo schermo e delle quali invece vedo le immagini.

Il segreto per dare la giusta risposta alla tua domanda dipende dalla mia capacità di saper *distinguere* quello che vedo (i *contorni uno* della nave e dei poliziotti!) dal loro MODO di esistere come immagini sullo schermo, (i loro *contorni due*: illuminazione, inclinazione, ripresa dal basso o dall'alto, primo piano, varietà di campo, trucchi, effetti speciali, musica e rumori...).

È vero, ripeto, che non posso vedere i *contorni due* della nave senza vedere la nave, ma mi devo ricordare che quella sullo schermo non è una nave vera ma un *segno*, che me la fa riconoscere come la nave che corrisponde all'idea che di essa aveva in mente e voleva comunicare agli spettatori il regista del film. La medesima conclusione vale nei riguardi dei poliziotti visti sullo schermo.

- Ma non fai che ripetermi la stessa cosa!-

L'hai compresa bene?

- Così e così!-

Ecco perché te la ripeto!

- Ma le mie reazioni soggettive a quello che vedo sullo schermo, non sono importanti?-

Certo che lo sono, ma quella... è roba tua! Le immagini, invece, sono roba del regista. Non confondere le cose! Se un amico ti chiederà: *Cos'hai visto al*

cinema?, non riferire, se ci riesci!, soltanto *la roba tua* ma soprattutto quella del regista!

- È difficile!-

Lo so. Ed è per questo che i **lettori** sono pochi, ma non è un buon motivo per affermare che l'argomento è impossibile perché è difficile! Tutto si può imparare. Anzi ti dico che, se uno decide di imparare a *leggere* il film, con l'esercizio e la buona volontà, e magari con l'aiuto di una guida, la cosa diventerà piú facile di quanto si pensa e procurerà anche belle soddisfazioni..

- Quali vantaggi si ottengono facendo la lettura strutturale del film? Quali sono le soddisfazioni promesse? -

Anzitutto la soddisfazione d'essere riusciti con la lettura strutturale a conoscere i pensieri espressi dal regista del film...

- Completamente? -

Eh, completamente! Magari! Si riuscirà a comunicare con lui *almeno* in buona parte e si potrà arrivare anche a *scoprire* le eventuali *idee inavvertite*, quelle nascoste, per cosí dire, nei *contorni due* delle immagini. Di esse è possibile accorgersi con la lettura strutturale del film fatta bene. Talvolta esse sono *entrate nelle immagini* senza che il regista ne fosse cosciente, perché dipendevano dai suoi gusti e dalla sua mentalità, e quindi senza pensarci in quel momento.

- E che mi serve averle eventualmente scoperte?-

Ti serve per accettarle, se esse corrispondono alle tue convinzioni, oppure a quelle che vorresti approfondire per conoscerle meglio, oppure, nel caso opposto, a rifiutarle perché non le condividi.

Da quanto detto, forse non t'accorgi che questo è anche il MODO personale e normale di comunicare con una persona quando ti parla. Prima ti sforzi di comprendere quello che ti dice e poi confronti quanto hai capito con il tuo pensiero sull'argomento. Se invece sei disposto a *sentire* le parole ma non ad *ascoltare* il MODO con il quale le dice, allora non riuscirai a *capire* quello che ti ha detto. È diverso, ad esempio, il senso della parola *amico*, se uno ti ha chiamato cosí con sincerità oppure per canzonarti o per rimproverarti del tuo comportamento verso di lui. Dipende dal MODO con cui essa ti è stata rivolta!

Tutti ti hanno abituato, fin da piccolo, a fare lettura

delle parole che ascolti, ma forse nessuno ti ha addestrato a fare lettura delle immagini audiovisive del film.

Conoscerai forse qualche studioso di cinema che difende l'importanza delle emozioni sperimentate dagli spettatori piuttosto che la *lettura* del medesimo, ma incamminandoti per quella strada rischierai di *interpretare* il film in modo *sogettivo*.

Forse hai già letto in quotidiani e riviste qualche recensione di film che assomiglia maggiormente ad una interpretazione che ad una *lettura*.

Noi siamo convinti che comunicare con il regista non significa soltanto lasciarsi emozionare dal suo film, ma, come dice la parola **comunicare**, vuol dire *avere in comune con lui le idee espresse con il suo film*.

Il MODO praticato dal regista per produrre le immagini del film è stato il ponte da lui attraversato per arrivare allo spettatore; il tragitto inverso, consistente nell'attraversamento del medesimo ponte per mezzo della *lettura*, consente allo spettatore di arrivare a comunicare con l'autore del film.

Se ci sono piú spettatori che fanno lettura del film, essi di solito

esprimono sostanzialmente le medesime cose risultate dalla lettura, anche se con parole e stili differenti, ognuno secondo la propria capacità letteraria.

Con la lettura, o dopo di essa, essi aggiungono di solito *anche* osservazioni personali, comprese le reazioni ed emozioni ricevute dallo spettacolo. Esse possono essere differenti, perché è diversa l'esistenzialità culturale di ogni lettore, ma non entrano nella formulazione sintetica del film visto, espresse poi con la formula «È LA STORIA DI...», (della quale s'è trattato altre volte in *Edav*).

Saranno invece simili tra di loro le valutazioni critiche del film, perché la *valutazione*, ci insegnò NAZARENO TADDEI, fondatore del metodo che va sotto il suo nome, è una *lettura strutturale approfondita*.

### Indagine strutturale e valutazione critica.

Alcuni generi cinematografici che interessano OGGI particolarmente il pubblico permettono di distinguere tra un atteggiamento passivo dello spettatore e un atteggiamento di lettura consapevole.



da NAZARENO TADDEI SJ, Videolibro *Educazione A l'immagine e CON l'immagine*, ed. Edav, 2000, Roma.

I principali generi sono tre: l'horror, la violenza e l'amore.

Essi sono trattati dagli autori come aggiornate commedie classiche, drammi, fantasy o sperimentazioni d'avanguardia e di ricerca. Occuparsi di questi generi ci permette anche di fare qualche osservazione sul problema della valutazione.

**A)** L'argomento **amore**, con tutte le possibili problematiche è probabilmente quello che riscuote maggiore interesse del pubblico.

Un particolare aspetto che frequentemente è evidenziato dai registi, o per documentare la mentalità corrente oppure per denunciarne l'esistenza, consiste nella confusione e talvolta identificazione tra *amore e sesso*. In casi simili lo spettatore animato da convinzioni chiare circa la diversa natura delle due realtà, saprà distinguere con la lettura del film i *contorni uno* della *vicenda* dai rispettivi *contorni due* del *racconto*, che gli consentiranno di comprendere se il regista tratta di amore o soltanto di sesso. Insiste, ad esempio, con immagini su particolari intimi espliciti per fare spettacolo o allude genericamente in modo discreto al comportamento di coniugi che si vogliono bene?

Ricordiamo, quasi di passaggio, che i grandi registi non scendono mai al livello di autori di spettacoli per guardoni.

I film del genere appena ricordato sono facili da leggere, se lo spettatore mantiene la giusta distanza psicologica dallo schermo, che gli permetta di non lasciarsi coinvolgere emotivamente imboccando gli scivolosi sentieri della spontanea condanna, della sterile polemica o dell'entusiastica approvazione. Intendo dire che, a parte condanne o assoluzioni etiche che egli potrà emettere a ragion veduta, se si lascia prendere da tali reazioni prime prime e cioè non controllate, non sarà in grado di leggere il film obiettivamente. Per conseguenza non potrà, dopo la lettura, evidenziarne l'*idea centrale* espressa dal regista. In caso contrario essa sarà mescolata alle sue reazioni personali. Un film erotico, ad esempio, non deve essere giudicato in base alle convinzioni etiche del lettore, ma tenendo in considerazione il MODO usato dal regista nel dirigerlo.

Dicevo prima che i film di questo genere sono facili da leggere; aggiungo che essi sono di difficile lettura, se, ripeto!, lo spettatore si lascia condizionare psicologicamente dal loro contenuto.

Padre Nazareno Taddei ha dato prova con le sue *letture*, d'essere stato in grado di fare *lettura strutturale* anche di film scabrosi contenenti inquadrature che talvolta sfioravano la pornografia.

**B)** I film con scene di **violenza** dovrebbero essere riservati a spettatori talmente freddi (esistono?) da non lasciarsi impressionare da scene nelle quali i personaggi si comportano come certi animali che vanno ingiustamente sotto il nome di feroci e crudeli: essi si

comportano secondo natura, spinti da istinti incontrollabili per la sopravvivenza dei singoli e della specie di cui fanno parte.

Quando i personaggi cinematografici agiscono senza autocontrollo nel MODO di reagire a minacce e a danni subiti dai loro simili, scendono al livello di esseri inferiori. Questi ultimi non potranno mai venire accusati di mancanza di responsabilità, in quanto sono privi della libera volontà di scelta nelle azioni.

Quando invece il regista *allude* alla violenza senza esagerare nel MODO di raccontarla evidenziando particolari impressionanti, potrebbe aver fatto quella scelta, (ripeto quanto affermato sopra nei riguardi di film di altra categoria), o per denunciare e condannare l'uso illecito della violenza, oppure soltanto per fare spettacolo. In questo secondo caso il suo film sarebbe da giudicare oggettivamente negativo. Il MODO (attenzione ai *contorni due*!) tenuto nel dirigere il film consentirà la formulazione del giudizio obiettivo.

Raramente i film di questo genere mancano di spettacolari scene catastrofiche, che li allontanano dalla verosimiglianza della cronaca, per cui li rendono, per così dire, meno nocivi ad un pubblico maturo.

**C)** Osservazioni simili si possono fare nel riguardo dei film di carattere **horror**.

Stranamente trovano spettatori appassionati anche tra i minori, che si giustificano dichiarandosi convinti che *quelli sono tutti trucchi e che non c'è niente di vero*.

È vero che *in essi non c'è niente di vero!*, ma dubito che simili spettacoli educino i minori a saper apprezzare le cose belle della vita, che di solito sono meno emozionanti e spettacolari.

Alcuni autori e critici cinematografici non giudicano completamente negativi film di violenza o di horror, che ad altri sembrano meritare giudizi opposti. La denuncia della violenza, ad esempio, anche attraverso spettacoli forti, dovrebbe esercitare effetti deterreni, indirettamente dissuasivi dalla relativa imitazione.

La cronaca quotidiana intanto riporta casi di persone, anche minorenni, che in modo istintivo compiono azioni violente e delittuose, analoghe di quelle viste sugli schermi pubblici e domestici.

Lo spettatore normale dei film cosiddetti forti è portato a pronunciare un immediato giudizio negativo sugli stessi. Ripetiamo quanto detto precedentemente circa la facilità di lettura, offerta dai *contorni uno* del film, che non deve andare confusa con la facilità di pronunciare un giudizio negativo. Si obietterà che infine il giudizio dipendente dai *contorni due* potrà spesso coincidere con l'atro. Il valore del giudizio però deriva dall'attenzione ai *contorni due*. Un giudizio esige sempre le prove prima d'essere emesso. Il lettore le deve trovare non in quello che il film mostra e fa sentire, cioè *in quel che succede*, ma nel MODO in cui nel film succede quello che succede.

Dietro l'angolo c'è spesso il pericolo di cedere alla tentazione di far dire al regista quello che io spettatore penso, o almeno di mescolarlo con quello che egli ha pensato. Dal pericolo posso allontanarmi sforzandomi di fare la *lettura strutturale del film*. Non riuscirò mai a mantenermi psicologicamente talmente fuori dal film, da riuscire a raggiungere **l'obiettività perfetta** nell'applicazione della metodologia TADDEI, ma almeno avrò la consapevolezza d'essermi guardato dal pericolo di attribuire al film quello che il film non ha detto.

### Aspetto morale del «racconto» cinematografico.

Il problema del racconto cinematografico moralmente (o apparentemente) negativo.

Di fronte a un film che racconta una storia in modo tale che ci sembra negativo non meravigliamoci, ma pensiamo che dobbiamo leggere senza integrazioni psicologiche. Sappiamo cosa pensa oggi molta gente e qual è la mentalità corrente! Non ci resta che applicare a noi stessi le medesime *attenzioni* suggerite agli spettatori che desiderano comunicare con l'autore del film facendone *lettura strutturale*.

C'è un particolare pericolo che ci può far cadere nel soggettivismo e per conseguenza indebolire il risultato della lettura del film. Quando lo schermo presenta situazioni contrarie alla morale, noi corriamo il rischio di lasciarci andare a reazioni spontanee di condanna.

A parte il fatto di sentirci indirettamente colpiti, forse offesi e provocati, se cediamo all'istintiva tendenza di giudicare e condannare, non saremo in grado di attribuire importanza maggiore ai *contorni due* delle immagini piuttosto che ai *contorni uno* del loro apparire sullo schermo. Sappiamo che la moralità delle situazioni cinematografiche, (prescindiamo per il momento da quelle oggettivamente negative!), dipende dal MODO tenuto dal regista nel dirigerle e realizzarle.

Anzitutto non identifichiamo gli interpreti con i personaggi; in secondo luogo distinguiamo le immagini proiettate sullo schermo sotto il profilo di moralità interna al film, considerando le medesime in se stesse, e in secondo luogo nel probabile influsso che esse, (così COME SONO e soprattutto NEL MODO in cui si presentano), possono esercitare sul pubblico che assiste alla proiezione.

In quanto agli spettatori, siccome non ce n'è uno uguale a un altro per sensibilità, preparazione culturale, reattività psicologica..., asteniamoci dal pronunciare giudizi generali affrettati. Se invece siamo chiamati ad esprimere pubblicamente il nostro parere, tenendo presenti le circostanze e le varianti che prudenza suggerisce, diciamo con sincerità ed umiltà quanto ci sembra conveniente comunicare a coloro che ci ascoltano.

Il comportamento del giudice nell'esame delle prove in favore e contro un imputato può offrire un utile esempio al lettore del film: il magistrato mantiene il conveniente distacco psicologico dalle testimonianze e al tempo stesso sa di dover garantire la difesa della legge: la sua condotta lo preserva da giudizi imparziali e gli garantisce l'equa applicazione della giustizia. Egli come persona potrebbe essere un uomo giusto oppure un libertino: quella che si esige da lui dopo il dibattito è l'imparzialità nel pronunciare il giusto secondo scienza e coscienza. Il giudizio emesso sarà *perfettamente* conforme alla verità oggettiva della responsabilità o dell'innocenza dell'imputato?

La domanda corrisponde (analogamente!) a quest'altra: il risultato della *lettura strutturale del film* eseguita dallo spettatore preparato corrisponde *perfettamente* all'oggettività del film preso in esame?

Da tutto quello che abbiamo detto conosciamo già la risposta.

### anno 37

#### SOMMARIO n° 371 giugno 2009

RICORDO O MEMORIA? di Gabriella Grasselli	pag. 2
LA VITA È UNA «VIA LATTEA» di Luigi Zaffagnini	pag. 3
L'INQUADRATURA CINE-TELEVISIVA TRA ESPANSIONE E SELEZIONE di Eugenio Biccocchi	pag. 13
LA FOTOGRAFIA AMATORIALE NELL'EPOCA DELL'EVOLUZIONE di Achille Abramo Saporiti	pag. 21
LA LETTURA DEL FILM TRA OBIETTIVITÀ E VALUTAZIONE di Adelio Cola	pag. 27
<b>la vignetta</b> di Paolo Del Vaglio	pag. 2

segue da pag. 2

## Ricordo o memoria?



valori che Taddei avrebbe ritrovato nelle parole di Giovanni Paolo II, che si trovano nel cap. 37 dell'enciclica *Redemptoris Missio* "... l'evangelizzazione stessa dipende, in gran parte, dall'influsso degli strumenti della comunicazione. Non basta, quindi, usare

tali mezzi ... ma occorre integrare il messaggio cristiano in questa *nuova cultura* creata dalla comunicazione moderna, che nasce, prima ancora che dai contenuti, dal fatto stesso che esistono nuovi modi di comunicare con nuovi linguaggi, nuove tecniche e nuovi atteggiamenti psicologici". (...) I suoi progetti di comunicazione educativa, fondati su un'opera di carità spirituale, hanno anticipato i tempi, volti a combattere l'ottundimento delle facoltà di corretto pensiero causato anche dall'influsso di quel linguaggio che Nazareno Taddei come scienziato ha investigato tutta la vita, e trasformato in uno strumento per gli uomini affinché, come egli amava dire, secondo la *traditio* ignaziana, potessero scoprire e servire *ad maiorem Dei gloriam*.»

• L'Archivio Taddei in rete negli «Archivi del novecento. Storia del 900 in Italia. La memoria in rete» [www.archividelnovecento.it/archivinovecento](http://www.archividelnovecento.it/archivinovecento).

Dell'Archivio ho già parlato in EDAV di gennaio (n. 366). Ora una prima parte è in rete e si possono consultare 323 unità archivistiche con 430 lemmi di persone e più di 120 manoscritti e

### Il Papa: no all'«inquinamento» che corrompe il nostro spirito

Ferma denuncia dei «veleni» della società dell'immagine

da *Avvenire*, 2 giugno 2009

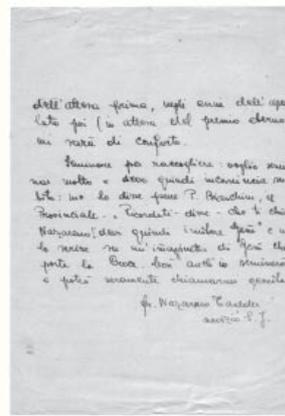
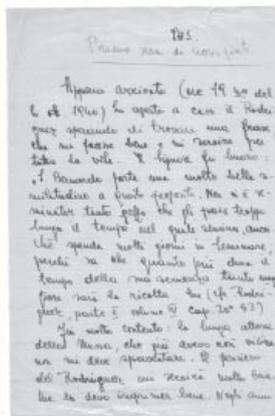
«(...) ECOLOGIA MENTALE. Vale a dire: liberazione dall'inquinamento mentale che tende a schiavizzare inconsciamente, inconsapevolmente, divertendo, provocando emozioni e passioni. (...)»  
**P. Nazareno Taddei, 1965**

dattiloscritti. Questo è stato possibile grazie al contributo del Ministero dei Beni e Attività Culturali, Direzione Archivi, che ci auguriamo voglia continuare a sostenerci per ultimare la catalogazione di tutto l'Archivio.

Infine, ricordo la terza edizione del PREMIO PADRE NAZARENO TADDEI SJ alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia e una curiosità: abbiamo trovato in rete in *youtube* uno spezzone di un documentario di P. Taddei «Oriente Cristiano in Sicilia. La piana degli albanesi, 1957, inedito» messo in rete da... un amico non identificato, ma che ci ha fatto enorme piacere.

Chiudo con un'altro inedito, un fogliettino manoscritto di P. Taddei che scrisse appena arrivato in Noviziato,

siamo nel 1940. Già da quel giorno P. Taddei ha delineato il suo cammino da gesuita. Si fa fatica a distinguere, e non è giusto, l'opera di apostolato dall'attività di studioso perchè per padre Taddei era veramente una cosa sola; era un «apostolo della comunicazione sociale». Ha iniziato la semina nel 1940 e l'ha continuata tutta la vita e ancora oggi continua attraverso il CiSCS e l'Edav proprio nello spirito di quello che il Papa continua a dire. (GABRIELLA GRASSELLI)



**Prima sera di noviziato. Appena arrivato (ore 19,40 del 6 ott. 1940)(...) Seminare per raccogliere: voglio seminare molto e devo quindi incominciare subito: me lo disse pure P. Bianchini, il Provinciale. «Ricordati – disse – che ti chiami Nazareno: devi quindi imitare Gesù» e me lo scrisse su un'immaginetta di Gesù che porta la Croce. Così anch'io seminerò e potrò veramente chiamarmi gesuita. fr. Nazareno Taddei novizio S.J.**