

**2010** 38  
anni

educazione  
audiovisiva

**381**  
giugno 2010

# edav

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

**«Vita non dolce»,  
inedito di padre Taddei  
a 50 anni da «La dolce vita»**



edito da



ROMA



Hanno collaborato a questo numero: Eugenio Bilocchi, RE; Paolo Del Vaglio, NA; Andrea Fagioli, FI; Marco Ferrari, SP; Daniele Ferrero, BO; Gabriella Grasselli, RE; Gabriele Lucchini, MI; Pierluigi Raffaelli, RM; Luigi Zaffagnini, RA – per le ricerche: Gabriella Grasselli, CiSCS ed Edav sas

Chiuso in redazione: 5 giugno 2010

Mensile - Anno XXXVIII, n° 381, giugno 2010 - 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 2010 dalla Tipografia Mori, Aulla (MS).

E-mail: [ciscs@edav.it](mailto:ciscs@edav.it)  
Internet: [www.edav.it](http://www.edav.it)  
«Dio dopo internet»: [www.diodopointernet.it](http://www.diodopointernet.it)

Comitato di Direzione  
Eugenio Bilocchi, Olinto Brugnoti, Andrea Fagioli, Gabriella Grasselli, Paolo Andrea Mettel, Flavia Rossi, Gian Lauro Rossi, Franco Sestini, Luigi Zaffagnini

La foto di copertina: da LA DOLCE VITA di Fellini e P. Nazareno Taddei

Abbonamento annuale 2010  
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.

sostegno dalla



MEDIATECA  
REGIONALE  
LIGURE



ASSOCIATO ALL'UNIONE  
STAMPA PERIODICA

L'eco della stampa  
legge, ritaglia e rilancia edav  
© Copyright by CiSCS - Roma.  
Tutti i diritti riservati.

La vignetta  
di Del Vaglio



## Memoria storica del cinema italiano

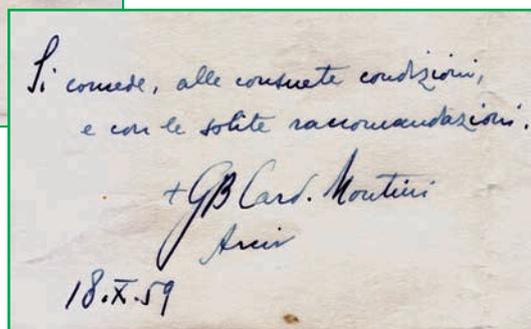
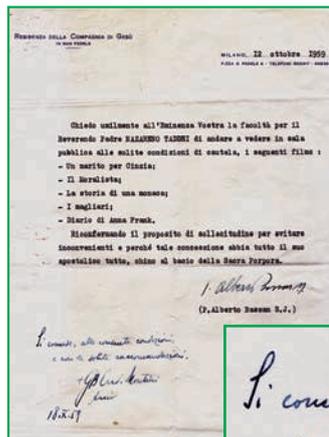
di GABRIELLA GRASELLI

Come tradizione, dedichiamo questo numero di Edav a padre Nazareno Taddei. Lo facciamo dal 2006, anno della morte avvenuta a Sarzana il 18 giugno. Tra l'altro, se fosse ancora vivo,

fatto piacere, ma non ci ho dato importanza più di tanto.

Ora che ho iniziato a mettere mano all'*Archivio personale* di P. Taddei me ne sto rendendo conto. La rilevanza di tale archivio è legata quindi alla storia della cultura cinematografica italiana e al contesto in cui si sviluppò il pensiero e l'impegno dei cattolici in questo settore.

Basti pensare solo ad alcuni dei documenti, lettere o scritti anche inediti che vi si trovano. Ne cito solo alcuni per dare l'idea.



quest'anno padre Taddei avrebbe compiuto 90 anni, sempre a giugno, il 5.

Ricordando il duplice anniversario, viene alla mente la dottoressa Rosanna Rummo, allora Direttore Generale della direzione cinema del ministero beni culturali, che anni addietro, definì P. Taddei «una memoria storica del cinema italiano». Mi è sembrato un «complimento» che al Padre ha

L'inedito articolo del 1960 «*Vita non dolce*», che pubblichiamo in questo numero di Edav; un progetto del 1958 per aprire a Trento «l'Università Cinematografica» che si configurò

continua a p. 12



## «Vita non dolce», uno scritto di padre Taddei ritrovato a cinquant'anni da «La dolce vita»

di ANDREA FAGIOLI

La vicenda di padre Taddei e LA DOLCE VITA è ormai piú che nota, soprattutto ai lettori di questa rivista. Quello che invece non è noto è il fatto che Taddei, assieme alla famosa lettura del film di Fellini su *Letture* del marzo 1960, avesse preparato un testo che doveva accompagnare la recensione e spiegare le conseguenze soprattutto della reazione negativa di molti ambienti cattolici all'uscita del film.

Il testo, che Taddei aveva intitolato «Vita non dolce», è rimasto inedito. In un biglietto, trovato insieme al dattiloscritto, si legge: «Articolo che Nat voleva venisse pubblicato assieme alla recensione della "Dolce vita" e che invece non si volle pubblicare». L'intento del padre era chiaro perché nel testo inedito, ad un certo punto, si legge che «in altra parte della rivista ci siamo sforzati di dare un'analisi cinematografica e morale del film stesso».

Dunque il testo non si «volle pubblicare», ma Taddei non rinunciò all'idea della pubblicazione tanto che continuò a lavorarci. Lo dimostra una seconda versione, frutto di numerose correzioni a mano sulla copia carbone del primo testo. Ma anche questo secondo è rimasto inedito e poi forse dimenticato assieme al primo. Entrambi, riordinando gli archivi del padre, sono saltati «casualmente» fuori a 50 anni da LA DOLCE VITA. Taddei diceva che «tutto è provvidenziale» e chissà che non lo sia anche questo

ritrovamento. Certo è che almeno per la nostra rivista si tratta di un ritrovamento importante, che getta ulteriore luce sulla vicenda che portò padre Taddei suo malgrado alla ribalta e soprattutto all'esilio a causa di quella recensione favorevole a LA DOLCE VITA.

«La vostra fraterna amicizia – scriveva Fellini a Taddei il 27 marzo 1960 – mi dà un senso cosí benefico di protezione, da stimolarmi a vivere e lavorare in letizia... Grazie, grazie per sempre di darmi la prova cosí confortante che il sentiero che mi appare e scompare è, forse, quello giusto».

Taddei era convinto che Fellini, se non fosse stato osteggiato dai cattolici sarebbe diventato «il cantore della Grazia»: con LA DOLCE VITA «Fellini – spiegava Taddei – si era messo su questa strada: voleva parlare della spiritualità del cristianesimo. Ma rimase talmente turbato e amareggiato da quell'accoglienza che nel film successivo, OTTO E MEZZO, film pagano all'acqua di rose, se la prese con la Chiesa ufficiale».

Ma cosa aveva spinto Taddei a dire che LA DOLCE VITA trattava il tema della Grazia? «La "lettura" del film», rispondeva: «La "lettura" del film esplicitata dalle immagini iniziali (con l'arrivo della statua di Cristo in elicottero) e finali quando il protagonista, Mar-

Articolo che Nat voleva  
venisse pubblicato assieme  
alla recensione della "Dolce  
vita" e che invece non  
si volle (P. Bissol?) pubblicare

Vita non dolce

Il terzo motivo di decollazione è che, con questa azione sprovveduta, si sia fatto intendere al "non est" da tutta parte del pubblico cattolico che il Centro Cattolico è un'istituzione cinematografica, e che i suoi organi sono in grado di produrre opere di propaganda e di propaganda cattolica. Il fatto che il Centro Cattolico sia un'istituzione cinematografica è un fatto che non si può negare. Il fatto che il Centro Cattolico sia un'istituzione cinematografica è un fatto che non si può negare. Il fatto che il Centro Cattolico sia un'istituzione cinematografica è un fatto che non si può negare.

cello, quasi ubriaco di stanchezza dopo una notte di bagordi, si trova con un gruppo di persone in riva al mare, e Paolina, la cameriera che aveva impressionato Marcello per la sua grazia innocente, si trova sorridente al di là di un piccolo braccio di mare a chiamarlo. Marcello la vede, ma non capisce e se ne va trascinato via da una delle donne del gruppo. Paolina continua a sorridere, come a dire: "Vai pure, al prossimo bivio mi troverai ancora lí ad aspettarti!". La "lettura" era evidente, ma mi sembrava difficile che Fellini avesse voluto esprimere un tema cosí... teologico. Nei nostri incontri non si era mai parlato di "Grazia". Un giorno gli chiesi: "Cos'è secondo te la Grazia?". Mi rispose di botto: "Che cos'è la Grazia se non quella realtà, come Paolina, che tu non capisci e la rifiuti, ma lei sorride e ti dice: "Vai pure! Mi troverai sempre ad aspettarti?". Risposta teologicamente perfetta, espressa però con linguaggio non da trattati teologici, ma a parole semplici, che sintetizzano il discorso che aveva con immagini tutt'altro che devote. Per questo, forse, il film ha scatenato tante ire».

Da qui l'arezza di Taddei e le «considerazioni» contenute nel primo inedito che pubblichiamo di seguito.

## «Vita non dolce», il primo testo inedito

L'apparizione del film «La dolce vita» e la tempesta da esso sollevata nella nazione meritano qualche considerazione.

La prima considerazione si riferisce all'azione svolta dai cattolici contro il film; dico i cattolici, e non dico la Chiesa; dico i cattolici, una parte di cattolici, quelli che hanno modo di far sentire maggiormente la propria voce. Questa parte di cattolici ha ritenuto che il film fosse moralmente negativo, anzi pernicioso e qualcuno è arrivato a dichiararlo pornografico: il film doveva essere no visto, anzi la loro azione si è svolta in modo che il film venisse sottratto dalla circolazione. Invece i fatti che hanno seguito tale azione dei cattolici sono stati i seguenti: il film non è stato tolto dalla circolazione, la massa si è riversata in maniera mai vista nelle sale dove esso veniva proiettato, in 10 giorni il film aveva incassato quanto i migliori film di cassetta in sedici mesi e nella graduatoria degli incassi esso si trovava al primo posto, di molte lunghezze avanti al film finora piú redditizio. Di piú, la gente correva al film attratta da una sorta di curiosità morbosa e dal timore di non riuscire mai piú a vedere, nell'eventualità di un ritiro da parte della censura, chissà quali manicaretti licenziosi che nessun Night Club italiano, nessun postribolo e tanto meno nessun film avrebbe potuto loro ammannire.

L'azione dei cattolici è riuscita anche a rendere, in tre istanze successive, piú severo il giudizio ufficiale del Centro Cattolico Cinematografico. Da quanto ci dicono infatti, il primo giudizio era stato «adulti con riserva», quello preventivo era stato «sconsigliabile», il giudizio definitivo, ad oggi non ancora pubblicato, è «escluso». Il che significa che, essendo il giudizio del CCC normativo, non è lecito senza una «ratio proportionate gravis» andare a vedere il film.

In altra parte della rivista ci siamo sforzati di dare un'analisi cinematografica e morale del film stesso, un'analisi che abbiamo cercato di stendere con la maggiore serietà e con la maggiore serenità possibile ispirandoci, per la parte morale, ai principi della teologia morale cristiana appresi durante i lunghi anni della nostra formazione teologica e ai criteri cosí luminosamente esposti da Pio XII, e la conclusione a cui siamo pervenuti è che il film è sostanzialmente positivo e costruttivo, ma non certo da vedersi indiscriminatamente; non solo, ma per vederlo è necessaria una certa serena preparazione spirituale che permetta di cogliere la sostanza positiva sotto la patina della rappresentazione del male.

Due elementi dunque noi segnalaremmo: discriminazione degli spettatori e opportuna preparazione spirituale degli spettatori ammessi.

Se guardiamo i risultati dobbiamo dire che questo frutto è veramente desolante. Il primo motivo di desolazione è il fatto che alcuni cattolici abbiano scritto del film senza averlo visto fidandosi solamente di relazioni partigiane incomplete, relazioni che non servono mai, in nessuna circostanza, tanto meno servono di fronte lo spettacolo cinematografico in cui l'immagine è difficilmente traducibile in parole, di fronte poi a uno spettacolo cinematografico come quello di Fellini in cui una lettura intelligente e preparata è addirittura necessaria. Il secondo motivo di desolazione è che non si sia previsto l'effetto contrario della propria azione, per cui oggi si può dire, ed era certissimamente prevedibile, che se tanti italiani hanno commesso peccato mortale non curandosi delle segnalazioni del CCC e mettendosi in un rischio morale, la colpa di questi peccati ricade su chi ne è stata la causa.

Uno sbaglio di tal natura, in campo aziendale, otterrebbe senz'altro l'eliminazione dei responsabili dall'azienda; in campo civile otterrebbe un'interpellanza al governo, una inchiesta e una eliminazione dei responsabili; nel nostro campo non ci è possibile né l'uno né l'altro né sappiamo a chi ricorrere: dobbiamo limitarci dunque a segnalare al tribunale della opinione pubblica uno sbaglio cosí enorme e cosí grave per l'apostolato cinematografico. Ci si potrà chiedere che cosa avrebbero dovuto fare i cattolici in una circostanza che era senza dubbio scabrosa. La risposta è abbastanza semplice: anzitutto rendersi conto della vera

natura del film. Per rendersi conto della vera natura di un film è necessaria della competenza. Che siano degli incompetenti a guidare le manovre è purtroppo un dato di fatto che pesa sulla vita dell'apostolato cristiano nel settore dello spettacolo; in un fatto così grave come quello della «Dolce vita» dovrebbe far aprire gli occhi a tutti e dovrebbe far mettere la mano sulla coscienza a coloro che ne sono responsabili, della cui buona fede noi non abbiamo alcun dubbio. In secondo luogo, una volta accertata la natura del film, si sarebbe dovuto cercare di minimizzare lo scandalo che già si stava facendo da parte di altri gruppi, mossi non certo da interessi spiritualistici o morali, e comunque si sarebbe dovuto cercare di diffondere un'opinione in base alla quale lo spettatore avesse potuto vedere il film in un'atmosfera di serenità e di preparazione spirituale che gli permettesse di cogliere i veri valori spirituali che nel film di fatto esistono. Il primo ad addolorarsi dello spirito con cui il popolo italiano è accorso a vedere il film è stato proprio Fellini, l'uomo cioè che, secondo le parole degli accusatori del film, è l'uomo senza morale, è il pornografo. Fellini ci diceva: «Ho fatto un film con la convinzione che possa fare del bene, non per appagare istinti morbosi; credevo di essere aiutato a preparare il pubblico a cogliere nel mio film quello che c'è di elevato, ed invece è con profonda amarezza che mi sono accorto del tentativo di distruggere proprio questa parte di successo che era quella alla quale tenevo di più».

Il produttore infatti era disposto, prima del lancio del film, era già rassegnato a non incassare nemmeno tanto da coprire le spese. Sbagli di questo genere, nell'apostolato cinematografico italiano, se ne sono ripetuti moltissime volte; sarebbe ora veramente che una tale situazione cambiasse, che si formassero degli esperti e si ascoltassero quelli che già ci sono, che non si cercasse di denigrare gli esperti che pensano diversamente da questi cattolici presuntuosi e sarebbe il momento di cominciare a studiare e affrontare con intelligenza questi problemi che sono stati lasciati finora all'arbitrio di pochi incompetenti.

Il terzo motivo di desolazione è che, con questa azione sprovveduta si sia fatto mettere il «non cale» da tanta parte del pubblico di italiani il giudizio del Centro Cattolico Cinematografico che, ripetiamo, è un giudizio normativo e che dovrebbe essere seguito dalla coscienza dei cattolici.

Ma dopo aver fatto queste considerazioni, prescindendo dal nostro giudizio sul film, vorrei vedere questa situazione sotto il nostro punto di vista, cioè nell'ipotesi che il film di Fellini non sia quello sconosciuto film di cui si è parlato.

Anche sotto questo profilo i motivi di desolazione per l'azione dei Cattolici sono gravi, benché non così gravi come quelli sopra esposti.

Il primo motivo di desolazione sotto questo profi-

lo è che i cattolici non abbiano capito l'apparire di un film veramente positivo e veramente cristiano; un film fatto da un uomo che dimostra di essere grandissimo artista e sulla via di una maturazione spirituale non indifferente. Abbiamo esaltato nel passato film ben più deboli spiritualmente, ben meno eccelsi artisticamente e li abbiamo portati come campioni di una cinematografia cristiana. Oggi che ci appare un film che, benché non direttamente religioso, benché non esplicitamente tematico o predicatorio tratta però un problema sotto un preciso profilo spirituale cristiano, fa sentire la nostalgia verso un mondo di purezza e di sanità morale, fa sentire lo schifo per quella vita non morale che il cristianesimo condanna, ora, dico, che un tale film appare, ci si scaraventa addosso e si cerca di demolirlo in ogni maniera ricorrendo perfino alla calunnia e all'ingiustizia.

Non è la prima volta che troviamo in contrasto con il parere di questi cattolici nel giudizio del film. Quando da queste pagine abbiamo cercato di sollevare grida di allarme verso l'apparire di certi film veramente immorali, veramente perniciosi, la nostra voce non è mai stata ascoltata, anzi qualche volta si è tentato di farci tacere accusandoci a volta a volta di o lassismo o di integralismo o di imperialismo o di non conformismo, quando non si sia ricorsi ad accuse peggiori. E chi contraddiceva il nostro punto di vista erano quasi sempre persone sulla cui preparazione specifica era lecito dubitare. Per dare un giudizio morale è necessaria una preparazione teologica. Noi qui siamo un gruppo di sacerdoti i quali generalmente oltre una licenza ecclesiastica in filosofia e teologia hanno una o due o tre titoli accademici di livello universitario, sono dediti esclusivamente a questo lavoro e in funzione di questo lavoro e sotto il preciso profilo di questo lavoro, hanno continui contatti, col pubblico. Sarebbe lecito auspicare che non si mettesse in dubbio la nostra buona fede e la nostra coscienza essendo noi destinati dalla volontà di Dio manifestataci attraverso l'autorità ecclesiastica e religiosa, a lavorare in questo apostolato.

Ciascuno di noi potrà sbagliare; quando un gruppo di noi vaglia insieme le ragioni di un giudizio è lecito sperare che le possibilità di sbagli siano minori, comunque sempre minori delle possibilità di sbagli di un laico che non ha studiato teologia, che non è dedito esclusivamente a questo lavoro, che non fa un lavoro specifico di studio, che non ha nemmeno questi contatti diretti col pubblico in funzione dell'apostolato cinematografico. Ma anche prescindendo da questo, è proprio vero che il film di Fellini può fare tanto male sul pubblico? Abbiamo sentito il giudizio di giovani e di anziani, abbiamo sentito il giudizio di padri e di madri di famiglia (anche noi interroghiamo i padri e le madri di famiglia, anche noi seguiamo con apprensione i turbamenti che avvengono nell'animo dei giovani, anche noi

abbiamo i mezzi di controllo dell'anima di questi giovani), quanti uscendo dal film di Fellini anche se erano entrati con quello spirito di curiosità morbosa che la citata falsa pubblicità aveva provocato, uscivano colpiti, impressionati, non dal male che avevano visto, ma dal male che il film rappresentava, desiderosi di non cadere in quelle maglie, disgustati da una vita di quel genere. Non abbiamo trovato nessuno che fosse uscito eccitato, stimolato a mettersi su quella strada, mentre da quanti altri film passati inosservati sotto la censura morale, abbiamo sentito giovani turbati ed eccitati al male.

L'amezza di queste constatazioni non deve farci dimenticare che ogni avvenimento ogni fatto della vita offre l'occasione di meditare e di imparare ed è per questo che a questo punto vorremmo approfondire ulteriormente il fatto prescindendo ormai ulteriormente dall'aspetto apparentemente polemico e amaro che ha condotto fin qui il nostro scritto.

Ci chiediamo: è possibile una così profonda divergenza di valutazione morale circa un film? Ovviamente la divergenza è possibile qualora siano diverse le basi e i criteri dai quali si parte per giudicarlo; i criteri della morale cristiana sono evidentemente eguali per tutti e dobbiamo supporre che tutti li posseggano. Tuttavia il giudizio morale di un film esige una applicazione di questi criteri al fatto cinematografico, una applicazione che è speciale data la peculiarità del fatto filmico; il cinema è linguaggio di immagini, il che significa che il cinema dice attraverso le immagini e la prima distinzione che si impone è tra cosa rappresentata e rappresentazione della cosa. La vita descritta da Fellini nel suo film è una vita schifosa; non ne segue necessariamente che schifoso sia il film che la riproduce proprio perché la realtà del cinema è l'immagine, mentre la cosa rappresentata, nel cinema, costituisce la finzione. Nella realtà delle cose, invece, l'immagine è finzione e la cosa rappresentata costituisce la realtà.

Evidentemente, se due nel giudicare un film non tengono conto di questa distinzione e l'uno giudica la cosa rappresentata e l'altro la rappresentazione della cosa, per quanto siano comuni le basi morali dalle quali essi partono per giudicare, il giudizio sarà completamente e sostanzialmente diverso. Per questo Pio XII, nel suo celebre e illuminato discorso sul film ideale, parlava della rappresentazione del male in una maniera che fece stupire molti, ma nel suo illuminato pensiero Pio XII aveva fatto la distinzione, distinzione necessaria in ogni forma d'arte, come lo stesso Pio XII dice, ma ben più necessaria nel cinema dove l'immagine costituisce veramente una realtà vorrei dire autonoma.

Una seconda considerazione è la seguente: bisogna distinguere tra moralità intrinseca ed estrinseca del film. La terminologia non è ancora comunemente accettata e non è nemmeno perfetta, comunque la cosa indicata da questa terminologia è ormai acquisita. La moralità in-

trinseca o oggettiva del film è quella che viene indicata dalla risposta a questa domanda: «che cosa dice o che cosa fa il film in se stesso, prescindendo dallo spettatore?» in altri termini «Che cosa è il film?».

La risposta: «Il film è (per esempio) l'esaltazione del bene, l'esaltazione del male». Nel primo caso il film è buono perché esaltare il bene è bene, nel secondo caso il film è cattivo perché esaltare il male è male.

La moralità estrinseca, invece, del film è quella che tiene conto dell'influsso del film sullo spettatore ed è quella indicata da questa risposta: Che cosa fa il film sullo spettatore? Il film lo eccita al bene oppure il film lo eccita al male. Nel primo caso il film è buono di moralità estrinseca, nel secondo caso è cattivo di moralità estrinseca. Evidentemente questo secondo aspetto della moralità del film non può prescindere dalla natura degli spettatori ed ecco quindi la necessità di discriminare gli spettatori che vanno a vedere il film.

Ci possono essere dei film che sono positivi, elevanti per certe categorie di persone e negativi, deprimenti per certe altre e per le stesse persone certi film possono essere elevanti in certe condizioni e deprimenti in certe altre. Lo spettatore quindi va discriminato in base all'età, in base alle abitudini, in base alla regione, in base alla geografia. Se è relativamente facile stabilire la moralità sotto il primo aspetto, cioè la moralità oggettiva, è molto difficile stabilire la moralità del film sotto il secondo aspetto; è possibile soltanto dare delle indicazioni oggettive che possono avere un rapporto con lo spettatore. Comunque un giudizio morale di un film non può mai essere semplice e cioè non può mai prescindere da questo duplice aspetto della moralità. Ci possono essere dei film ottimi dal punto di vista della moralità oggettiva, e pericolosi dal punto di vista della moralità soggettiva. Come si vede, parlando di moralità oggettiva, viene più opportuno il termine di buono o cattivo; parlando di moralità soggettiva viene più opportuno il termine di pericoloso, utile, rilevante, comunque pericoloso, conveniente, sconveniente. Questa semplice indicazione terminologica è molto illuminante perché fa capire che il giudizio morale sul film deve basarsi anzitutto sulla sua moralità intrinseca e sostanziale. La moralità infatti è la conformità di una cosa, e più precisamente di una azione umana, alla norma morale, naturale o positiva. Il film è frutto di una azione umana, un particolare frutto di un'azione umana, come la parola, perché è linguaggio. Può quindi e deve essere assimilato all'azione umana che la produce in quanto la manifesta in maniera immediata. Non si deve confondere, tuttavia, la moralità dell'azione dell'autore che fa i film, con la moralità di questa specie di azione costituita dal film; sono due cose diverse. Non intendiamo dire questo, quindi, quando diciamo, che il film deve essere assimilato. Il film va giudicato quasi fosse un'azione umana ed è sotto questo profilo che si può

parlare di moralità o immoralità del film. Tuttavia anche nel suo punto di vista, cioè nell'ipotesi che il film di Fellini non sia quello sconcio di film di cui si è parlato, anche sotto questo profilo, i motivi di desolazione per l'azione dei cattolici sono gravi, benché non così gravi come quelli sovra esposti.

Il primo motivo di desolazione sotto questo aspetto è che i cattolici non abbiano capito l'apparire di un film veramente positivo e veramente cristiano: un film fatto da un uomo che dimostra di essere grandissimo artista e sulla via di una maturazione spirituale non indifferente.

Al di fuori di ogni polemica l'apparizione del film di Fellini «La dolce vita» e la burrasca da essa sollevata nella nazione suggerisce alcune interessanti e utili considerazioni.

È noto che nel campo cattolico i pareri non sono stati concordi. La polemica giornalistica ha accentuato i disaccordi, ha cercato di estremizzare le posizioni, comunque il fatto è che alcuni cattolici si sono schierati nettamente contro il film giudicandolo negativo sotto ogni riguardo, altri cattolici, non meno qualificati, hanno creduto di poter rilevare nel film dei valori sostanzialmente e altamente positivi pur con delle riserve circa la visibilità indiscriminata del film stesso. Bisogna ammettere senz'altro negli uni e negli altri la buona fede e anche la preparazione morale. Ed ecco il problema che nasce di fronte a questa divergenza di giudizi: come mai essa si spiega. Anzitutto è da rilevare come tale divergenza non deve stupire né scandalizzare. Significa anzi che nella Chiesa di Dio c'è ancora libertà di espressione, quella necessaria libertà di espressione e di pensiero che porta alla conquista più vera e più completa della verità. Non siamo in questi casi nel campo del dogma e nemmeno nel campo dei principi; siamo nel campo delle applicazioni di principi già conosciuti e universalmente accettati.

Fatta questa debita premessa, la prima ragione di una tale divergenza va ricercata nella lettura del fatto filmico.

Il cinema è linguaggio di immagini, il che significa che esiste una mente (l'autore) che comunica ad un'altra mente (lo spettatore) quanto egli vuol dire, ma questa comunicazione avviene attraverso le immagini. Il fatto che siano delle immagini a servire da strumento

di tale comunicazione costituisce il fatto fondamentale del cinema. L'immagine è rappresentazione materiale; l'immagine dà solo il particolare, il concreto, il sensibile. C'è quindi una profonda diversità tra immagine e parola, cioè tra immagine e questo comune, tradizionale, universale mezzo di comunicazione; la parola è segno diretto della mente; la parola è concettuale, esprime concetti; l'immagine è segno indiretto della mente, esprime il fantasma che l'autore possiede. La comunicazione concettuale quindi attraverso l'immagine, non segue la stessa via seguita dalla comunicazione verbale e concettuale.

Essendo l'immagine rappresentazione, una prima, fondamentale distinzione da farsi è tra rappresentazione della cosa, e cioè l'immagine, e la cosa rappresentata. Ci troviamo di fronte a due realtà ben distinte, profondamente distinte, tanto è vero che non tener conto di questa distinzione sarebbe un cadere inevitabilmente nell'errore di valutazione. La rappresentazione della cosa, cioè l'immagine, è la realtà del cinema e la cosa rappresentata, nel cinema, è la sua finzione. Fuori del cinema, invece, nella realtà, l'immagine, cioè la rappresentazione della cosa è finzione e la cosa rappresentata è realtà.

Non si può quindi giudicare della finzione, bensì della realtà; non di deve quindi confondere l'immagine con ciò che l'immagine

rappresenta. Se la realtà rappresentata è schifosa, non necessariamente è schifosa la rappresentazione di questa realtà: se la cosa in se stessa è buona, non è necessariamente buona la rappresentazione di questa realtà. Quante volte infatti abbiamo assistito sullo schermo alla profanazione di cose magnifiche che pure erano rappresentate con una certa veridicità: la missione del sacerdote, delle suore dei religiosi, quan-

te volte è stata profanata! Eppure quello che si vedeva compiere dai religiosi e dalle suore erano cose sante e buone; basta pensare p.e. alla suora che in «Umberto di» si sforza di diffondere la preghiera del rosario tra gli ammalati. Cosa in sé santissima, ma rappresentata in maniera tale da farla sembrare un bigottismo eccessivo, anzi addirittura una compera di attenzioni particolari attraverso la preghiera. Così nel film di Fellini; la vita condotta da alcune persone dei Night Club, nelle abitazioni private, vita dissoluta sotto ogni riguardo è una vita veramente schifosa. Quanti altri prendono per



argomento una simile vita hanno fatto delle opere veramente immorali, perché l'hanno presentata in ciò che essa ha di allettante, non l'hanno sottoposta a critica e hanno cercato anzi di esaltarle quegli aspetti morbosi che potevano aver preso sull'animo dello spettatore; in questi casi anche la rappresentazione della cosa era schifosa, non perché fosse schifosa la cosa rappresentata, ma perché il modo e le intenzioni nel rappresentarla erano schifose. Fellini invece ha considerato questa vita con un altro animo; ha cercato di scoprirne gli elementi di noia, ha cercato di scoprire questa nostalgia di qualcosa di buono che tutte queste persone hanno e che lí non riescono a trovare. Evidentemente se non si tiene conto della distinzione cosa rappresentata e rappresentazione della cosa l'equivoco è inevitabile e si dichiara schifoso quello che invece non lo è. La seconda cosa da tener presente di fronte al fatto filmico è la necessità della lettura; abbiamo detto che il cinema è linguaggio di immagini, cioè che le immagini sono veicolo di una comunicazione, ma abbiamo detto anche che le immagini sono un veicolo indiretto del concetto. È necessario dunque leggere, e non solo vedere, queste immagini se si vuole arrivare al concetto. Le immagini cinematografiche tuttavia hanno una loro forza interiore ad esprimere il concetto quando sono composte in un certo modo. Evidentemente però è necessario sapere leggere attraverso questa composizione quello che l'autore ha voluto dire.

Fermarsi alla materialità delle immagini e coglierne soltanto ciò che le immagini hanno di particolare, di concreto, di sensibile è un errore di fondo; sarebbe come pretendere di leggere una lingua che non si conosce e giudicare il contenuto di un testo scritto in lingua ignota dal puro suono della sua lettura o dalla armonia dei segni grafici. La lettura cinematografica può avere vari stadi, come noi stessi segnalavamo su queste pagine: c'è una lettura materiale che si riferisce alla semplice successione delle immagini perciò che esse esprimono di materiale ed è la lettura del racconto per ciò che esso ha di materiale; questa è la prima, piú fondamentale, piú elementare lettura, quella che può fare chiunque abbia visto qualche film.

C'è un'ulteriore lettura che è quella che scopre i significati dei singoli episodi e questa lettura può avvenire in modo istintivo o riflesso, comunque è una lettura ancora parziale ed è possibile solo a chi ha una certa abitudine al film. Finalmente c'è una lettura completa, ed è quella che riesce a cogliere il nucleo centrale dell'idea che l'autore ha voluto esprimere al suo spettatore, ed è una lettura che richiede come minimo una lunga abitudine al fatto cinematografico e in molti casi richiede una particolare preparazione. È fuori dubbio, ora che l'esperienza l'ha dimostrato innumerevoli volte, che se la nostra gioventù è piú pronta alla lettura cinematografica questo è perché è nata nell'epoca

dell'immagine e quindi essa sa cogliere attraverso le immagini piú facilmente il concetto che viene espresso. Certo altrettanto è che questa lettura non può essere fatta da chi va al cinema raramente e quando ci va si limita al racconto delle immagini esteriori, materiali e non fa nessuno sforzo per penetrare piú addentro. Spettatori di questo genere ce ne sono moltissimi, anche nel campo delle persone colte. Si tratta in altri termini di conoscere o di non conoscere un determinato linguaggio; chi non lo conosce non sa leggere e quindi non può giudicare se non di ciò che riesce a conoscere. Un film come quello di Fellini, di enorme interesse cinematografico, di profonda delicatezza di racconto, non è facilmente accessibile a chi non abbia una lunga abitudine alla lettura cinematografica. Prescindiamo per il momento dal problema se sia conveniente o meno dare in pasto al pubblico un film di non facile lettura.

In questo momento noi non stiamo difendendo il film di Fellini, stiamo semplicemente esponendo dei principi circa la natura del cinema.

La terza ragione della divergenza di giudizio nei confronti de «La dolce vita» va ricercata nella natura morale del cinema e cioè in quegli elementi che ne costituiscono la moralità. Sappiamo dai trattati di morale e dalla considerazione stessa sulla natura delle cose, che la morale è la conformità della natura umana alla norma sia essa naturale, rivelata, positiva, ecc.. Il film può essere assimilato dal punto di vista morale a un'azione umana perché è un tramite attraverso il quale una mente e quindi un'azione umana si rivela ed è tale tramite che resta al di fuori della mente che l'ha prodotto e riproduce da solo, anche se quella mente ormai è scomparsa o ha cambiato idea, quella idea; quindi in questo senso può essere assimilato all'azione umana. La regola morum o norma della moralità, non è identificata da tutti i cattolici allo stesso modo; per alcuni è la retta ragione, non in quanto è una particolare facoltà, ma in quanto è il principio formale che specifica la natura umana. Per altri invece è la natura umana considerata nella sua completezza e complessità; per altri è l'ordinamento o la relazione al fine ultimo; per altri è l'ordine essenziale delle cose; per altri è la mente e la volontà di Dio e per altri, infine, è la voce della coscienza.

Tutte queste norme in qualche modo si possono chiamare norma della moralità, tuttavia non tutte possono ammettersi come la norma di moralità della quale stiamo trattando qui. Infatti bisogna distinguere bene tra una norma della moralità puramente manifestante e una norma costitutiva. Qui noi parliamo dell'essenza dell'elemento costitutivo, quindi non chiediamo quale sia la norma o il principio per arrivare a conoscere la moralità di tali principi e di tali norme ce ne sono molti che tuttavia non costituiscono l'elemento costitutivo della moralità. Noi chiediamo invece quale elemento anzitutto e per se formalmente faccia sì che un'azione

si ponga nell'ordine morale in una certa specie della moralità; in altri termini noi chiediamo quale sia l'elemento sostitutivo e non solo manifestativo dell'essenza metafisica dell'onestà e di conseguenza della disonestà.

Se ci chiediamo qual è il principio e il fondamento dal quale la moralità di un'azione umana, e nel nostro caso del film, deriva e viene determinato, dobbiamo dire che in concreto è quella cosa circa la quale la cognizione e la deliberata volontà posta nell'atto umano si riferisce. Trattandosi del film dobbiamo fare subito una distinzione tra la volontà dell'autore del film e ciò che di fatto l'autore ha messo nel film. C'è dunque una moralità dell'autore e una moralità del film. L'intenzione dell'autore non è sufficiente sempre a specificare la moralità del suo film in quanto il film per la sua particolarissima natura potrebbe aver trascorso le intenzioni dell'autore potrebbe aver espresso in bene o in male quello che l'autore non voleva esprimere. Pre-scindiamo dall'autore e ci limitiamo al film.

Quella che nell'autore è la cognizione e la deliberata volontà, nel film è la sua dizione o la sua azione, cioè quello che il film in se stesso dice o fa. Il principio e il fondamento che determina la moralità di un'azione umana può essere determinato dal fatto dell'oggetto o dalle circostanze nelle quali la trattazione dell'oggetto avviene o dal fine per il quale questo oggetto viene trattato.

La moralità dell'atto umano anzitutto e principalmente nasce dunque dall'oggetto che è inteso primo e per sempre. La moralità dell'azione nasce dal rapporto dell'azione stessa con questo oggetto. Per ragioni pratiche la diversità del nesso del rapporto tra l'oggetto e il suo valore morale si stabilisce soprattutto negli oggetti moralmente cattivi.

I trattatisti stabiliscono generalmente questa divisione: gli oggetti che rendono cattiva l'azione corrispondente sono o cattivi in se stessi cioè sostanzialmente cattivi, assolutamente cattivi cosicché non possono mai essere buoni, p.e. l'odio di Dio, la bestemmia, l'infedeltà positiva, l'esplicito disprezzo della virtù ecc., oppure non sono cattivi in se stessi, ma sono cattivi o per la mancanza del diritto di compiere quella tale azione in colui che la compie, (p.e. portar via la cosa degli altri, uccidere un innocente, svelare dei crimini occulti senza ragione ecc.) oppure per il pericolo che di natura sua si congiunge con l'azione (p.e. le letture cattive, la

lettura di libri contro la fede, affrontare un matrimonio misto con pericolo di perdere la fede, la vivace rappresentazione di torti ricevuti cosicché ci sia pericolo di odio ecc.) in questi casi l'azione è cattiva per l'effetto che si deve temere o si deve impedire nell'azione stessa. Se intercede il diritto in colui che compie l'azione o se viene escluso ogni pericolo, questi oggetti cessano di essere cattivi.

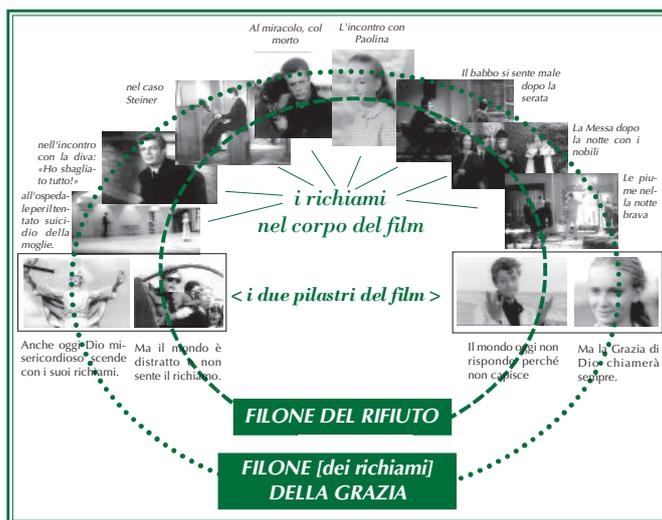
Oltre l'oggetto, un'azione umana può ricavare la sua moralità dalle circostanze; si intendono qui quelle condizioni evidentemente morali che si aggiungono alla moralità sostanziale dell'atto e la modificano, p.e. la circostanza della persona sacra di un luogo sacro, la

bugia che reca danno, il furto perpetrato ai danni di un povero, il maltrattamento dato ai genitori ecc. Si distinguono varie circostanze che sono ricordate da quel celebre versetto latino: «Quisquid ubi quibus auxiliis cur quomodo quando» e cioè dipende da chi lo fa, che cosa fa, dove lo fa, con l'aiuto di chi, perché, in quale modo e in quale tempo.

Queste circostanze non devono essere con-

siderate soprattutto secondo la loro entità fisica, ma secondo l'importanza morale che si nasconde in esse e secondo quanto esse modificano la moralità dell'atto. Finalmente la terza della moralità è il fine cioè quella cosa per raggiungere la quale o per fare la quale colui che compie l'azione agisce, e questo è detto finis operantis; quella cosa nella quale ciò che si fa tende di natura sua, e questo è detto finis operis, p.e. fare un atto di misericordia per onorare Dio oppure il mangiare di per sé serve per sostenere la vita.

Applicando queste nozioni al film si manifesta subito la necessità di fare diverse distinzioni. Anzitutto si deve distinguere tra moralità del film e moralità di colui che fa il film: moralità del film in se stesso per ciò che esso è, per ciò che esso costituisce in se stesso e moralità del film in quanto esso ha un influsso sullo spettatore; moralità della proiezione di un film, moralità che risiede in quelli che lo proiettano; moralità del vedere un film, moralità che risiede in coloro che vanno a vedere un film ecc. Qui evidentemente ci interessa solo la moralità del film e si manifesta subito la necessità di fare questa basilare distinzione tra moralità intrinseca, – chiamiamola così benché il termine non sia esatto – del film e moralità diciamo a destra del film; cioè la moralità che il film ha considerato in se stesso,



prescindendo da qualsiasi spettatore che lo vede, e la moralità che il film assume in rapporto allo spettatore che lo vede.

Se guardiamo la moralità intrinseca, cioè a quella moralità che prescinde dall'influsso che il film può esercitare sullo spettatore, vediamo subito che è l'oggetto del film la principale fonte della sua realtà, in altri termini la moralità dipende dalla risposta a questa domanda: «che cosa fa il film in se stesso? che cosa dice? il film esalta il bene» sarà buono; «il film esalta il male» sarà cattivo; «il film bestemmia» è cattivo; «il film prega», è buono. Sotto questo preciso profilo è difficile che le circostanze o le altre fonti di moralità possano incidere. Non incide infatti il defectus iuris perché questo defectus iuris sarebbe in colui eventualmente che proietta il film, o che lo fa, non nel film in se stesso che non ha volontà e non ha cognizione; non incide periculum cognuntum poiché questo ancora una volta risiede in colui che lo fa e soprattutto in colui che lo vede; non interessa le altre circostanze perché non esiste una persona, e non interessa il fine per lo stesso motivo. Quindi la moralità del film va ricavata in base alla distinzione fatta sopra, moralità ad intra e moralità a extra. Della moralità ad intra abbiamo detto; diciamo ora una parola della moralità a extra. La moralità del film ad extra è più una applicazione della moralità del film allo spettatore che non neanche una propria moralità. In altri termini la vera moralità del film è costituita da ciò che essa fa. Esso può anche influire bene o male sullo spettatore.

## «Vita non dolce», il secondo testo inedito

Fin qui, dunque, il primo inedito. Per quanto riguarda invece il secondo, diciamo subito che è uguale al primo nella parte finale, sostanzialmente uguale nella parte iniziale, diverso, e non poco, nella parte centrale dove compare «un quarto motivo di desolazione» mentre sparisce tutta la parte in cui si spiega come lavorava il gruppo dei sacerdoti del Centro San Fedele di Milano di cui Taddei allora faceva parte e che pubblicava *Letture*.

Nel secondo inedito non si fa più riferimento a «noi qui siamo un gruppo di sacerdoti i quali generalmente oltre una licenza ecclesiastica in filosofia e teologia hanno una o due o tre titoli accademici di livello universitario, sono dediti esclusivamente a questo lavoro e in funzione di questo lavoro e sotto il preciso profilo di questo lavoro, hanno continui contatti, col pubblico». Non si ribadisce che «ciascuno di noi potrà sbagliare», ma «quando un gruppo di noi vaglia insieme le ragioni di un giudizio è lecito sperare che le possibilità di sbagli siano

minori, comunque sempre minori delle possibilità di sbagli di un laico che non ha studiato teologia, che non è dedito esclusivamente a questo lavoro, che non fa un lavoro specifico di studio, che non ha nemmeno questi contatti diretti col pubblico in funzione dell'apostolato cinematografico».

Il fatto che tutto questo sia sparito nella seconda versione è una conferma dell'accaduto e cioè che quel gruppo non ha lavorato, ma soprattutto non si è comportato come si doveva comportare scaricando tutta la responsabilità di quella lettura de LA DOLCE VITA sulle spalle di padre Taddei, negandogli pure la possibilità di pubblicare uno scritto che spiegasse il perché di quella interpretazione positiva del film di Fellini e soprattutto il perché della reazione negativa di gran parte del mondo cattolico.

Ricordiamo che Taddei ha sempre dichiarato di aver obbedito ai suoi superiori che gli diedero l'incarico di fare una lettura «ponderata e oggettiva» senza preoccuparsi «delle voci di polemica» che già erano venute fuori a conclusione dell'anteprima del film allo stesso Centro San Fedele.

«Rividi il film diverse volte – raccontava Taddei – e per ben dieci giorni e quasi dieci notti studiai la lettura». Ne parlò più volte anche con Fellini. Tentò persino di essere dispensato dall'incarico, ma i superiori imposero a Taddei la «santa obbedienza». Dopo aver steso la lettura fu affiancato da un certo numero di altri gesuiti, quelli del «gruppo» di cui si diceva, che insieme, dopo aver studiato il testo «parola per parola», «si assunsero la responsabilità del lavoro». Solo la firma rimase una sola: Nazareno Taddei sj.

Arrivarono gli attacchi dell'*Osservatore Romano*, della *Civiltà cattolica* e il 19 maggio 1960 l'ordine di partire in esilio.

Tornando alla parte iniziale del secondo inedito, ci sono delle precisazioni e dei rafforzativi. Ad esempio i cattolici che hanno fatto «sentire maggiormente la propria voce» diventano i cattolici che hanno fatto «sentire il peso della propria potenza», così come il giudizio «moralmente negativo» nei confronti del film diventa «obbrobriosamente negativo».

Più avanti, a proposito del «primo motivo di desolazione», «alcuni cattolici» diventano «alcuni cattolici impegnati in posti di responsabilità». Qui viene riportato meglio anche l'intero concetto. Ecce di seguito nella nuova versione.

*Il primo motivo di desolazione è il fatto che alcuni cattolici impegnati in posti di responsabilità, abbiano deciso la propria azione contro il film senza averlo visto, ma basandosi sulle reazioni e sulle relazioni di altri. Prescindiamo pure dall'ipotesi*

– purtroppo non tanto irrealista – che le più accese di quelle reazioni fossero suggerite da risentimenti personali o da interessi più o meno giustificati o giustificabili; sta però il fatto – noto al meno provveduto allievo di studi cinematografici – che un film non può essere giudicato in base a un'esposizione verbale delle sue scene, poiché il cinema è linguaggio di immagini e solo leggendo direttamente le immagini è possibile coglierne la vera natura. Tanto più che «La dolce vita» è tale film da esigere una lettura preparata e impegnata.

Dopo alcuni passaggi leggermente sfoltiti ecco «il quarto motivo di desolazione» che non c'era nella prima stesura.

Il quarto motivo di desolazione è che si sia scatenata tanta bufera contro questo film i cui pregi artistici nessuno ha osato mettere in dubbio, le cui ottime intenzioni erano di pubblico dominio e la cui qualità morale, non solo poteva essere perlomeno discussa, ma era stata notoriamente riconosciuta (salvo le riserve sulla visibilità) da persone anche ecclesiastiche particolarmente eminenti o competenti. Ora, che dei laici, sia pure eminenti per prestigio e per posizione, ma non specificamente competenti per preparazione teologica e cinematografica (due competenze egualmente necessarie in giudizi di questo genere) osino non solo dar corso ad azioni di quel genere, bensì anche mettere sotto accusa gli ecclesiastici, specificamente competenti nei due settori, che contraddicono il loro punto di vista, è cosa che contraddice al buon senso, al retto ordinamento delle cose e non è certo conforme alla vocazione dei laici all'apostolato. E questo motivo di desolazione è ancor più grave se si pensa alle volte in cui questi stessi ecclesiastici hanno tentato di sollevare la voce contro film e andazzi cinematografici veramente perniciosi e la loro voce è stata fatta spegnere nell'ovatta di un'opposizione tenace e talvolta acre. Non era in gioco anche quelle volte – e in maniera ben più grave – la sanità morale della nostra gente? Anche questi ecclesiastici, in occasione de «La dolce vita» si sono preoccupati del male ch'esso avrebbe potuto fare a qualcuno e stavano lavorando per evitarlo. Quell'azione inconsulta ha rovinato tutto o quasi. Resta al loro attivo

la coscienza d'aver lottato per una giusta causa, il merito di aver sottratto «La dolce vita» dalle mani di chi ne avrebbe fatto un'arma contro la società italiana e la Chiesa e la gioia di aver dato conforto a un uomo d'influsso mondiale come Fellini, deciso a fare del cinema uno strumento di bene.

Per quanto l'abbiamo tentato non siamo riusciti a trovare una giustificazione valida a tale modo di agire. Non mettiamo in dubbio la buona fede.

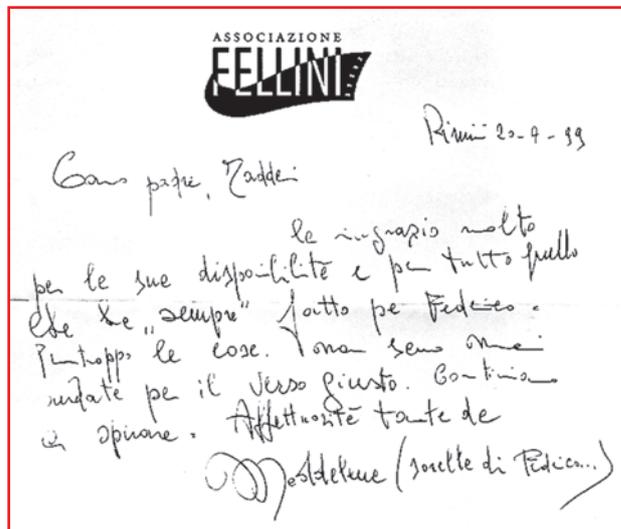
Dovremmo quindi invocare lo zelo, ma anche lo zelo è dannoso quando non è guidato dall'intelligenza e dalla competenza. E in certi posti non è lecito non essere intelligenti.

Uno sbaglio di tal natura, in campo aziendale, otterrebbe senz'altro il licenziamento dei responsabili dall'azienda; in campo civile otterrebbe una produzione in tribunale o un'interpellanza al governo. Nel campo dell'apostolato non ci resta che l'amarrezza e la preghiera perché «brevientur

dies». Sbagli di questo genere, nel campo dell'apostolato cinematografico italiano, si sono ripetuti purtroppo altre volte. Sarebbe ora che un settore di competenza venisse affidato a competenti, che si formassero degli esperti e si ascoltassero quelli che già ci sono, anziché cercare di metterli sotto accusa quando osano esprimersi in maniera non conforme al pensiero dei più forti.

A difesa dei responsabili di così grave sbaglio ci si potrà dire che la situazione era scabrosa, che il film effettivamente ha degli aspetti i quali lasciano per lo meno perplessi. La risposta è abbastanza semplice: anzitutto ci si sarebbe dovuti rendere esatto conto della vera natura del film, che è documentandosi direttamente e con l'ausilio di competenti, come hanno fatto alcuni eminentissimi Prelati. E una volta accertata la natura del film, si sarebbe dovuto cercare di minimizzare lo scandalo che già si stava facendo da parte di altri gruppi (mossi non certo da interessi spiritualistici o morali) affinché la visione del film venisse limitata e comunque cercare di diffondere un'opinione in base alla quale lo spettatore avesse potuto vedere il film con uno spirito che gli permettesse di cogliere i veri valori spirituali che esistono nel film.

Da qui alla fine il secondo testo, come detto, è uguale al primo.



### Da *Note Schedario* del 28 febbraio 1969

«M'hanno fatto vedere una tesi di laurea dove mi si cita per un mio saggio su LA DOLCE VITA e, accusandomi di "illuminato moralismo", si fa sommaria giustizia d'un punto in cui affermo trovarsi, nel film, un'apertura verso il soprannaturale, intuito come probabile unica soluzione della vita.

Secondo l'obiezione, il soprannaturale non ci sarebbe e sarebbe solo la mia ingenua intuizione sacerdotale a vederlo. Accuse ed obiezioni di questo genere si sono sentite piú di una volta.

Che dice? mi chiesero quelli che mi avevano mostrato la tesi.

Mostrai un portacenere che era sul tavolo della pizzeria dove ci trovavamo. C'era scritto *White Label*. E osservai: c'è chi non riesce a identificare le lettere dell'alfabeto; e pazienza. C'è chi riesce a leggere: *Wite Label*; c'è chi sospetta di dover leggere in qualche altro modo (*Waite o Wait o Weit? Label o Lebel o Lebol?*) Bene, fino qui tutti hanno letto in qualche modo, ma che cosa vogliono dire quelle parole? Se non si sa l'inglese non si possono leggere in senso pieno. Così per il nostro problemino.

Poichè si tratta non di giudicare se una cosa, in un film, è detta bene o male, bensí di vedere se questa cosa c'è o non c'è (cioè è detta o non è detta), il problema è semplicemente problema di lettura.

Certo se uno – cinematograficamente parlando – sa leggere solo le lettere alfabetiche di *White Label* non riuscirà mai a vedere che ne LA DOLCE VITA si parla (sia pur in modo solo accennato e per intuizione) di una soluzione soprannaturale. (NAT)»

## Memoria storica del cinema italiano

*segue da p. 2*

piú tardi nell'università di sociologia; sempre di quegli anni una fitta corrispondenza con Enrico Mattei presidente dell'Eni e con Marcello Boldrini presidente dell'Agip.

Nel 1958 un saggio inedito su «*Televisione e censura*»; nel 1970 «Proposta per una Collaborazione interreligiosa nel campo della comunicazione sociale» dove venivano coinvolti i Paolini e le Paoline, i Salesiani e le Salesiane, le Suore della Divina Volontà e i Gesuiti (solo su questo si potrebbe fare uno studio e ricostruire il cammino).

Nel 1973 un soggetto dal titolo «*Idea per un film*»: manoscritto inedito molto interessante che è la storia di un governo fatto di uscieri, di camerieri, di portieri.

A tutto questo bisogna aggiungere la Corrispondenza personale con prestigiosi uomini di Chiesa e non, con registi, attori, esponenti del mondo del cinema e tanti altri.

Nel 1949 una collaborazione, poco conosciuta, col *Bollettino Ceciliano* sotto forma di articoli e saggi, tra cui cosa veramente interessante quella che, con lo pseudonimo di «*Zio Prete*», rispondeva a quesiti che gli venivano posti, una sorta di lettere al direttore (una delle quali pubblicata sul sito delle prediche [www.diodopointernet.it](http://www.diodopointernet.it)).

Infine tutta una serie di autorizzazioni che venivano date di volta in volta a Padre Taddei dai diretti Superiori gesuiti o dal superiore ecclesiastico. Tali autorizzazioni riguardavano per esempio come, quando e dove usare l'automobile con specificato il modo di comportarsi nel caso a bordo dovesse salire una donna, o l'autorizzazione per andare al cinema o per i film da potersi vedere.

Insomma uno spaccato di vita, quella di Taddei, complesso e variegato. Una vita spesa per aprire la Chiesa alle nuove tecnologiche vie dell'evangelizzazione.

E tutto questo, riordinando solo un brevissimo periodo che va, grosso modo, dagli anni '45 ai primi anni '70.

Enorme è il patrimonio di memoria che P. Taddei ci ha lasciato, composto oltre che dall'*Archivio personale* anche dalla biblioteca, dall'emeroteca, dallo Schedario-Base (raccolta di articoli di critica cinematografica suddivisa per titolo del film o del regista e incollati su apposite schede), dalla videoteca. Di tutto questo parleranno i direttori degli Enti ai quali ho affidato una parte di questo patrimonio.

A noi resta l'*Archivio personale* e il compito di continuarne il riordino, la catalogazione e la messa in rete ([www.archividelnovecento.it](http://www.archividelnovecento.it)). E non è poco.

# Emeroteca e «Schedario-Base» alla Cineteca di Bologna

di DANIELE FERRIERO



**Presidente Giuseppe Bertolucci**  
**Direttore Gian Luca Farinelli**  
**Biblioteca e archivi non filmici Anna Fiaccarini**  
**Bologna – [www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)**

Risulta ancora oggi particolarmente significativo il fondamentale contributo offerto da Padre Nazareno Taddei al pensiero cinematografico. Oggi più che mai, difatti, le sue innovative posizioni e riflessioni appaiono preziose e indispensabili per confrontarsi con questioni cardine inerenti alla morale dello sguardo e della riflessione cinematografica, televisiva e massmediale.

È sintomatico della lungimiranza di Padre Taddei che attualmente sia in corso di svolgimento a Bologna proprio l'integrale delle opere felliniane, in mostra presso la Cineteca del Comune di Bologna, il cinema Lumière e il Mambo: basti qui considerare il contributo dato dall'educatore gesuita nel riconoscere la portata culturale de LA DOLCE VITA, con tutte le drammatiche e radicali conseguenze che ne sono derivate, per sottolineare la coerenza lucida e brillante di quest'uomo di fronte allo schermo e alla propria umanità.

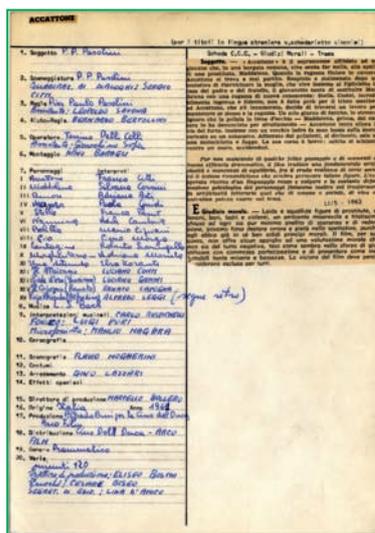
Ancora, è impossibile dimenticare il rapporto privilegiato con interpreti del proprio tempo quali Pier Paolo Pasolini ed Ermanno Olmi. A fronte di tutto questo, nel solco lasciato dal sacerdote e dalle attività del CiSCS e di EDAV, s'evidenzia la straordinaria rilevanza del contenuto del fondo omonimo, opera tangibile di catalogazione dalla portata potenzialmente enciclopedica.

Grazie all'impegno e all'interesse della Cineteca di Bologna, il Fondo Taddei sta costituendosi come una fonte unica e importante di ricerca culturale e

cinematografica. Per poterlo valorizzare al meglio la scelta logica è ricaduta su un'opera di digitalizzazione completa delle schede ivi contenute, un punto di partenza naturale per la ricognizione e la valorizzazione di questo patrimonio. In particolare, dato lo statuto specialistico in materia di pubblicazioni e documentazione cinematografica della stessa Biblioteca Renzo Renzi, uno degli obiettivi principali consta proprio nel mettere a disposizione di studenti e ricercatori le acquisizioni così ottenute.

Ad oggi l'operazione è in corso di svolgimento e si sta procedendo concretamente alla scannerizzazione dei materiali contenuti nello Schedario-Base. Il futuro prossimo, inoltre, prevede come finalità principale di comporre una piattaforma online esplicitamente dedicata, dove permettere l'accesso autonomo per fini di studio e fornire i dati e la visualizzazione delle schede digitalizzate. Il processo dunque prevede l'iniziale catalogazione dei quotidiani conservati nel Fondo Taddei all'interno dell'OPAC della biblioteca (accessibile anche a livello del Polo bolognese) per permettere e favorire l'accessibilità delle fonti e dei materiali, e dunque contribuire alla consultazione immediata degli stessi: trattasi per la precisione di 800 volumi rilegati e contenenti intere annate di quotidiani, dal *Corriere della Sera* al *Giornale dello Spettacolo*, *l'Osservatore Romano*, *il Giorno* e molti altri, tutti da implementare nelle possibilità di ricerca dell'OPAC.

Successivamente, una volta terminata l'opera di digitalizzazione della sezione Schedario-Base, sarà direttamente costituita una vera e propria banca dati online, uno spazio appositamente dedicato nel sito della Cineteca, dove recuperare dati altrimenti inaccessibili e poter visionare la scannerizzazione delle schede originali, senza dunque usufruirne materialmente, usurandole. Nello specifico, il pro-



**Schedario-Base:**  
*dall'alto*  
**ACCATTONE**  
**di Pasolini e**  
**LA DOLCE**  
**VITA di Fellini**



digitalizzazione della sezione Schedario-Base, sarà direttamente costituita una vera e propria banca dati online, uno spazio appositamente dedicato nel sito della Cineteca, dove recuperare dati altrimenti inaccessibili e poter visionare la scannerizzazione delle schede originali, senza dunque usufruirne materialmente, usurandole. Nello specifico, il pro-

cesso di acquisizione prevede il rispetto dello standard e la successiva conversione in formato .jpeg a 300X300/350x350 dpi e 16 milioni di colori, secondo le raccomandazioni fornite dalla Direzione Generale per i Beni Librari nell'ambito del programma Biblioteca Digitale Italiana. A supporto del lavoro è in corso anche l'opera di indicizzazione e descrizione dei documenti, preludio necessario e alla compilazione del formato elettronico e per consentire una strutturazione dei materiali nel senso della banca dati online a venire. Nel mentre, tale operazione consentirà anche l'integrazione all'interno delle piattaforme digitali preesistenti della biblioteca, in maniera tale da permettere agli utenti di trovare riferimenti e collocazioni delle schede

secondo parole chiave e i criteri di classificazione già utilizzati dal religioso. Trattandosi comunque di un patrimonio di oltre 42.000 schede e di più di 800 volumi, ci si augura di poter valorizzare al meglio il Fondo in tempi ragionevoli, consci che tali materiali costituiscono motivo d'orgoglio, interesse e stimolo per ricercatori e studenti.

Si ringrazia inoltre, per il lavoro svolto a riguardo dei problemi e delle metodologie di catalogazione, la dott.ssa Antonietta Imperatore, il cui interesse nei confronti di Padre Taddei e del Fondo ha preso forma nella tesi di Laurea per il corso di laurea specialistica in «Cinema, televisione e produzione multimediale».

## Il «grazie» della Cineteca Lucana

di PIERLUIGI RAFFAELLI



**Presidente Gaetano Martino**  
**Vicepresidente Pierluigi Raffaelli**  
 Potenza – [www.cinetecalucana.it](http://www.cinetecalucana.it)

Delineare e illustrare l'importanza delle attività di Padre Nazareno Taddei e del Centro S. Fedele dello Spettacolo, prima, e CiSCS poi, è compito degli analisti e degli studiosi.

Noi intendiamo semplicemente ricordare che il pensiero e l'insegnamento di Padre Nazareno Taddei, anche grazie all'articolata struttura organizzativa da lui voluta nell'ambito delle sue multiformi attività, assume un posto di rilievo nella riflessione sulla natura del cinema e della comunicazione sociale, sia per la profondità ed organicità sia per la incidenza culturale e formativa. Teorico della comunicazione sociale di fama internazionale, Padre Taddei fu promotore ed indefesso animatore di corsi di specializzazione sulle tematiche della comunicazione di massa: ancor oggi il Centro da lui fondato ne continua l'opera con notevole successo, non ultima la pubblicazione di una rivista, apprezzata per la qualità dei temi affrontati.

Uno dei tratti distintivi del suo insegnamento è stata la trasmissione della memoria da una generazione all'altra con i mezzi a sua disposizione, quelli tradizionali della parola scritta e quelli offerti dalle moderne tecnologie.

Ed è grazie a questa eredità che ora partecipa-

mo al passaggio del testimone, nel convincimento che il pensiero e l'esempio siano importanti.



L'Associazione Culturale Cineteca Lucana è onorata di **intitolare a Padre Nazareno Taddei un fondo**, nel quale conservare e valorizzare i materiali e gli oggetti che il CiSCS ci ha donato.

Cercheremo di farne buon uso e di mettere a disposizione degli studenti il lettore di microfilm con le pagine del prezioso "Schedario-Base", i master video dei documentari da lui ideati e diretti; conserveremo la preziosa moviola a otto piatti, prototipo della Prevost (v. foto), con la copia in 35 mm del film *IL POSTO*, regalata al Padre Taddei da Ermanno Olmi, copia che ha vinto il Leone a Venezia.

Dedicheremo un piccolo spazio ad alcuni oggetti e strumenti di lavoro, come la macchina da scrivere con le testine intercambiabili, la lavagna luminosa ed i proiettori di diapositive, che possano trasmettere una parte della sua esperienza quotidiana.

# Biblioteca e videoteca alla Mediateca Regionale Ligure

di MARCO FERRARI



**Presidente Marco Ferrari  
La Spezia**

È del tutto normale che padre Nazareno Taddei, oltre ad aspirare alla pace eterna, desiderasse anche un riconoscimento per quello che ha svolto in terra con il suo coerente e irripetibile cammino culturale e spirituale.

Così, dopo la costituzione dello Schedario-Base alla Cineteca di Bologna e alla nascita del Premio padre Taddei sj al Festival del Cinema di Venezia, un altro tassello andrà ad aggiungersi alla sua memoria attiva. Parliamo del «Fondo "Biblioteca" Padre Nazareno Taddei sj» che sarà accolto nella costituenda Mediateca Regionale Ligure con prossima sede nell'ex cinema Odeon della Spezia.

Tale Fondo è costituito da un insieme di materiali librari, audiovisivi, cinematografici, musicali di grande attualità e di significativa utilità per studi sulla comunicazione, il tutto particolarmente raro e assente nelle biblioteche pubbliche. Materiali che documentano gran parte dell'attività di Padre Taddei di cui il CiSCS, resta fedele interprete. La Mediateca, peraltro, è pronta a collaborare per mantenere viva l'attualità e il pensiero di padre Taddei recependone l'insieme dei principi comunicativi, oltre che il lascito librario e documentativo.

Il Fondo Taddei è caratterizzato dalla varietà di generi: si tratta, infatti, di raccolte di materiali librari, audiovisivi, cinematografici, musicali che documentano tutta la sua attività e costituiscono un consistente patrimonio anche per le implicazioni di carattere storico e socio-culturale legate al tema della comunicazione. Tutto il materiale manca di sistematica catalogazione (a tal proposito è stato stanziato dalla Regione Liguria un contributo al Comune della Spezia ai sensi del bando 2/2008 ex L.R.33/2006), ma il Fondo presenta un ordinamento logico-strutturale finalizzato agli orientamenti di studio e di ricerca propri di P. Taddei. È composto da oltre 10 mila volumi sul cinema e la comunicazione, 16.500 diapositive, 410 dischi, 800 spartiti, 170 cassette audio registrate, 10 copioni cinematografici, collezioni di 155 riviste specializzate sul

cinema italiane a straniere (Resena, Film polski Etudes cinematographiques Premiere plan, Film kritik, Positif, Mensaje y medios), 1.139 brochure di film e 30 bobine a 16 millimetri.

Il tutto è ancora conservato alla Spezia, nella sede del CiSCS, come quando padre Taddei lavorava là.

Nell'ufficio c'è la poltrona (v. foto) in pelle nella quale sedette Federico Fellini nel 1960 per raccontare, in sei interminabili colloqui, il suo tormento dopo l'uscita de LA DOLCE VITA.

Scaffali, librerie, archivi, sale con cassette e film testimoniano ancora l'aspirazione all'educazione dell'immagine di Taddei, tanto da aver inventato un vero e proprio

metro critico, «la metodologia Taddei», cioè una *lettura strutturale* dell'immagine e una *strategia dell'algoritmo contornuale* realizzato con immagini. Lettere e documenti raccontano poi il rapporto con le grandi voci del cinema italiano, da Fellini a Blasetti, da Pasolini a Olmi, sino a Pupi Avati. Con Olmi ebbe un sodalizio professionale molto intenso, partecipò alle riprese del film IL TEMPO SI È FERMATO e diede una mano nel montaggio del film IL POSTO, presentato con successo a Venezia nel 1961, come rammenta lo stesso sacerdote nel libro-intervista «Un gesuita avanti».

Il suo cammino è stato dedicato interamente all'innovazione della comunicazione: nel 1960-61 mise a punto un rigoroso studio sulla «Predicazione nell'epoca dell'immagine»

suggerendo ai preti competenza, coraggio e convinzione nel salire sul pulpito; poi importò i primi computer in Italia comprati ad Atlantic City; tenne seminari dedicati a McLuhan e Sadoul, organizzò negli anni sessanta letture strutturali di film riservate a sacerdoti e insegnanti; negli anni settanta si occupò di mass media e audiovisivi; nel 1980 indusse il Ministero della Pubblica Istruzione a erudire dei formatori di fotografia nelle scuole; nel 1995 si lanciò per primo nelle prediche via Internet. Insomma, come usava dire lui, traghettò l'insegnamento cattolico «dall'epoca della parola all'epoca dell'immagine».

Ora che il tempo si posa come una ragnatela sul materiale accumulato in sessant'anni da Taddei nasce l'esigenza di salvaguardare questo bene unico. La Mediateca Regionale che è nata proprio alla Spezia, città di adozione del prete semiologo, è dunque una naturale prosecuzione del lavoro da lui svolto. Oltre il suo tempo, padre Taddei potrà così continuare a farci capire cosa è la «verità logica e morale» di una pellicola.



# METODOLOGIA E PANORAMA CULTURALE

## Riflessione sul pensiero di padre Taddei

di LUIGI ZAFFAGNINI

Non è un mistero per nessuno che la sistematica taddeiana e la sua applicazione hanno incontrato e incontrano ostacoli ad essere pienamente accettati. Attraverso una ricerca su aspetti storico-culturali importanti del '900 siamo pervenuti al convincimento che tali ostacoli siano dovuti a ben altri motivi che non quelli immediatamente percepibili nella vicenda personale del padre Taddei. Ne accenniamo per sommi capi, ma in maniera tale che si possa capire bene a che cosa intendiamo riferirci, anche perché siamo certi che, ormai, l'argomento merita di essere ulteriormente approfondito.

### Il contesto culturale.

La costruzione sistematica di Taddei, in materia di linguaggio dell'immagine e di struttura della comunicazione intellettuale, a partire dai primi anni sessanta, cade in un periodo della cultura e dell'editoria italiane egemonizzate fin dal dopoguerra da un pensiero critico materialista. Tale orientamento è tutto proteso a estendere su ogni branca del sapere, della critica, dell'arte, della letteratura e della scienza una visione della cultura intesa come semplice sovrastruttura dell'economia e quindi funzionale al disegno della lotta di classe, il cui obiettivo, la presa del potere, va realizzato non più con la violenza rivoluzionaria, ma attraverso l'egemonia culturale.

Nulla di strano, quindi, che in un contesto culturale di questo genere, anche nell'ambito delle scienze, non propriamente esatte come la semiologia, ci si piegasse, per quanto riguarda i meccanismi della comunicazione tra esseri umani, ad assoggettarla al modello della teoria dell'informazione di Shannon, che valeva (e vale) espressamente per la trasmissione di dati tra macchine.

Tale modello, basato sulla quantità dei segnali che passano da una trasmittente a una ricevente, esercitava un grande fascino sugli intellettuali che potevano, così, avvalersi di un meccanismo incontestabile per spiegare i rapporti comunicativi tra es-

seri umani in termini meccanicisti analoghi a quelli della connessione tra le macchine.

### La novità d'impostazione.

Orbene, nel bel mezzo di questo clima cade l'intervento scientifico di Taddei. Egli non inventa nulla di nuovo (allo stesso modo di come nessuno scienziato non inventa né teorie né leggi che non siano già presenti in natura), ma scopre nuove relazioni e nuove architetture nel mondo dei segni e dei linguaggi e, soprattutto, mette in risalto la dimensione

qualitativa e intellettuale della comunicazione umana.

Nel far questo va oltre il tecnicismo di chi intende spie-

gare il linguaggio cinematografico semplicemente chiamando in causa lo «specifico filmico», identificato nella tecnica di ripresa o di montaggio. Ma egli va, anche, oltre la critica cinematografica, che non ha sempre chiara la distinzione tra il piano della lettura e quello della valutazione e si addentra tra gli aspetti costitutivi del linguaggio, mettendo in risalto, soprattutto, la necessità di studiare a fondo le «comunicazioni inavvertite» e i loro effetti.

### La questione del realismo.

Taddei attribuisce un valore diverso alla distinzione tra «vicenda» (*storia*) e «racconto» (*discorso*), introdotta e dibattuta nell'ambito della narratologia da Chatman e da Genette<sup>1</sup>.

Mentre in questi autori, salvo alcune sottigliezze, *storia* e *vicenda* si riferiscono al piano del contenuto, e *discorso* e *racconto* appartengono a quello dell'espressione, cioè a quello del modo di narrare, Taddei insiste sul fatto che, anche a livello di vicenda (il *cosa*), esistono dei livelli di conoscibilità che dipendono dal modo di narrare dell'autore e che, pertanto, non si riscontra una vera e propria presenza della realtà all'interno della narrazione, se

<sup>1</sup> Cfr. Grosser H.: *Narrativa*, Principato, Torino, 1985, pagg. 82,83.



non in quanto subordinata alle scelte linguistiche dell'autore (una parte dei *come*) e dipendente dalla esistenza di esso.

Lo stacco tra «realtà conosciuta» e «narrazione della realtà», che è presente in ogni fenomeno comunicativo, si fa ancor più evidente nel linguaggio delle immagini e Taddei chiarisce, senza esitazioni, la funzione della lettura strutturale come unico strumento per giungere, non già alla informazione sulla realtà, come accade nell'esperienza diretta, bensì alla conoscenza della interpretazione della realtà, cioè alla idea dell'autore, ovvero a una indiretta e quanto mai personalizzata versione dei fatti.

Taddei, nella sua inclinazione verso il realismo, percorre, sul piano della metodologia e della semiologia, lo stesso cammino realista ma anti-materialista, che le elaborazioni della scienza moderna avevano già introdotto nel mondo della fisica moderna<sup>2</sup>. Ma, se tali impostazioni avevano suscitato un certo scandalo nell'ambito della fisica, a maggior ragione scandalo suscitano ora in seno a una disciplina colonizzata dal materialismo come quella della comunicazione.

Taddei, da un lato rifiuta di considerare la conoscenza come possesso di *nomina nuda*<sup>3</sup> e, dall'altro evita l'ontologismo materialista. Egli parla serenamente, ma decisamente, di «realtà», di «cosa» e di «idea della cosa conosciuta», nonché di tenere ben separati i significati della «cosa in sé», da quelli della «cosa rappresentata» «in quanto cosa» e «in quanto rappresentazione» e da quelli della «rappresentazione».

Non sono, questi, giochi di parole, perché in questa casistica, così ostica ai più frettolosi tra i critici cinematografici, è sottinteso il grande valore che la realtà assume quando è oggetto di esperienza diretta e quando chi la legge sa arrivare alla sua intima essenza<sup>4</sup>.

Si può ben comprendere, allora, che è bastata questa impostazione per agitare le acque di quel

conformismo che trova comodo far credere che nella comunicazione (soprattutto in quella per immagini) si trovi una documentazione veritiera della realtà, quando detiene l'egemonia nel mondo della cultura e soprattutto dell'informazione di massa.

Tutto questo è implicito nella stessa schematizzazione del processo comunicativo tracciato da Taddei secondo il noto modello «r-C-S-R», dove la realtà (r) è l'imprescindibile elemento (assolutamente trascurato negli schemi compendianti le altre teorie) rispetto al quale si costruisce tutto il fenomeno della conoscenza e dell'espressione intellettive. Tuttavia questo, che è solo una minima parte del potenziale dirompente che è insito nella sistematica dello studio taddeiano sulla comunicazione e sui linguaggi dell'immagine, già è bastato a sollevare obiezioni contro la lettura strutturale o a relegarla nell'ambito delle esercitazioni tecniche di scomposizione del film.



\*

### Il sostrato filosofico.

La giustificazione addotta da avversari e disinteressati per minimizzare la portata del discorso taddeiano è fin dall'inizio equivoca e mai apertamente dichiarata in un confronto di posizioni, ma nasconde dietro una vaga accusa di antiquato tomismo, unita a quella di semplicismo culturale<sup>5</sup>.

Nell'ambito della metodologia della lettura strutturale, più che una riverniciatura del tomismo, il primo aspetto che balza agli occhi è l'impostazione logica del percorso che va adottata anche là dove sembrerebbe si dovesse farne a meno, come quando si deve investigare il modo di procedere di un racconto filmico che sembra suggerire solo una partecipazione emotiva dello spettatore.

Se il film raggiunge la capacità di «parlare» al pubblico, ciò vuol dire che esiste una logica tale per cui, anche quelli che lo spettatore crede siano solo sentimenti o emozioni che prova, in buona

<sup>2</sup> Cfr. Caforio A., Ferilli A.: *Physica, Le Monnier, Firenze, 1989, vol. 3°, pag. 351.*

<sup>3</sup> Secondo la formula pessimistica sulla conoscenza data da Eco a conclusione del suo *«Il nome della rosa»*.

<sup>4</sup> S. Ignazio di Loyola: *Esercizi spirituali, «Perché non è il molto sapere che sazia l'anima, ma il conoscere le cose intimamente»*.

\* Copertine: *Trattato di teoria cinematografica*, 1963; *Lettura strutturale e Giudizio Critico* del 1965.

<sup>5</sup> Purtroppo abbiamo dovuto costatare personalmente che all'impianto della Educazione A e Con l'immagine è stato riservato talvolta un giudizio sprezzante, senza una reale motivazione scientifica, che ha definito la metodologia come *presuntuosa e provinciale*. Cfr. Cremonini G.: *«Conoscere gli audiovisivi – L'attività del Gruppo Cinema dell'IRPA – Regione Emilia Romagna»* in atti del Convegno *«Conoscere con gli audiovisivi, Esperienze, Problemi, Prospettive»* Assessorato alle attività culturali – politiche per l'Università, Bologna 1989, pag. 184.

sostanza sono i punti focali ai quali il regista vuole portarlo, per far passare tramite essi il suo modo di intendere la vita e i problemi ad essa connessi. In fondo, quindi, per il regista si tratta di far passare concetti e idee, travestendoli da emozioni. A questo scopo si serve del potenziale insito nel linguaggio dell'immagine. Ecco, dunque, che l'aspetto piú appariscente della metodologia diviene l'architettura globale e sistematica della gerarchia degli elementi secondo la quale si perviene alla attribuzione sicura del significato e del valore di messaggio. Questo orientamento procedurale, in effetti, non può definirsi altrimenti se non di natura tomistica o, quanto meno, Scolastica, ma, a perturbare lo stagno dei fautori della visione materialistica della comunicazione, è piuttosto il fatto che in tutto il discorso sulla lettura strutturale è fortissimo il concetto di gerarchia e di struttura piramidale della conoscenza, che cozza prepotentemente contro tutte le tendenze alla immediatezza, alla spontaneismo e alla creatività emotiva, che sono sottese alla concezione che vuole il significato di un'opera di comunicazione (quindi anche del film) con-creato dall'apporto che il fruitore dà all'opera dell'autore.

Gli anni in cui cadono gli studi sulla comunicazione filmica di Taddei sono, sul piano filosofico, quelli del progressivo convincimento tra gli uomini di cultura che l'*heideggerismo* sia una componente fondamentale del sapere utile alla formazione delle coscienze critiche, in sostituzione di un'impalcatura scolastica. Allo stesso modo, i germi del relativismo e del cosiddetto «pensiero debole», in questi anni, cominciano a prendere piede e avanzano nella costante azione del privilegiare la dimensione pragmatica dell'etica anziché quella teoretica e metafisica. Nell'ambito degli studi di semiologia e di linguistica, poi, si fa strada l'affermazione che la conoscenza sia sostanzialmente nominalistica e quindi vuota di qualsiasi addentellato con la realtà.

Taddei, al contrario, combatte una guerra scientifica in nome di un imprescindibile aggancio al realismo. Per quanto parte della sua terminologia sia ostinatamente «originale» (*Contorni 1 e 2*) e di derivazione tomistica (*Quiddità*), essa, però, non manca mai di essere un utile strumento per definire la distinzione che, di fronte ai messaggi e ai loro linguaggi, esiste tra «ciò che ha a che fare con la realtà e la sua essenza» e «ciò che ha a che fare con l'apparenza della realtà» e con i segni che la indicano o la rappresentano.

Tante sono, dunque, le implicazioni etiche che sono contenute nel procedimento metodologico e che, pertanto, non possono che essere sgradite a chi è convinto che lo spirito della modernità si debba affermare anche attraverso una cancellazione dei

procedimenti «*step by step*» (passo dopo passo), che sono faticosi, impegnativi, magari noiosi e che, soprattutto, richiedono una costante circospezione per non commettere passi avventati.

In realtà, quello che fa paura della metodologia della comunicazione e della lettura strutturale non è quel tanto di scolastico, che indubbiamente c'è in ogni buona impalcatura del sapere; quello che veramente può spaventare i benpensanti e i conformisti è il rigore al posto dell'approssimazione, è la tenace autodisciplina mentale che sta nascosta dietro le operazioni di lettura del film e che è funzionale alla formazione della personalità dell'individuo secondo criteri di un valore che, anche in fatto di metodo, esige uno spessore etico ed educativo. È, in poche parole, lo scoprire, e non voler ammettere, che l'obiettivo raggiungibile di una siffatta pedagogia tramite il film non è l'aiutare l'individuo a dare un significato certo a una storia per immagini, bensì è aiutarlo a essere autenticamente libero e forte nel costruire la propria personalità in armonia con il mondo esterno e gli altri, senza averne timore o soggezione e senza prevaricare nei confronti di essi.

### Il nucleo importante per la formazione.

Quanto fin qui abbiamo esposto rappresenta il versante meno immediato da comprendere del pensiero taddeiano, tuttavia non per questo spiega fino in fondo la ragione della difficoltà di affermazione e di accettazione senza contrasti della metodologia della lettura strutturale e della procedura algoritmica dell'educazione con l'immagine. C'è qualcosa di piú significativo, che conta molto di piú fuori e dentro quel mondo cattolico in cui Padre Taddei è vissuto con piena coscienza del suo ministero e della sua missione di seguace di Sant'Ignazio.

Questo «qualcosa», in attesa di dedicarvi piú spazio in modo piú dettagliato, è un qualcosa che la metodologia aiuta a scoprire sotto il profilo «*di che lacrime grondi e di che sangue*» ed è il *Potere* che si fonda sulla comunicazione massmediale e non. Di potere, infatti, si parla copertamente, ma sistematicamente in tutto lo sviluppo della metodologia taddeiana. Ma, per giungere a cogliere il senso e la natura di quella che non è solo una parola, occorre scendere al nucleo centrale del concetto di *livelli della comunicazione* che Taddei elabora. Per ora basterà ricordare che questo aspetto è organicamente connesso con quello della **lettura strutturale** e che trova spazio e definizione nella parte meno divulgativa e piú impegnativa della metodologia che è quella della **Strategia dell'Algoritmo con-tornuale** e che rappresenta il traguardo inevitabile del pensiero taddeiano sotto il profilo pedagogico e pastorale.

# La Teoria di Nazareno Taddei: un contributo linguistico

di EUGENIO BICOCCHI

Scopo di questo articolo è proporre un nuovo – ulteriore, ma non sostitutivo – modo di illustrare un importantissimo passo della teoria cinematografica che va anche sotto il nome di «Metodologia Taddei».<sup>(1)</sup>

Nelle lezioni, nelle conversazioni personali e nei suoi scritti, Nazareno Taddei ha sempre (sí, «sempre»; anche se, in generale, questo avverbio è pesantissimo e ingombrante; qui è legittimo)... ha sempre dimostrato grandissima attenzione al rapporto tra la concettualizzazione della sua Teoria cinematografica e il linguaggio al quale affidava il compito di comunicarla.

In altre parole: attenzione al trasferimento, o passaggio o codificazione (tutti sinonimi), delle sue idee non sensibili (cioè allo stato di non percepibilità dai sensi altrui) nel linguaggio (ovviamente sensibile) scelto e utilizzato per tale compito.

Breve: attenzione per non dire preoccupazione tra lo stato pre-linguistico della sua Teoria e lo stato di oggettivazione di essa in un sistema di segni.

Brevissimamente: il Taddei si è «sempre» chiesto come esporre il proprio pensiero teorico.

La ridondanza di questo *incipit* può stupire e far sorridere. Evviva la pazienza del lettore: non si è trovato di meglio per eliminare il pericolo di una sottoesposizione del problema.

Ma..., ecco, subito: un problema nel problema.

Quello che il Taddei considera un punto di partenza (che, in quanto tale, non è discutibile) non è condiviso da tutti.

<sup>(1)</sup> Come avviene già in certi periodici (es. *Vanity Fair*) si potrebbe anche qui quantitativamente indicare il tempo di lettura di questo articolo; ma per la sua impostazione e finalità il numero di minuti matematicamente calcolabili è fuorviante. Questo articolo, per il «nodo» che tocca, richiede una lettura a-temporale, in cui, contestualmente, siano riportate alla mente del lettore varie conoscenze prevee riguardanti la problematica trattata, oppure siano pensati (anche per la prima volta) e oggetto di riflessione concetti necessari a seguire il filo del discorso, o concetti suggeriti, come imprescindibili, dallo stesso. Conclusione: se un lettore intendesse, sul momento, dare una scorsa a volo di uccello è meglio che passi *tout court* al titolo successivo presente nell'indice di questo numero di *Edav-Educazione Audiovisiva*. Verrà - «poi» - un tempo da dedicare a questo articolo.

È, qui e ora, inevitabile una sosta (viva la pazienza...).

Giova, infatti, ricordare che la preoccupazione linguistica del Taddei si basa sul presupposto che **prima** sorge il pensiero, **poi** nasce la parola o l'immagine o il suono (musicale), vale a dire la forma sensibile del segno.

Brevissimamente: **prima le idee, poi il linguaggio**.

Nella comunità scientifica c'è anche chi sostiene un presupposto differente, che può essere così sintetizzato: **è il linguaggio che crea il pensiero**. O anche, con un certo ardimento: **senza linguaggio non c'è pensiero**.

Da anni - si osserva - moltissimi docenti di lettere, nel biennio della scuola secondaria superiore e anche in ambito accademico, sostengono e insegnano proprio questo secondo assunto.

A suo tempo il Taddei lo confutò. Con questa originale argomentazione, tra le altre. Invitava gli uditori a cercare nella propria vita tracce di un'esperienza piuttosto comune e a lui – confessava – capitata più volte: l'insorgere, nello stato del dormiveglia, di idee nuove ed evidenti, che, successivamente, nello stato di veglia, si rivelano «idee senza linguaggio», o molto resistenti a farsi codificare entro una forma linguistica. Come dire: là – nel dormiveglia – l'idea era chiara, poi, di fronte a un foglio (o a un monitor) bianco le parole non discendevano con altrettanta facilità, pur «restando» l'idea in memoria. «Restando», appunto, perché pensiero presente alla coscienza; ma pensiero pre-linguistico, o, anche, nel caso specifico della difficoltà di oggettivazione sulla pagina, pensiero a-linguistico.

D'altra parte, già Cicerone, facendo proprio un motto di Catone il Censore, che osteggiava la retorica vuota ed effettistica degli oratori di scuola greca-ellenistica, affermava la distinzione e l'ordine tra pensiero e parola: *Rem tene, verba sequentur*. Padroneggia l'argomento (l'«idea»), le parole seguiranno. Ottimisti, certo, i nostri due autori classici, ma con idee chiare *sull'iter* dell'espressione verbale.<sup>(2)</sup>

<sup>(2)</sup> Si deve precisare che per la scuola aristotelica possedere a fondo l'argomento da esporre (il «cosa») non era sufficiente senza il supporto del «modo», cioè il «come»

E anche il «padre» Dante.<sup>(3)</sup>

«[...] *I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'è ditta dentro vo significando*».<sup>(4)</sup>

Come dire: prima c'è il sentimento – che è un contenuto mentale – poi il poetare.

Si ritorni ora all'iniziale problema del Taddei: la ricerca dell'espressione linguistica più funzionale all'idea da comunicare.

Si prenda, a titolo di evidente esempio, un capitolo della fondamentale opera *Lettura strutturale del film*, ed. Ciscs, 1969, cap.VII, p. 84: «L'identificazione e la formulazione dell'idea centrale.<sup>(5)</sup> Per quanto queste due operazioni coincidano e si identifichino per certi aspetti, converrà tenerle distinte. Del resto, sul piano teorico, esse non si possono identificare. Infatti, **l'identificare l'idea centrale** [grassetto nostro] è (o può essere) una azione di **pura conoscenza** [grassetto nostro], mentre il formulare quella idea è traduzione in termini, è operazione di **espressione** [grassetto nostro] [...]»

Più avanti il Taddei scrive (p. 85): «Formulazione dell'idea centrale. [...] Trattandosi di tradurre in termini verbali (cioè praticamente di materializzare, in qualche modo) un'idea, la cosa si presenta assai difficile. [...] si tratta proprio di tradurre in termini materiali l'idea che è spirituale. Di qui la difficoltà. Diciamo, dunque, che le formulazioni possibili sono molte, in qualche caso moltissime. Si tratta di cogliere la sostanza di quel contenuto mentale dell'autore e di esprimerlo il più fedelmente possibile. Per il film *LA STRADA*, [regia di Federico Fellini, ndr.], una formulazione potrebbe essere la seguente: "Esiste una misteriosa solidarietà nella vita per la quale la bontà è feconda di bontà", oppure: "Per una misteriosa realtà, la bontà non resta mai sterile", e simili».

(efficace, e, perché no, perfino sofisticato) con cui lo si voleva esporre. Catone, contrario al fatto che il figlio Marco potesse essere educato secondo gli insegnamenti di questa scuola da maestri greco-ellenistici, afferma la solidità di un discorso che poggia su di una buona e necessaria conoscenza dell'argomento rispetto a un discorso che, in maniera negativamente retorica, «gioca» con le parole e i suoi effetti (cfr. *Libri ad Marcum filium*).

<sup>(3)</sup> «Padre Dante». È piacevole ricordare come d'abitudine così lo chiamava, sia nelle conversazioni private, sia in pubblico (cfr. presentazione volume «*Un gesuita avanti*», ed. Edav, 2000 in occasione degli 80anni di Padre Taddei) sia a lezione (durante la sua breve esperienza universitaria; breve, perché incompatibile con i numerosi impegni e progetti) il critico e storico del cinema Fernaldo Di Giammatteo.

<sup>(4)</sup> *Purgatorio*, XXIV, 52-54.

<sup>(5)</sup> Identificare, ossia *Idem facere*.

E aggiunge (appendice p. M): «Queste formulazioni non sono tassative, né sono le uniche possibili. Possono essere fatte in tante altre maniere: è sufficiente, però, e necessario che vengano precisati gli elementi che, volta per volta, sono determinanti ai fini di un'esatta identificazione concettuale della realtà filmica, considerata sotto il preciso aspetto che si sta considerando».

Come si può notare, il Taddei non fa questioni di parole, ma di autenticità comunicativa.<sup>(6)</sup> Così non stupisce il suo ricorso a linguaggi diversi per esprimere le stesse idee teoriche.

Questa volta per l'esempio si sceglie quel passo della metodologia al quale – nel titolo – si è preannunciato il contributo linguistico.

Così suggerisce il Taddei: «Conviene [...] dar bene il concetto della profonda distinzione che c'è tra cosa e immagine; sottolineando soprattutto la distinzione tra "cosa in sé" che resta fuori dell'immagine e "cosa rappresentata" la quale invece è nell'immagine. [...] Si potrebbe usare la dizione "cosa in sé" e "cosa rappresentata" o "ciò che si trova rappresentato nell'immagine" o altro simile. Ma le dizioni non servono da sole se non si è chiarito il concetto di partenza. Da notare poi che anche la cosa rappresentata (la cosa cioè che si trova già rappresentata nell'immagine) può essere considerata sia "come cosa", sia "come rappresentata". "Come cosa" è il suo aspetto che si riferisce alla cosa in sé; "come rappresentata" è il suo aspetto in quanto sottoposta ai concreti C2».<sup>(7)</sup>

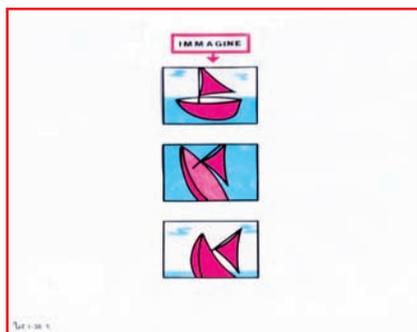
Giova ricordare i «C1 e i C2», ossia i Contorni Uno e i Contorni Due dell'immagine tecnica, con la precisazione che, in quanto aspetti, non sono

<sup>(6)</sup> Al contrario, Umberto Eco, con l'ultima frase del romanzo *Il nome della rosa*, dà un esemplare summa di nominalismo: "Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus". La rosa nel suo senso originario – prima di tutto, si potrebbe anche dire – sta nel nome "rosa", ma noi poi ci troviamo a stringere tra le mani nudi nomi. È evidente la differenza filosofica col Taddei, per il quale i nomi (che vengono dopo il pensiero) contengono idee e quindi non sono nudi. Proseguendo si dovrebbe, a questo punto, parlare delle idee. Non è questa la sede. Basterà un cenno. Per cert'uni le idee sono 'altro' rispetto alle cose; quindi, noi potendo conoscere solamente idee non siamo in grado di conoscere il mondo. Per il Taddei il pensiero, pur essendo altro dalla realtà, è fatto per "mordere" la realtà e quindi per conoscerla. Anche se la conoscenza si dispiega in una gamma amplissima di livelli.

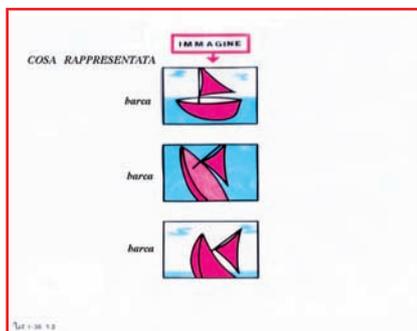
<sup>(7)</sup> N.Taddei, *Educazione all'immagine*, Videolibro n. 1, ed. CiSCS, voll.8, con 3 libri guida, Roma, 1970 – Guida n. 2, p.128 e per i lucidi vol. n. 2, nucleo 38.

parti o dettagli dell'immagine.<sup>(8)</sup> Ancora il Taddei: «I C1 sono l'aspetto per cui l'immagine si riferisce a ciò che viene rappresentato. I C2 sono l'aspetto per cui l'immagine si riferisce alla esistenza del suo autore; il che è quanto dire: sono il MODO in cui i C1 sono realizzati (o più esattamente: sono il MODO in cui l'oggetto è concretamente rappresentato nell'immagine) [...]».<sup>(9)</sup>

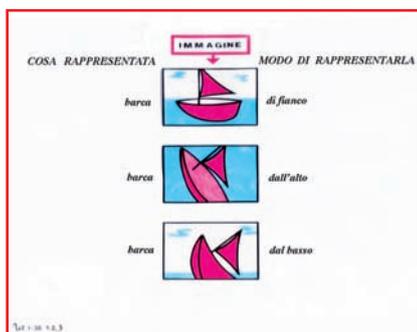
A rinforzo comunicativo, il Taddei ha realizzato lucidi per lavagna luminosa<sup>(7)</sup>:



1. Abbiamo qui tre fotografie [...] di quella [...] barchetta. Come si vede, sono diverse l'una dall'altra, pur essendo tutte e tre a colori e pur riproducendo tutte lo stesso oggetto.



2. In tutte e tre, la «cosa rappresentata» è la barca, ma



3. cambia il «modo di rappresentarla»: nella prima la barca è stata ripresa di fianco, nella seconda dall'alto e nella terza dal basso. Perché il fotografo ha ripreso la

barca in un modo piuttosto che in un altro? Evidentemente perché aveva qualcosa in testa da esprimere: o gli piaceva di più (la barca) vista in quel modo, oppure voleva far vedere la chiglia invece che il ponte, oppure voleva che si vedesse meglio la bandiera oppure le nuvolette. Insomma, sempre, dietro il modo di rappresentare, c'è un'idea. E questa idea, noi la possiamo scoprire guardando il modo in cui la cosa è stata rappresentata.

<sup>(8)</sup> Per farsi un'idea del concetto di «aspetto» (che non è una parte, ma è sempre, in ogni modo, un tutto) si pensi, per esempio, a due fratelli che si assomigliano, un maschio e una femmina. Per un certo «aspetto» sono due volti della razza umana; per un altro «aspetto»

4. In ogni fotografia, dunque, noi possiamo e dobbiamo badare a due aspetti: quello che si riferisce alla cosa che è rappresentata (e tale aspetto, lo chiamiamo «dei C1») e quello che si riferisce all'idea dell'autore, o, meglio, al particolare angolo visuale sotto cui egli ha guardato a quella cosa. E questo aspetto lo chiamiamo dei C2.

5. L'immagine però è sempre C1+C2. È l'immagine, come C1+C2, che ci dà l'idea dell'autore. Se p.e. egli ha fotografato la barca di sotto, perché gli sembrava che la fotografia riuscisse più bella, la «bellezza della foto» (non «della barca», in questo caso) è l'angolo visuale sotto il quale egli ha considerato la fotografia che stava per fare. E ciò appartiene ai C2, cioè al MODO in cui ha ripreso la barca. Ma l'idea è: «Guarda che bella fotografia risulta fotografando questa barca da basso». E questa idea - come si vede - risulta dalla somma dei C1 (questa barca) più C2 (fotografata dal basso).

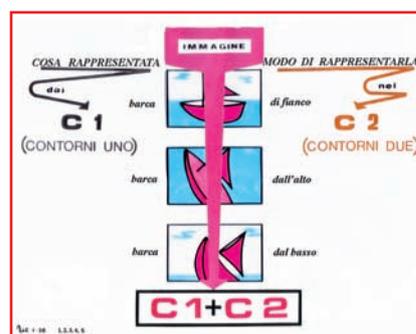
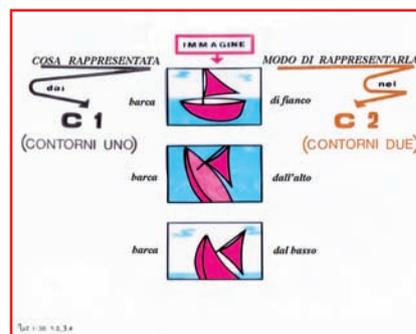
Una sosta per fare il punto dell'argomentazione.

1) Il Taddei distingue tra pensiero e segno. Nel caso specifico tra la sua teoria e il linguaggio usato per comunicarlo.

2) Il Taddei utilizza sia il linguaggio concettuale (la parola) sia quello contornuale (l'immagine).

uno è un volto maschile e l'altro femminile; per un altro «aspetto» ancora sono due volti che somigliandosi hanno vicendevolmente delle «comunanze contornuali». Le differenze e le somiglianze non stanno nelle parti. Anzi, queste sono tanto in un volto quanto nell'altro. Occhi (due), naso (uno), bocca (una) sono «parti» presenti in tutti e due i volti. Dunque non sta in termini strettamente anatomici il punto focale. Il punto sta nel fatto che sotto un certo «aspetto» (ma si può anche dire, «prospettiva»; o anche «profilo», se il termine non genera equivoci) quei due volti appartengono alla stessa categoria di «volti umani», ma non alla stessa categoria di «volti per generi»; ma, invece, sí come «volti con legami genetici», ecc.

<sup>(9)</sup> Ivi, p.125



Da queste constatazioni sembra pienamente legittima e in linea di continuità la proposta che segue. Ha lo scopo di contribuire a chiarire la differenza fra gli aspetti (C1) che si riferiscono a ciò che è rappresentato, in quanto davanti alla cinepresa, e gli aspetti C2 che si riferiscono a ciò che «combinata» la cinepresa, vero prolungamento della vista del regista.

Si tratta di tirare in campo il cortometraggio *TWO LINES TREE CIRCLES ON THE DESERT (DUE LINEE TRE CERCHI SUL DESERTO)* di Walter De Maria, durata 4' 45", b/n. 1969, USA, formato 16 m/m.

La tematica espressa dal geniale autore non è un'intenzionale lezione di teoria cinematografica, però è evidente che il filmato è stato concepito e realizzato secondo una concezione compatibile, anzi coincidente (almeno sul punto qui oggetto di studio) con la Teoria di Nazareno Taddei. È realizzato «come se conoscesse» la sua teoria. Pertanto *TWO LINES TREE CIRCLES ON THE DESERT* risulta implicitamente didattico e, come tale, è richiamabile in sede di argomentazione teorica.

Che cosa ha di tanto particolare da essere non solo un film sul quale si può fare lettura (come con gli altri) ma anche utilizzabile per insegnare a fare lettura; a fare educazione CON l'immagine A l'IMMAGINE?

Le sue immagini «mostrano» ciò che nel titolo è dichiarato. *TWO LINES TREE CIRCLES ON THE DESERT*. Tutto qui. Per semplificare si metta da parte il deserto. Si tengano le due linee e i tre cerchi.

Le due linee (fotogramma originale):

Ecce, direbbe il regista. Sono lí, davanti all'occhio della cinepresa, o, forse, lí sullo schermo (per questo discorso non cambia molto). E il Taddei definirebbe le due linee «ciò che è rappresentato, in quanto davanti alla cinepresa (C1)». Qualcuno le potrebbe definire «un pre-filmico» diventato «filmico». Bene.

A questo punto bisognerebbe inserire altri fotogrammi del film, ma al momento non è stato possibile né acquistare, né trovare nel web altre immagini (anche se in un sito si parla di DVD nel quale è stato transcodificato il film). Ma quello che conta è l'idea. Per renderla qui visivamente, in mancanza delle immagini originali, si sono fatte delle riprese di una strada ferrata ad un solo binario. Per analogia il lettore dovrà equiparare le due

linee bianche che sono rappresentate nella immagine originale alle due rotaie e dovrà equiparare ciò che si vedrà ai lati del binario alla landa deserta che si vede nel già citato fotogramma originale.

Ma prima è forse meglio rimuovere un dubbio. È facile immaginare la reazione di qualche lettore: «Non sarebbe stato meglio aspettare la disponibilità totale del film e non obbligare il lettore allo sforzo di vedere rotaie e pensare a linee bianche e, ancora, vedere muri ed erbe e pensare a un paesaggio desertico?»

Risposta: se si conoscesse il tempo di attesa per disporre delle immagini originali, e se tale tempo fosse ragionevolmente breve, di certo sarebbe meglio attendere. Ma, poiché non si conosce la durata dell'attesa, nel frattempo è meglio arrangiarsi e chiedere al lettore quei due sforzi di immaginazione. Il risultato ne varrà la pena: uno strumento esemplificativo in più (anche se approssimativo) può giovare molto. Inoltre non ci si preclude l'utilizzazione del filmato. Quando si troverà *TWO LINES TREE CIRCLES ON THE DESERT* si potrà essere già pronti a utilizzarlo al meglio. Per ora si proceda così.

Questa figura 1 con il binario in asse con l'obiettivo



Fig. 1

vuole essere il corrispondente analogico della immagine originale. L'equazione che ne risulta è: là erano rappresentate due linee parallele in asse con l'obiettivo, qui la figurazione è analoga. Là due linee, qui due rotaie. Da ora in poi si parlerà delle rotaie, ma si dovrà pensare alle linee bianche. Dunque: rotaie=linee-bianche

Fig. 2: Per effetto della cinepresa che inizia a fare una



Fig. 2

lenta panoramica verso destra, nel fotogramma le rotaie=linee-bianche vengono decentrate verso sinistra.



Fig. 3

cinpresa incomincia a inquadrare sempre piú l'ambiente intorno: in questo caso è un muro, ma sarebbe bene intendere questa parte dell'immagine come un deserto. Si dica perciò :muro-ambiente-circostante=deserto.



Fig. 4

bianche, mentre a destra inquadra l'ambiente-circostante=deserto.



Fig. 5

Fig. 6: La panoramica che è il movimento della macchina da presa sul proprio asse sta per riportare



Fig. 6

Fig. 3: Proseguendo la panoramica verso destra le rotaie=linee-bianche sono sempre piú a sinistra: Contemporaneamente il quadrucchio della

Fig. 4: Continuando la panoramica (costante e dal movimento morbido) l'inquadratura ha escluso a sinistra le rotaie=linee-

Fig. 5: La panoramica che ha già abbondantemente superato i 180° scopre ancora l'ambiente-circostante = deserto.

Fig. 6: La panoramica che è il movimento della macchina da presa sul proprio asse sta per riportare l'inquadratura nella posizione di partenza: ecco che a destra del fotogramma riappaiono le rotaie=linee-bianche.

Fig. 7: La panoramica circolare si sta avvicinando al punto di partenza e alla figurazione iniziale.



Fig. 7

Fig. 8: La macchina da presa si ferma, la panoramica (che è stata di 360°) finisce e la figurazione degli elementi nel quadro



Fig. 8

è esattamente quella di prima della partenza. Le due rotaie=linee-bianche sono ben presenti nel fotogramma. Sembrerebbe tutto come prima, ma nel frattempo la macchina da presa ha compiuto un movimento panoramico circolare completo: ha descritto una circonferenza, un cerchio.

Il film prosegue ripetendo per altre due volte le riprese sopra descritte. Così alla fine il titolo DUE LINEE TRE CERCHI...ecc è stato «svolto», come se fosse l'enunciato di un progetto da realizzare.

Invece quello spettatore che notasse solo ciò che è rappresentato, direbbe: «ho visto le due linee, ho visto il deserto ma i tre cerchi non ci sono».

È, per noi, semiologicamente interessante notare che le due linee appartengono alla realtà «in sé», davanti alla cinepresa e che la cinepresa ha rappresentato, mentre i tre cerchi risultano dalla scelta linguistica della panoramica, vale a dire dal **modo** in cui le due linee sul deserto sono state rappresentate. Breve: ruotandoci sopra di 360° e per tre volte. *TWO LINES TREE CIRCLES ON THE DESERT.*

## BIBLIOGRAFIA SU

### *TWO LINES TREE CIRCLES ON THE DESERT*

– Eugenio Biccocchi, «La giustificazione filologica», in *Il cinema di Liliana Cavani*, a cura di Primo Goldoni, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno-Bologna. 1993, pp.102-103.

– SITI WEB

– WALTER DE MARIA, «Two Lines Three Circles on the Desert», 1969, 4'45", en: GERRY SCHUM «LAND ART», 1969. 16mm transferido a DVD. Cortesía Groninger Museum, Groninge.

– <http://preview.tinyurl.com/ck63p5> (cfr. pag.2)  
<http://preview.tinyurl.com/de4ymh>

– Di seguito una presentazione critica – di cui si noterà l'impostazione assai diversa da quella di cui ci si è prima serviti per dare un contributo linguistico alla divulgazione della Teoria cinematografica di Nazareno Taddei - che è tratta da: <http://www.edit-revue.com/?Article=99> Finalmente, l'immagine materializza meno un'opera o un'esperienza qu'un territorio d'indeterminazione. La realtà dell'opera non è né tutto né niente sul sito, né tutto né niente nella sua rappresentazione, ma è in mezzo, in questa dinamica costruita dal sguardo e dalla percezione, ma anche in questa dimensione dell'assenza. C'è precisamente questa esperienza visuale della scomparsa, tanto quanto il sentimento dell'assenza, che Walter De Maria sembra cristallizzare quando, in «Two lines, Three circles in the desert» (1968), il suo è quello che avanza e che osa s'avanzare, al rischio anche di s'iper-

dre. Endossando la figura romantica del marchese visto di dosso, il suo film evolve nel mezzo di due linee d'un miglio di lunghezza, tracciate alla chetichella. Durante il tempo in cui De Maria s'allontana dalla macchina, quella qui realizza tre giri su se stessa, alla fine della ultima rotazione, l'artista è sparito da lontano. Una marcia solitaria, eminentemente costitutiva d'un'andatura condivisa dai suoi pari e perfettamente analizzata da Gilles A. Tiberghien secondo questi termini: «Il dispositivo prospettico, contemporaneo e precisamente dei inizi del Rinascimento, è rivolto contro se stesso. In questo tipo di costruzione in effetti, il punto di vista corrisponde al punto di fuga e il film, mostrandoci il passaggio dell'artista dall'uno all'altro di questi punti, ci descrive allo stesso tempo come l'uomo esce dalla scena dell'arte per questa stessa via in cui era trionfalmente entrato.» (cfr. Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*; Arles, Actes Sud / Ecole Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001, p.74) Altrenotecritiche in: <http://www.vacarme.org/article90.html>

## Federico Fellini, disegno di Tullio Pericoli

di EUGENIO BICOCCHI



**Didascalìa.** Sotto la forma di caricatura, Pericoli emblemizza Fellini come «il regista». Nel richiamare, in stile antirealistico, i tratti somatici della persona col suo caratteristico cappello portato durante le riprese sul set, il disegnatore tematizza la figura artistica del grande maestro. Coglie l'identità profonda del ruolo registico. Come se rispondesse alla domanda «chi è un regista»,

Pericoli esprime il concetto, secondo il quale un regista è colui che getta il proprio sguardo sul mondo. Nel disegno, infatti, l'occhio di Fellini è incastonato tra le falangi del dito mignolo ed è soggetto agli orientamenti assunti dalla mano.

Il regista, pertanto, non è colui che vede, semplicemente aspettando, ciò che gli sta davanti o ciò che gli può venire incontro, ma colui il cui sguardo, mobile, è mandato alla ricerca di ciò che riesce a raggiungere e a cogliere, secondo un progetto personale.<sup>(1)</sup> Nella caricatura questa intenzionalità è suggerita dal fatto che Pericoli chiude l'altro occhio di Fellini. È vero che quando si guarda in un'oculare viene istintivo stringere le palpebre dell'altro occhio, però, in questo caso, dato lo stile antirealistico dell'immagine, la chiusura dell'occhio «non coinvolto nella visione» non è solo un riflesso dell'atto di «mirare», ma un ribaltare lo sguardo

verso l'interno. Come se Pericoli aggiungesse che l'occhio chiuso guarda dentro, guarda ciò che sta sotto a quel grande cappello nero. Cappello che, in realtà, è il tratto distintivo scelto da Fellini per presentare se stesso sul set, ma qui nel disegno, per un processo metonimico (infatti contiene dentro di sé anche gran parte della fronte, considerata emblema del-



la capacità di pensare) risulta essere il «coperchio» di tutto ciò che viene rielaborato e inventato sotto.<sup>(2)</sup> Ne consegue che l'immagine cinematografica che nasce dal complesso occhio-mano, forma analogica della cinepresa, non è rappresentazione della realtà, ma concretizzazione di uno sguardo.<sup>(3)</sup>

### Spunto metodico.

Per lo spettatore cinematografico interessato alla ricerca del pensiero del regista espresso in un film, è una proficua suggestione quella di immaginare che la falangetta, la falangina e la falange del dito mignolo, assieme a una parte del palmo della mano di Fellini, descrivano, per allusione, la forma, approssimativa, di un quadrilatero, di uno schermo. Si può così pensare che le immagini di un film non siano più sulla superficie di una parete o di un monitor, ma dentro l'occhio del regista. In questo modo è più difficile correre il rischio di fermarsi alla semplice «cosa rappresentata» (come se si stesse davanti alla realtà) e di conseguenza è più facile tenere ben presente, per tutta la durata del film, che si sta osservando la concretizzazione di uno sguardo, quello dell'autore, che a sua volta è il risultato di un'idea (quella dello stesso autore).

<sup>(2)</sup> Potrebbe essere di un qualche interesse paragonare l'occhio chiuso del Fellini di Pericoli, con l'orecchio «sordo» che, sempre in EFFETTO NOTTE Truffaut attribuisce al personaggio del regista Ferrand, interpretato dallo stesso Truffaut.

<sup>(3)</sup> È singolare anche quest'altra caricatura di Fellini, con occhi aperti e con un solo occhio aperto.

<sup>(1)</sup> Nel film EFFETTO NOTTE di François Truffaut, viene data al regista questa graziosa definizione fenomenica, che però, concettualmente, non ha la profondità della intuizione di Tullio Pericoli: «Un regista è uno al quale tutti fanno continuamente domande».

# Strategia dell'algoritmo: storia e attualità di un metodo

di GABRIELE LUCCHINI

Molti lettori di *EDAV* o di libri di P. Nazareno Taddei sj e molti partecipanti a corsi del CiSCS sanno che la **strategia dell'algoritmo** è un criterio metodologico proposto e utilizzato da P. Taddei e alcuni possono averla vista citata nel mio articolo «Crossmedialità, ambienti educativi, formazione degli educatori» (*Edav*, n. 379):

- ritorno sull'argomento perché ritengo che la strategia dell'algoritmo abbia ancora molto da dire ad autori, insegnanti e fruitori di messaggi<sup>1</sup>, anche dell'era crossmediale<sup>2</sup>;

- ho scritto «molti» perché la strategia dell'algoritmo è stata oggetto di trattazioni in corsi, dispense, libri, articoli di *EDAV*: non sembrandomi il caso di farne una ricapitolazione sistematica, mi limito ad alcuni riferimenti particolarmente significativi.

## IL RIFERIMENTO DEL 1971

Il primo riferimento che ho è del 1971, nella «dispensa per il primo della nostra serie di Corsi sull'uso degli audiovisivi nell'istruzione» (Pescara, 1971)<sup>3</sup>, della quale propongo le sezioni 7-9 del secondo capitolo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> V. l'articolo «Dalle immagini ai numeri» nel n. 342 di *EDAV*: il titolo da me proposto era «La metodologia di Nazareno Taddei sj, l'insegnamento della Matematica, gli ipertesti e la multimedialità».

<sup>2</sup> V. articolo nel n. 379 anche sulla *crossmedialità*, ivi «vista come l'idea (ovvia) di considerare in modo integrato strumenti, strategie, riflessioni metodologiche di informazione e di comunicazione per la costruzione di messaggi da trasmettere con opportuni mezzi, più o meno avanzati tecnologicamente», con conseguente importanza «data non tanto dalla *crossmedialità* in sé, quanto da caratteristiche, possibilità, problemi dei *media* ai quali viene applicata e, quindi, in particolare di quelli più recenti». «Era crossmediale» è nella specificazione del titolo del convegno *Testimoni Digitali – Volti e linguaggi nell'era crossmediale* (Roma, 22-34 aprile 2010), per il quale rimando a *internet*.

<sup>3</sup> N. Taddei: *AudioVisivi e macchine nell'istruzione – parte prima: esposizione metodologica*, D39 del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale, Roma, pp. 108, dodici capitoli, con la nota finale

A questo volume ne segue un secondo che contiene i vari riferimenti culturali seguendo la disposizione dei capitoli del presente e la bibliografia. Questo volume D40 ha lo stesso titolo di D39 e la specificazione *parte seconda: approfondimenti e riferimenti* (47 pp.). Mini-indici sono in <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/l-ntdsp1.htm>.

<sup>4</sup> Questo capitolo è intitolato «La strategia dell'istruzione» (pp. 10-16) ed è in sedici paragrafi senza titolo. Lo schema è a p. 12.

È interessante osservare che P. Taddei non parla ancora di *strategia dell'algoritmo* (che comparirà con il libro del 1974 considerato più avanti<sup>5</sup>): usa «PROGRAMMA DIDATTICO» e «rapporto di tutti questi elementi» (che sono i quattro organigrammi)<sup>6</sup>.

7. PROGRAMMA DIDATTICO. Deve essere:

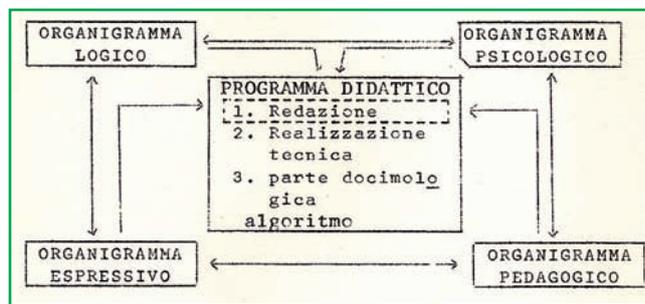
a) redatto. Per la redazione, tenendo conto dell'organigramma logico e di quello psicologico, bisogna anche aver presente un organigramma pedagogico (v. cap. VII), relativo al sistema pedagogico che intendiamo usare (a questo punto si inserisce in concreto il problema della scelta della strategia - imitativa, euristica, creativa - da usare) e un organigramma espressivo, cioè il sistema linguistico prescelto (v. sotto al Cap. X).

Si giunge così all'ALGORITMO, cioè all'indicazione schematica delle operazioni concrete in cui si realizzerà l'insegnamento (v. sotto al Cap. VIII).

b) realizzato. Si tratta di una realizzazione tecnica, dal momento che qui trattiamo degli audiovisivi (v. più avanti).

c) verificato. Si tratta della parte docimologica del programma. DOCIMOLOGIA è la scienza (parte della psicologia) che studia i criteri scientifici della valutazione negli esami e nei concorsi. (v. più avanti).

8. Ecco il rapporto di tutti questi elementi,



<sup>5</sup> Anche nella seconda edizione della dispensa D53, maggio 1973 (v. nota 7), non c'è ancora «strategia dell'algoritmo» e lo schema completo di p. 47, che è quello del libro del 1974 (riportato più avanti), è introdotto nel modo seguente:

Considerando l'istruzione a) come comunicazione intellettuale; b) secondo il processo cibernetico; c) in funzione di un preciso scopo (l'apprendimento); nasce il concetto di ISTRUZIONE PROGRAMMATA, cioè ad algoritmo; su «cibernetico» v. nota 10; sull'istruzione programmata v. nota 13.

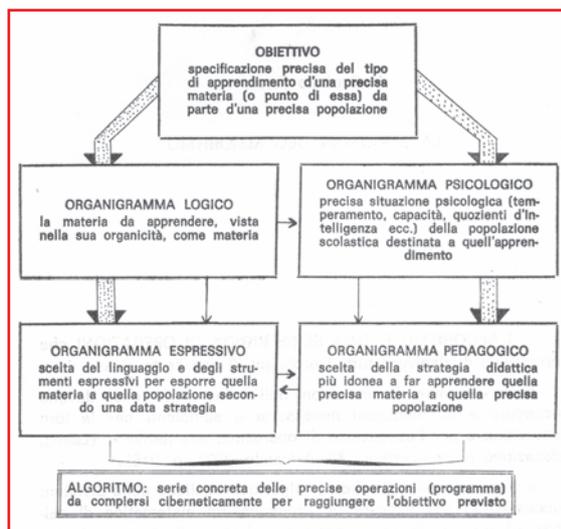
C'è anche uno schema ridotto alle denominazioni (p. 55). Un mini-indice di D53 è in <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/l-ntdsp2.htm>.

<sup>6</sup> In D40 c'è un approfondimento su «programma» (p. 31).

9. È detto PROGRAMMA (didattico) il frutto della convergenza dei quattro organigrammi (logico, psicologico, pedagogico, espressivo) espresso in un ALGORITMO e realizzato nel complesso dei segni che attuano quello stesso algoritmo.

### LO SCHEMA DEL 1974

Nel *Panorama metodologico di educazione all'immagine e con l'immagine* del 1974<sup>7</sup>, il capitolo 3 (pp. 125-129) è intitolato "La strategia dell'algoritmo" e lo schema è a p. 126, nella forma seguente<sup>8</sup>



### LO SCHEMA DEL 1976

In *Educare con l'immagine – panorama metodologico di educazione all'immagine e con l'immagine* del 1976<sup>9</sup>, il capitolo 21 (pp. 295-311) è intitolato "La strategia dell'algoritmo" e lo schema è a p. 298, illustrato e con la didascalia trascritta sotto<sup>10</sup>; la struttura del capitolo è:

295 strategia / 296 algoritmo / 299 l'obiettivo / 302 l'organigramma logico / 304 l'organigramma psicologico / 305 l'organigramma pedagogico /

<sup>7</sup> Roma, CiSCS, terza edizione, interamente riveduta, pp. 175 (prima: gennaio 1973, seconda: maggio 1973 – poligrafate). Un mini-indice è in <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/l-ntlib1.htm>.

<sup>8</sup> Lo schema è ripreso nei miei articoli «Interdisciplinarietà e strategia dell'algoritmo» e «Le nuove metodologie didattiche», rispettivamente nel n. 65 e nel n. 69 di *EDAV*, oltre che nell'articolo citato all'inizio. È ripreso, anche, ne *L'insegnamento della matematica e le nuove metodologie*, citato nei dati di riferimenti bibliografici e sitografici (in fondo all'articolo). V., anche, nota 11.

<sup>9</sup> Roma, CiSCS, quarta edizione, interamente rifatta, 2 volumi, pp. 1-192, 193-407; le edizioni precedenti non sono indicate, ma il sottotitolo suggerisce che siano quelle di nota 7. Un mini-indice è in <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/l-ntlib2.htm>.

<sup>10</sup> Segnalo che «per impostazione cibernetica della comunicazione si può intendere un processo ciclico di comunicazione [...] ordinato al raggiungimento di un fine» (*Panorama metodologico* [...], p. 118).

306 l'organigramma espressivo / 307 programma didattico / 308 docimologia.

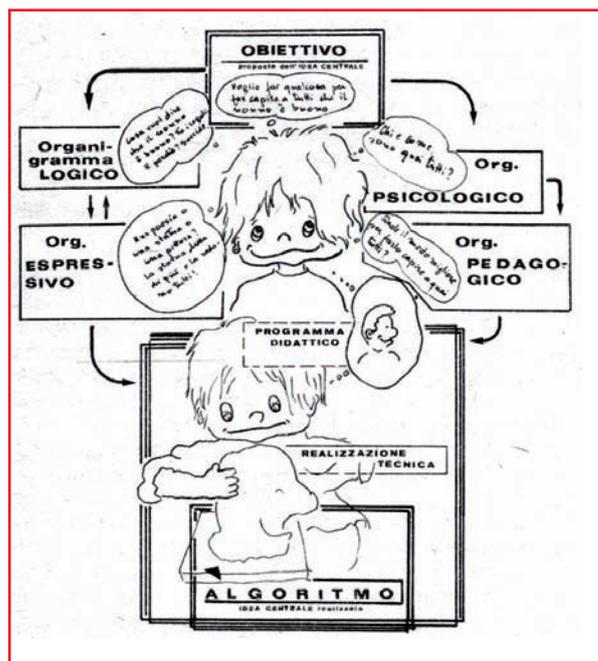


Fig. 15. Schema della strategia dell'algoritmo come noi l'intendiamo, con l'aggiunta dell'organigramma espressivo. *Legenda:*

OBIETTIVO: specificazione precisa del tipo di apprendimento d'una precisa materia (o punto di essa) da parte d'una precisa popolazione;

ORGANIGRAMMA LOGICO: la materia da apprendere, vista nella sua organicità, come materia ma in funzione dell'apprendimento;

ORGANIGRAMMA PSICOLOGICO: precisa situazione psicologica (temperamento, capacità, quozienti d'intelligenza ecc.) della popolazione scolastica destinata a quell'apprendimento;

ORGANIGRAMMA PEDAGOGICO: scelta della strategia didattica più idonea a far apprendere quella precisa materia a quella precisa popolazione;

ORGANIGRAMMA ESPRESSIVO: scelta del linguaggio e degli strumenti espressivi per esporre quella materia a quella popolazione secondo una data strategia;

PROGRAMMA DIDATTICO: strutturazione su carta (analogica alla scaletta o sceneggiatura di un film), con impostazione cibernetica, dell'algoritmo;

REALIZZAZIONE TECNICA: operazione con cui il Programma didattico si concretizza (p.e. scelta delle diapositive, preparazione del «materiale di contorno», ecc.) in algoritmo (o lezione, o parte, o gruppo di lezione/i) vero e proprio;

ALGORITMO: serie concreta delle operazioni che si compiono, secondo il Programma, per raggiungere l'obiettivo.

L'idea centrale è l'obiettivo da raggiungere, concepito in termini concettuali, mentre l'algoritmo è lo strumento concreto che attua, in una molteplicità operativa e contornuale, l'espressione di quell'idea. Tale idea è praticamente l'«idea della cosa da dire», cioè quella parte di «conoscenza della materia» che il docente vuole insegnare.

## ALCUNI CONTRIBUTI

Negli anni, oltre a usare a mia volta la strategia dell'algoritmo come riferimento metodologico, ho avuto modo di farne oggetto di studio, di informazione in conferenze e articoli, di didattica nella formazione iniziale di insegnanti in corsi di laurea (sia di Matematica e sia di Scienze della formazione primaria), utilizzando varie fonti<sup>11</sup>.

## STRATEGIA DELL'ALGORITMO, AUDIOVISIVI E MULTIMEDIALITÀ

Nella trattazione di P. Taddei i collegamenti tra audiovisivi e strategia dell'algoritmo possono essere raggruppati in due filoni<sup>12</sup>:

- l'inserimento di audiovisivi nel programma didattico;

- la realizzazione di audiovisivi secondo i criteri che stanno alla base della strategia dell'algoritmo

Segnalo, in particolare, i concetti di traduzione e di algoritmo contornuale.

Sulla adattabilità alla multimedialità (e alla crossmedialità) non pare necessario soffermarsi.

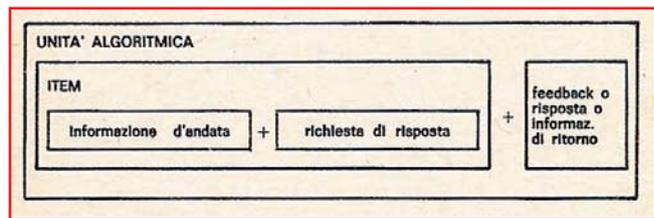
## STRATEGIA DELL'ALGORITMO E UNITÀ ALGORITMICHE

Sulle unità nella strategia dell'algoritmo è opportuno tenere presente:

- singola unità (*Educare con l'immagine*, p. 318)<sup>13</sup>.

Applicando il concetto di Algoritmo a quello cibernetico dell'Istruzione Programmata, e vicever-

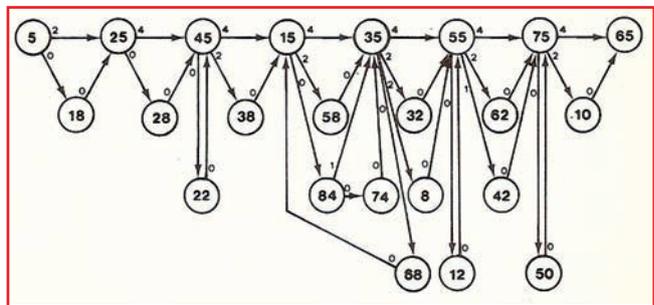
sa, parliamo di «unità algoritmica», la quale è così composta:



- successione di unità (*Educare con l'immagine*, p. 336)



- strutturazione di unità<sup>14</sup>



- validazione<sup>15</sup> ed eventuale revisione

Si tenga presente quanto riportato in nota 11 a proposito di *feedback*, con gli ovvi collegamenti al problema degli errori<sup>16</sup>.

## STRATEGIA DELL'ALGORITMO E "UNITÀ DI APPRENDIMENTO"

Con la pubblicazione di

- Decreto legislativo 19 febbraio 2004, n. 59, *Definizione delle norme relative alla scuola dell'infanzia e al primo ciclo a norma dell'articolo 1 della legge 28 marzo 2003, n. 53*<sup>17</sup>,

- Decreto legislativo 17 ottobre 2005 n. 226, *Definizione delle norme generali e dei livelli essen-*

<sup>11</sup> La trattazione più ampia è nel libro *L'insegnamento della Matematica e le nuove metodologie*, Milano, Viscontea, 1977 e Ferrara, Corso, 1983, seconda edizione; spunti sono negli articoli (già citati) nei nn. 65, 69, 342, 379 di *EDAV* e nell'articolo «Qualcosa di nuovo» in *Scuola Italiana Moderna* (a. 114, n. 8, con rimando a *internet*). Da queste fonti ho ricavato, prima, trasparenti per lavagna luminosa e, poi, *file per personal computer* (utilizzati con teleproiettore, anche per lezioni a distanza, e come materiale per studenti).

<sup>12</sup> V., in particolare, *Educare con l'immagine*, cap. 23 (pp. 321-337).

<sup>13</sup> Alle pp. 267-268 di *Educare con l'immagine* è scritto:

Per *Istruzione Programmata* si deve intendere non già la programmazione dell'istruzione (come quella p.e. che fa il Ministero con i cosiddetti programmi scolastici), bensì una particolare impostazione dell'istruzione, per la quale si divide la materia da insegnare in tante *unità* (frames o items o steps) di cui però la seconda non viene comunicata fino a quando la prima non sia stata appresa. La verifica di tale apprendimento avviene mediante il *feedback*. Ma poiché potrebbe non essere esatto, l'istruzione programmata deve prevedere *unità intermedie* con le quali ottenere un po' alla volta un *feedback* esatto.

Si tenga presente l'indicazione «istruzione programmata, cioè ad algoritmo» riportata in nota 5: altri autori hanno centrato l'attenzione su altri aspetti; particolarmente interessante è la riflessione sulle proposte di Burrhus Frederic Skinner (1904-1990), di Norman Allison Crowder (1921-1998), di Andrew Gordon Speedie Gordon (1928-1996). Informazioni su questi autori sono reperibili, anche, in *internet*.

<sup>14</sup> Struttura della prima sezione a istruzione programmata (da p. 65) di *Corso di valutazione e scelta degli investimenti in condizioni di certezza* di Gabriele Lucchini, Milano, Etas Kompass, 1972. I numeri accanto ai cerchietti indicano i punti da conteggiare.

<sup>15</sup> Nel «riferimento del 1971» c'è «c) verificato».

<sup>16</sup> La considerazione delle implicazioni di «costi» riguarda, ovviamente, altre valutazioni.

<sup>17</sup> Informazioni sono reperibili in <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/s040219.htm>.

ziali delle prestazioni sul secondo ciclo del sistema di istruzione e formazione ai sensi dell'articolo 5 della legge 28 marzo 2003, n. 53<sup>18</sup>,

ho proposto il confronto con la strategia dell'algoritmo delle indicazioni dei decreti sulle "unità di apprendimento"<sup>19</sup>, così presentate negli allegati relativi ai tipi di scuola<sup>20</sup>:

#### *Unità di Apprendimento e Piano di Studio Personalizzato*

Le *Unità di Apprendimento*, individuali, di gruppi di livello o elettivi oppure di gruppo classe, sono costituite dalla progettazione

a) - di uno o più *obiettivi formativi* fra loro integrati (definiti anche con i relativi standard di apprendimento, riferiti alle conoscenze e alle abilità coinvolte);

b) - delle attività educative e didattiche unitarie, dei metodi e delle soluzioni organizzative necessarie per concretizzare gli obiettivi formativi formulati;

c) - delle modalità con cui verificare sia i livelli delle conoscenze e delle abilità acquisite, sia se e quanto tali conoscenze e abilità si sono trasformate in competenze personali di ciascuno.

Ogni istituzione scolastica, o ogni gruppo docente, deciderà il grado di analiticità di questa progettazione delle *Unità di Apprendimento*.

## STRATEGIA DELL'ALGORITMO E COMUNICAZIONE

Più che di aspetti tecnici della realizzazione di unità, messaggi, lezioni – comunque fondamentali in corsi per insegnanti – pare opportuno considerare, qui, l'importanza della strategia dell'algoritmo come strumento di riflessione sulla comunicazione, non soltanto in contesto scolastico<sup>21</sup>.

In effetti, i quattro organigrammi (logico, psicologico, pedagogico, espressivo) indicano aspetti essenziali della costruzione di un messaggio:

- conoscenza dell'oggetto della comunicazione;
- attenzione ai destinatari;
- attenzione al senso dell'apprendimento e alle strategie didattiche;
- padronanza del *medium* nel contesto dei me-

<sup>18</sup> Informazioni sono reperibili in <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/s051017.htm>.

<sup>19</sup> Segnalo il mio articolo nel n. 342 di *EDAV* e <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/rp-stal.htm>.

<sup>20</sup> B a 2004-02-19, *GU* - p. 29; C a 2004-02-19, *GU* - p. 74; D a 2005-10-17, *GU* - p. 37.

<sup>21</sup> Si tenga presente che le riflessioni metodologiche su strumenti e tecniche possono dare preziosi insegnamenti indipendentemente dalla loro effettiva utilizzazione.

dia e, quindi, della *crossmedialità*<sup>22</sup>.

Mi pare evidente che questi aspetti riguardano non soltanto gli autori di messaggi, ma anche i fruitori, come riferimenti nella lettura consapevole.

## ATTUALITÀ DELLA STRATEGIA DELL'ALGORITMO

E mi pare evidente, anche, che i predetti aspetti, nell'indicare l'attualità della strategia dell'algoritmo, facciano emergere l'opportunità di tre tipi di proposte:

- inviti alla conoscenza, presentandone le caratteristiche e l'importanza (cioè, come oggetto di conoscenza),
- indicazioni per l'utilizzazione (cioè, come oggetto di insegnamento),
- servizi per effettive realizzazioni di messaggi (cioè, come oggetto di utilizzazione), ai quali si possono far corrispondere, rispettivamente:
  - articoli del tipo di questo,
  - dispense, libri, manuali, corsi, archivi come quadro metodologico e operativo, con opportune esemplificazioni<sup>23</sup>;
  - trattazioni e materiali utilizzabili per realizzazioni, possibilmente anche in archivio pubblico, aperto a collaborazioni.

## UNITÀ DI RIFERIMENTO PER INSEGNANTI

Attività con insegnanti, in formazione o in servizio, mi hanno portato, oltre che a contrapporre strategia dell'algoritmo e "unità di apprendimento" (come già accennato), a premettere alle considerazioni sulla costruzione di unità algoritmiche (o di altro tipo) la riflessione su quelle che ho chiamato unità di riferimento per insegnanti, nel senso di ma-

<sup>22</sup> Mi pare utile riportare una citazione dal predetto *Educare con l'immagine* (pp. 22-23):

Prima ancora, dunque, e ancor più a monte del problema dei contenuti, i mass media presentano quello del modo di proporli. È il fondamentale aspetto semiologico o di comunicazione di cui tratteremo.

Quando McLuhan (*Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967) ha detto che il «medium è il messaggio», ha avuto l'intuizione di questo fondamentale aspetto, anche se – a mio avviso – né è riuscito a colpire il vero punto focale del problema, né tanto meno ne ha spiegato le cause.

Informazioni su Marshall McLuhan (1911-1980) sono reperibili, anche, in *internet*.

L'edizione originale del libro è *Understanding media* (1964); «Il "medium" è il messaggio» è la prima sezione della prima parte (pp. 15-30). Della traduzione italiana ci sono, anche, edizioni successive.

McLuhan ha pubblicato, anche, *Il Medium è il Messaggio – Un Inventario di Effetti*, con Quentin Fiore, Milano, Feltrinelli, 1968 (ed. originale *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, 1967).

<sup>23</sup> In contesto scolastico sia per lezioni (in aula o a distanza) e sia per testi.

teriale da mettere a disposizione per la consapevolezza su aspetti culturali, psicologici, pedagogici degli argomenti da trattare e su aspetti tecnici e metodologici degli strumenti disponibili per la realizzazione del messaggio.

## L'ESEMPIO DELLA LIM



Mi pare che la “lavagna interattiva multimediale” [LIM]<sup>24</sup> sia un ottimo esempio, anche per la notorietà legata a iniziative ministeriali di inserimento in scuole<sup>25</sup>(oltre che a utilizzazioni indipendenti da queste iniziative) e a utilizzazioni in trasmissioni televisive.

Le utilizzazioni scolastiche pongono chiaramente non soltanto il problema della consapevolezza degli insegnanti sulle possibilità dello strumento per una lezione multimediale adeguata metodologicamente, ma anche quello di archivi di materiali, sia personali, sia pubblici<sup>26</sup>.

Le utilizzazioni in trasmissione televisive, anche in quanto decontestualizzate da processi scolastici, possono essere utile occasione di analisi e di riflessioni, non soltanto rispetto alla programmazione e all'archivio che richiedono, ma pure alla integrazione che comportano con gli interventi delle persone presenti, alle differenze rispetto ad usi programmaticamente didattici, a problemi di comunicazioni inavvertite e di massificazione.

<sup>24</sup> Per chi avesse bisogno di informazioni in proposito, segnalando per più ampie informazioni la sezione «LIM» di «scuola digitale» nella *home page* dell'Agenzia Nazionale per lo Sviluppo dell'Autonomia Scolastica – ex-Indire (consultata il 2010-04-22) e la consultabilità di altri siti *internet*, riporto (con unico tipo di caratteri) l'inizio del testo di *Wikipedia*, che prosegue con indicazioni sulle tipologie:

La lavagna interattiva multimediale, detta anche LIM, è un dispositivo elettronico avente le dimensioni di una tradizionale *lavagna* didattica, sul quale è possibile disegnare usando dei pennarelli virtuali.

Tipicamente è collegata ad un personal computer, del quale riproduce lo schermo.

Permette quindi di mantenere il classico paradigma didattico centrato sulla lavagna, estendendolo con l'integrazione di *multimedia*, l'accesso ad *internet* e la possibilità di usare *software* didattico in modo condiviso.

<sup>25</sup> Dati sono riportati nel testo utilizzato nella nota precedente.

<sup>26</sup> Non è questa la sede per considerare proposte reperibili in *internet*, comprese quelle nel sito ex-Indire richiamato in nota 23.

## Dati di riferimenti bibliografici e sitografici

N. Taddei, 1971: *Audiovisivi e macchine nell'istruzione – parte prima: esposizione metodologica*, D39, Roma, CiSCS.

N. Taddei, 1971: *Audiovisivi e macchine nell'istruzione – parte seconda: approfondimenti e riferimenti*, D40, Roma, CiSCS.

N. Taddei, 1973: *Panorama metodologico di educazione all'immagine e con l'immagine*, D53, Roma, CiSCS, seconda edizione.

N. Taddei, 1974: *Panorama metodologico di educazione all'immagine e con l'immagine*, Roma, CiSCS, terza edizione.

N. Taddei, 1976: *Educare con l'immagine*, due volumi, Roma, CiSCS.

G. Lucchini, 1977: *L'insegnamento della matematica e le nuove metodologie*, Milano, Viscontea.



G. Lucchini, 1983: *L'insegnamento della matematica e le nuove metodologie*, Ferrara, Corso, seconda edizione.

G. Lucchini, 1972: *Corso di valutazione e scelta degli investimenti In condizioni di certezza*, Milano, Etas Kompass

G. Lucchini, 1975: EDAV 65: “Interdisciplinarietà e strategia dell’algoritmo”.

G. Lucchini, 1975: EDAV 69: “Le nuove metodologie didattiche”.

G. Lucchini, 2006: EDAV 342: “Dalle immagini ai numeri” - il titolo da me proposto era “La metodologia di Nazareno Taddei sj, l’insegnamento della Matematica, gli ipertesti e la multimedialità”.

G. Lucchini, 2010: EDAV 379: “Crossmedialità, ambienti educativi, formazione degli educatori”.

G. Lucchini, WGL: <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/gabl00.htm>.

In particolare, nell’articolo sono citati, anche, l-ntdsp1.htm, l-ntdsp2.htm, l-ntlib1.htm, l-lib2.htm, rp-stal.htm, s040219.htm, s051017.htm. Complementi a questo articolo sono in <http://newrobin.mat.unimi.it/users/lucchini/l-gl50.htm>.

M. McLuhan, 1967: *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore [ed. or. *Understanding media*, 1964]

M. McLuhan & Quentin Fiore, 1968: *Il Medium è il Messaggio – Un Inventario di Effetti*, Milano, Feltrinelli [ed. or. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, 1967].

Per ex-Indire, *Testimoni digitali* e lemmi di *Wikipedia* suggerisco di usare un motore di ricerca.

## Un'esperienza personale sul «metodo Taddei»

Nel 1997 sono andato in Brasile per il Magistero, caratterizzato dal campo d'azione sconfinato e unici limiti la giornata di ventiquattro ore e la mia resistenza fisica. Oltre al catechismo, la visita ai malati, gli Esercizi, i ritiri e le lezioni di filosofia (e di scacchi, nel doposcuola), avendo notato che nella città, all'epoca, non c'era cinema, pensai di proporre delle cinelettture a livello diocesano, secondo la metodologia Taddei.

Lo stesso padre Taddei mi aiutò ad approfondire l'idea, mi fornì consigli, mi inviò del materiale e mi sostenne con parole indimenticabili. Fu un successo, nonostante un piccolo problema con il Vescovo riguardo alle pellicole che proiettai. La rassegna si chiamava «Lo scandalo inutile» e volevamo mostrare alcuni film che, quando uscirono, avevano creato scalpore. Con l'aiuto della cinelettura volevamo dimostrare che non solo lo scandalo fu inutile, ma che addirittura alcune di queste pellicole avevano un utile contenuto per la riflessione, a patto di essere spiegate bene. Dopo una prima approvazione del Vescovo, al quale avevo sottoposto il progetto, senza alcun preavviso, alla mia rassegna fu proibita la pubblicità nelle sedi parrocchiali e nella Radio Diocesana. Probabilmente qualche «voce zelante» aveva convinto il Vescovo a cambiare idea.

Ci rimasi molto male e mi sfogai con Padre Taddei. La sua risposta fu per me, lí per lí, una mazzata: «Sono contento, mi scrisse, sono molto contento. Per due ragioni che Le spiego subito. La prima è che è bene che Lei, caro Pampaloni, si faccia subito le ossa se vuol percorrere questa strada. La seconda è che, in fondo, non deve lamentarsi perché non Le è successo niente. Vada avanti».

Andai avanti e fu un successo: anche perché mi rivolsi allora al pubblico universitario, giovane

e lontano dalla Chiesa, che mai sarebbe venuto in un «giro» ecclesiale e che invece incontrò uno sguardo nuovo e affascinante sul vedere un film. Da quella esperienza nacque una collaborazione, con alcuni di loro, circa i rapporti tra la letteratura e il cinema.

Un risultato fu anche la creazione di un piccolo gruppo che volle approfondire la metodologia Taddei. Soprattutto una coppia di sposi, Wignes e Luiza, diventarono miei collaboratori attivissimi. E applicando il concetto taddeiano di *struttura*, realizzarono un cortometraggio, *A vida è mais (la vita è di piú)* che ha vinto poi alcuni premi in varie rassegne. Io stesso lo proietto spesso quando mi chiedono «parlaci del Brasile».

Sempre applicando la metodologia Taddei, analizzammo la campagna elettorale presidenziale del 1998 e anticipammo non solo il risultato finale, ma anche alcuni «avvenimenti» che sarebbero occorsi. Ci chiesero se avessimo una sfera di cristallo. Rispondemmo: «Basta leggere davvero i giornali». Guadagnammo, quindi, l'invito a dare un corso di formazione alla lettura critica dei media ai responsabili parrocchiali della diocesi.

Concludendo con un ultimo episodio. Invitato dalla Conferenza dei Religiosi del Brasile di Belo Horizonte a tenere una conferenza sul tema «È ammissibile usare strategie di marketing nella evangelizzazione?», preparai la conferenza seguendo l'*algoritmo contornuale taddeiano*. Non citai mai il nome di Taddei, chiamandolo solo «il mio maestro». Al termine, alcune brasiliane si avvicinarono e mi chiesero: «Lei è allievo del Padre Taddei, vero?». Ma funziona anche fuori dal Brasile.

Massimo Pampaloni S.J.,  
da: «Gesuiti in Italia», n. 1, 2004

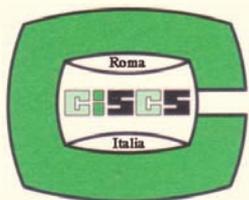
# www.diodopointernet.it



**fondato da P. Taddei nel 1995**

**il sito di «prediche», continua**





Centro internazionale  
Spettacolo e  
Comunicazione Sociale

e



*patrocinio*



PROVINCIA D'ITALIA  
della Compagnia di Gesù

e



Ufficio Nazionale per le  
Comunicazioni Sociali  
Conferenza Episcopale  
Italiana

*sostegno*



MEDIATECA  
REGIONALE  
LIGURE

## PREMIO PADRE NAZARENO TADDEI sj

### 2010

Quarta edizione

Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia  
premi collaterali

Istituito nel 2007, in occasione del primo anniversario della morte di P. Taddei, il Premio ha avuto come madrina Claudia Koll ed è stato accolto positivamente dalla critica e apprezzato anche perché l'unico intitolato a un sacerdote, gesuita, che ha dedicato la sua vita allo studio del linguaggio cinematografico e dei media ed ha sostenuto con la sua presenza la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia fin dal suo inizio.

L'idea del Premio è nata da un appunto di P. Taddei trovato tra i suoi scritti dove manifestava l'intenzione di fondare a Venezia un Premio Edav da assegnare al film in Concorso, capace di **«esprimere autentici valori umani con il miglior linguaggio cinematografico»**.

Patrocinio della Compagnia di Gesù *«riconoscendo a P. Taddei il valore dei suoi studi nel campo dei linguaggi massmediali ... e lo spirito apostolico ... in una dimensione di grande rilievo nella cultura contemporanea»*.

Patrocinio dall'Ufficio Nazionale per le Comunicazioni sociali della Conferenza Episcopale Italiana *«considerata la levatura culturale e morale del padre Taddei»*.

La Giuria presieduta da Paolo Mereghetti (*Corriere della Sera*) è composta da Gian Luigi Rondi (che ha concorso all'istituzione del Premio; *Il Tempo*), Gianluigi Bozza (*L'Adige*), Gabriella Grasselli (presidente CiSCS), Manfredi Mancuso (*Edav*), Gian Lauro Rossi (*Edav*), Franco Sestini (*Edav on-line*).

Nelle edizioni precedenti il Premio è stato assegnato:  
nel 2007 al film LA GRAINE ET LE MULET (COUS COUS) di Abdellatif Kechiche  
nel 2008 al film IL PAPÁ DI GIOVANNA di Pupi Avati  
nel 2009 al film LEBANON di Samuel Maoz.

Segreteria: CiSCS, Via XX Settembre 78, La Spezia, tl. 0187 778147, ciscs@edav.it

# 5 x MILLE

**Aiutare la cultura e la formazione  
non costa nulla!**



**edav**



**Associazione  
P. NAZARENO TADDEI sj**

per l'educazione massmediale e l'uso delle nuove tecnologie della comunicazione (*educazione A l'immagine e CON l'immagine*)

«(...) Ed ecco la necessità e il ruolo dell'“educazione all'immagine”, sottinteso massmediale. Abbiamo cominciato noi del CiSCS, per primi, a usare il termine e il concetto circa 50 anni fa, e nel 1963 abbiamo intrapreso a organizzare corsi specifici (...). “Educazione all'immagine” mi pare si debba far coincidere – oggi, di fatto – con **ecologia mentale**. Vale a dire: liberazione dall'inquinamento mentale che tende a schiavizzare inconsciamente, inconsapevolmente, divertendo, provocando emozioni e passioni. (...) **L'ecologia mentale è possibile**, come dimostra tutta la nostra attività di questi anni (...) ma non è sempre facile (...)»

**P. Nazareno Taddei sj**

*dalla relazione*

*«La nuova cultura massmediale impone specifiche operazioni educative e sociali di ecologia mentale»*

Per destinare nella dichiarazione dei redditi, **senza alcun esborso aggiuntivo**, il 5 per mille alla Associazione CiSCS, a EDV e a «Diodo point internet.it» è necessario firmare nel riquadro «**sostegno alle organizzazioni non lucrative di utilità sociale**» e inserire il nostro codice fiscale.

# 02447530581



**anno 38**

SOMMARIO n° 381

giugno 2010

TADDEI, «UNA MEMORIA STORICA DEL CINEMA ITALIANO» di Gabriella Grasselli	pag. 2
«VITA NON DOLCE», UNO SCRITTO DI P. TADDEI RITROVATO A CINQUANT'ANNI DE LA DOLCE VITA di Andrea Fagioli	pag. 3
EMEROTECA E «SCHEDARIO-BASE» ALLA CINETECA DI BOLOGNA di Daniele Ferriero	pag. 13
IL «GRAZIE» DELLA CINETECALUCANA di Pierluigi Raffaelli	pag. 14
BIBLIOTECA E VIDEOTECA ALLA MEDIATECA REGIONALE LIGURE di Marco Ferrari	pag. 15
METODOLOGIA E PANORAMA CULTURALE: RIFLESSIONI SUL PENSIERO DI PADRE TADDEI di Luigi Zaffagnini	pag. 16
LA TEORIA DI NAZARENO TADDEI: UN CONTRIBUTO LINGUISTICO di Eugenio Bilocchi	pag. 19
FEDERICO FELLINI, DISEGNO DI TULLIO PERICOLI di Eugenio Bilocchi	pag. 24
STRATEGIE DELL'ALGORITMO: STORIA E ATTUALITÀ DI UN METODO di Gabriele Lucchini	pag. 25
UN'ESPERIENZA PERSONALE SUL «METODO TADDEI» di Massimo Pampaloni sj	pag. 30

**finestrella**

NOTE SULLA LETTURA PREMIO TADDEI 2010	pag. 12
	pag. 31

**la vignetta**

di Paolo del Vaglio	pag. 2
---------------------	--------