

MILLENOVECENTOESSANTAQUATTRO NUMERO

4

I N C O N T R I

CINEMATOGRAFICI

Circolare per i soci dell'ACEC
e del CENTRO STUDI CINEMATO-
GRAFICI della Regione Lombarda

MILLENOVECENTOSESSANTAQUATTRO NUMERO

4

I N C O N T R I
CINEMATOGRAFICI

Circolare per i soci dell'ACEC
e del CENTRO STUDI CINEMATO-
GRAFICI della Regione Lombarda

PROGRAMMI PER I CIRCOLI CULTURALI CINEMATOGRAFICI

Le proposte di programmi per i circoli culturali cinematografici, che qui riportiamo, tentano di dare una risposta alle esigenze più differenti, alle condizioni locali più dissimili, agli strati di pubblico più lontani per preparazione ed interessi. Vengono così prese in considerazione le opere più diverse: dalla commedia musicale al film socialmente « impegnato », dall'opera di Bergman al film di Sordi. Ciò rischia, ce ne rendiamo conto, di sembrare frutto di confusione e di mancanza di una linea culturale ed educativa. Per questo riteniamo necessario premettere due parole di spiegazione a questi elenchi.

1) L'esperienza ci ha insegnato che, in ogni caso, predeterminare strettamente una linea di condotta sull'impostazione dei programmi rischia sia di scoraggiare le iniziative locali che di sterilire il senso totale del programma stesso. Il cinema è un fenomeno instabile, in continuo fermento e modificazione, né il pubblico è certo da meno in questo cambiare gusti e tendenze da un giorno all'altro, o anche da una sala ad un'altra. Né questo mutamento può dirsi negativo, visto che esso è spesso frutto di una maturazione di giudizio, di un allargamento di visuale o dello sfaldarsi di certi pregiudizi, mutamento cui, per fortuna, molto spesso l'attività del circolo ha contribuito in misura notevole.

2) Abbiamo sempre creduto e professato la convinzione che il senso intimo, cioè il valore vitale di qualsiasi « discorso », anche cinematografico, sia il frutto di un preciso rapporto di creazione fra l'autore e la sua opera, nella libera scelta stilistica dei mezzi del linguaggio del quale egli intende far uso: rapporto questo per nulla meccanico, cioè non « fatto tecnico » neanche nel caso del cinema. Non sarà quindi nella scelta delle tematiche affrontate dal regista che ci sarà possibile riconoscere e far riconoscere al nostro pubblico il senso del film: questo potrà essere pienamente conquistato solo dopo una faticosa e progressiva opera di lettura, di analisi puntualmente e metodicamente applicata; fatica non priva il più delle volte di ricorrenti soddisfazioni. Né si vede allora come un rapporto di profonda partecipazione sentimentale ed emotiva, che traduce la scelta delle immagini in affermazioni di un modo di sentire la vita (può essere il caso della commedia musicale americana) non possa avere la stessa dignità artistica e significatività culturale del film di Bergman.

Certamente però sono numerosissimi i casi di circoli che operano su pubblici la cui disposizione a questi problemi non è ancora sufficientemente maturata (né è certo solo il caso della

provincia) e nei confronti dei quali la possibilità di creare un dialogo è subordinata alla mediazione di una chiara affermazione, da parte delle opere presentate, di una certa categoria di contenuti tematici. Esigenza, questa, che è perfettamente legittimo conservare anche agli stadi più avanzati, purchè non si perda mai di vista l'intento educativo che punta alla progressiva maturazione e presa di coscienza delle personalità individuali dello spettatore nei confronti del cinema inteso nel suo complesso (e il dibattito ha appunto questa funzione formativa, « attivante »). Per questa ragione negli elenchi è proposta anche la sezione « tematiche », che comprende tra le altre molte opere di semplice accostamento.

3) Di fatto l'unità sostanziale di queste proposte consiste nell'aver accolto in maniera pressochè esclusiva opere il cui livello di dignità linguistica fosse tale da creare utili possibilità di invogliare il pubblico ad interessarsi all'analisi propriamente cinematografica. Vista in questa luce tale impostazione non è suscettibile, crediamo, di alcuna accusa di intellettualismo.

4) Altro aspetto essenziale di una simile impostazione della attività dei circoli è l'uso del « ciclo »; sistema che permette di organizzare il dibattito secondo una linea progressiva, conquistando a mano a mano posizioni, metodi, idee chiaramente delineate per tutto il pubblico, facilitando l'opera di approfondimento analitico anche delle opere più impegnative. Metodo questo che, crediamo, è l'unico valido quando si ambisce presentare opere di una certa difficoltà.

5) Questi elenchi sono divisi in quattro sezioni: le prime tre riguardano le opere disponibili a passo normale, la quarta quelle a passo ridotto. La prima sezione « Aspetti della storia del cinema », comprende correnti, generi, scuole, cinematografie nazionali, aspetti ricorrenti in una cinematografia nazionale, registi creatori di particolari « svolte » storiche nella storia del cinema. La seconda comprende i « Registi » meritevoli di un accostamento individuale per il loro valore intrinseco. La terza organizza « Tematiche » generali, scelte tra le più interessanti e le più frequentemente affrontate del cinema, secondo il criterio di allargare l'elenco degli aspetti centrali del problema a quelli più marginali e particolari.

Ogni informazione circa questi programmi e le condizioni di noleggio dei film può essere richiesta al Centro Studi Cinematografici, Via Napo Torriani, 19 - tel. 665.169 - 650.350, Milano.

« ASPETTI DELLA STORIA DEL CINEMA »

L'evoluzione storica del cinema western

OMBRE ROSSE (1939 T) di John Ford
I PASCOLI DELL'ODIO (1940 Ar) di Michael Curtiz
L'AMANTE INDIANA (1950 T) di Delmer Daves
MEZZOGIONO DI FUOCO (1952 Ar) di Fred Zinnemann
L'UOMO DI LARAMIE (1955 Ar) di Anthony Mann
L'OCCHIO CALDO DEL CIELO (1961 Ar) di Robert Aldrich
LA MORTE CAVALCA A RIO BRAVO (1961 A) di Sam Peckinpah
SFIDA NELL'ALTA SIERRA (1961 A) di Sam Peckinpah
SOLO SOTTO LE STELLE (1961 A) di David Miller
L'UOMO CHE UCCISE LIBERTY VALANCE (1962 A) di John Ford

Un genere cinematografico: il film bellico negli Stati Uniti

ATTACK! (Prima linea) (1956 Am) di Robert Aldrich
ORIZZONTI DI GLORIA (1958) di Stanley Kubrick
ULTIMA SPIAGGIA (1959 Ar) di Stanley Kramer

Un genere cinematografico: la commedia musicale negli Stati Uniti

UN AMERICANO A PARIGI (1950 A) di Vincente Minnelli
SETTE SPOSE PER SETTE FRATELLI (1954 A) di Stanley Donen
GIGI (1958 Ar) di Vincente Minnelli

Un genere cinematografico: il film bellico nell'Unione Sovietica

LA BALLATA DI UN SOLDATO (1959 A) di Grigorj Ciukraj
PACE A CHI ENTRA (1961 A) di Alexander Alov e Vladimir Naumov
L'INFANZIA DI IVAN (1963 Ar) di Andrzej Tarkowskj

Cinema e storia italiana

LA GRANDE GUERRA (1959 A) di Mario Monicelli
TUTTI A CASA (1961 A) di Luigi Comencini
IL PROCESSO DI VERONA (1962 A) di Carlo Lizzani
LE QUATTRO GIORNATE DI NAPOLI (1962 A) di Nanny Loy
LA MARCIA SU ROMA (1963 Ar) di Dino Risi

La commedia americana: Billy Wilder

SABRINA (1954 Ar)
ARIANNA (1957 Ar)
UNO, DUE, TRE (1961 A)

La satira nel cinema italiano

I SOLITI IGNOTI (1958 A) di Mario Monicelli
LA GRANDE GUERRA (1959 A) di Mario Monicelli
TUTTI A CASA (1961 A) di Luigi Comencini
IL MAFIOSO (1963 Ar) di Alberto Lattuada
LA MARCIA SU ROMA (1963 Ar) di Dino Risi
IL BOOM (1963 Ar) di Vittorio De Sica

I giovani registi italiani

KAPO' (1960 Ar) di Gillo Pontecorvo
BANDITI A ORGOSOLO (1961 A) di Vittorio De Seta
UN GIORNO DA LEONI (1961 A) di Nanni Loy
I GIORNI CONTATI (1961 Ar) di Elio Petri
GIORNO PER GIORNO, DISPERATAMENTE (1961 Ar) di Alfredo Giannetti
SMOG (1962 A) di Franco Rossi
GLI ULTIMI (1963 T) di Vito Pandolfi
I BASILISCHI (1963 Ar) di Lina Wertmuller
IL TERRORISTA (1963 Am) di Gianfranco De Bosio
OMICRON (1963 Ar) di Ugo Gregoretti

L'Italia meridionale e i suoi problemi

BANDITI A ORGOSOLO (1961 A) di Vittorio De Seta
IL BRIGANTE (1961 Ar) di Renato Castellani
SALVATORE GIULIANO (1961 Ar) di Francesco Rosi
LE MANI SULLA CITTA' (1963 Ar) di Francesco Rosi
IL MAFIOSO (1963 Ar) di Alberto Lattuada
I BASILISCHI (1963 Ar) di Lina Wertmuller

Un maestro del cinema: Charlie Chaplin

UNO CONTRO TUTTI (T)
ECCO CHARLOT (T)
LA FEBBRE DELL'ORO (1925 P)
LUCI DELLA RIBALTA (1925 A)

Un maestro del cinema: Serghej Mikhailovich Eisenstein

L'INCROCIATORE POTIOMKIN (1925 A)
TEMPO NEL SOLE (1931-39) Montaggio di Marie Seton
ALEXANDER NEWSKYJ (1938 Ar)
IVAN IL TERRIBILE (1945 T)
LA CONGIURA DEI BOIARDI (1945 Ar)

Gli autori « tradizionali » nel cinema francese

IL PORTO DELLE NEBBIE (1938 Ar) di Marcel Carné
L'UOMO DEL SUD (1945 T) di Jean Renoir
DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI (1951 A) di Jean Delannoy
LE VACANZE DI M. HULOT (1953 T) di Jacques Tati
IL BUCO (1959 A) di Jacques Becker
TUTTO L'ORO DEL MONDO (1961 A) di René Clair
QUANDO TORNA L'INVERNO (1962 A) di Henry Verneuil
LE STRANE LICENZE DEL CAP. DUPONT (1962 Am) di Jean Renoir
IL GIORNO E L'ORA (1963 A) di René Clément

La «Nouvelle vague» francese

I QUATTROCENTO COLPI (1959 Ar) di François Truffaut
L'INVERNO TI FARA' TORNARE (1960 A) di Henry Colpi
MODERATO CANTABILE (1960 Ar) di Peter Brook
CLEO DALLE CINQUE ALLE SETTE (1962 Ar) di Agnes Varda
L'UOMO SENZA PASSATO (1962 A) di Serge Bourguignon
LEON MORIN, PRETE (1962 Ar) di Jean-Pierre Melville
IL DELITTO DI THERESE DESQUEYROUX (1963 Ar) di Georges Franju
IO E LA DONNA (1963 Ar) di Pierre Etaix

La nuova commedia francese

CARTOUCHE (1961 Ar) di Philippe De Broca
ARSENIO LUPIN CONTRO ARSENIO LUPIN (1962 Ar) di Edouard Molinaro
LE BUGIE NEL MIO LETTO (1962 Ar) di Michel Deville
UN'ADORABILE IDIOTA (1963 Am) di Edouard Molinaro

La « gioventù » nel cinema polacco

CENERE E DIAMANTI (1958 Ar) di Andrzej Wajda
L'ATTENTATO (1959 Ar) di Jerzy Pasendorfer
IL TRENO DELLA NOTTE (1959 Ar) di Jerzy Kawalerowicz
ARRIVEDERCI DOMANI (1961 Tr) di Janusz Morgenstern

Cinema inglese

LA STANZA A FORMA DI L (1962 Ar) di Bryan Forbes
BILLY BUDD (1962 A) di Peter Ustinov
BILLY IL BUGIARDO (1962 Am) di John Schlesinger
SAPORE DI MIELE (1963 Ar) di Tony Richardson

L'espressionismo tedesco

WESTFRONT (1930 Am) di Georg W. Pabst
LA TRAGEDIA DELLA MINIERA (1931 Am) di Georg W. Pabst
IL MOSTRO DI DUSSELDORF (1931 Ar) di Fritz Lang

Cinema giapponese

L'UOMO DEL RIKSCIO' (1958 Tr) di Iroshi Inagaki
LA FORTEZZA NASCOSTA (1959 A) di Akira Kurosawa
L'AVAMPOSTO DISTRUTTO (1961 A) di Akira Mimura
YAMATO IL GRANDE SAMURAI (1961 T) di Iroshi Inagaki
LA SFIDA DEL SAMURAI (1962 A) di Akira Kurosawa

Dignità e libertà della persona umana nel cinema americano

LINCIAGGIO (1949 A) di Joseph Losey
IL SOLE SPLENDE ALTO (1953 T) di John Ford
ADDIO DOTT. ABELMANN! (1960 T) di Daniel Mann
AL DI LA' DEL SILENZIO (Anna dei miracoli) (1961 T) di Arthur Penn
UNA FACCIA PIENA DI PUGNI (1962 A) di Ralph Nelson
DAVID E LISA (1962 A) di Frank Perry
GLI ESCLUSI (1963 Am) di John Cassavetes
I GIORNI DEL VINO E DELLE ROSE (1963 Am) di Blake Edwards

Due classici del cinema « nero » americano

PICCOLO CESARE (1930 Am) di Mervin Le Roy
NEMICO PUBBLICO (1931 Ar) di William A. Wellman

« REGISTI »

Federico Fellini

LO SCEICCO BIANCO (1952 Ar)
I VITELLONI (1953 Ar)
LA STRADA (1954 A)
IL BIDONE (1955 Ar)
8 ½ (1962 Ar)

Mario Monicelli

I SOLITI IGNOTI (1958 A)
LA GRANDE GUERRA (1959 A)

Ermanno Olmi

IL TEMPO SI È FERMATO (1960 T)
IL POSTO (1961 T)
I FIDANZATI (1963 A)

Francesco Rosi

SALVATORE GIULIANO (1961 Ar)
LE MANI SULLA CITTA' (1963 Ar)

Jules Dassin

FORZA BRUTA (1947 A)
CITTA' NUDA (1948 Ar)

John Frankenheimer

IL GIARDINO DELLA VIOLENZA (1961 Ar)
L'UOMO DI ALCATRAZ (1962 Ar)

Frank Capra

LA VITA È MERAVIGLIOSA (1946 T)
ANGELI CON LA PISTOLA (1961 A)

Harold Lloyd

A ROTTA DI COLLO (Tr)
IL LATO COMICO DELLA VITA (T)

Charlie Chaplin

UNO CONTRO TUTTI (T)
ECCO CHARLOT (T)
LA FEBBRE DELL'ORO (1925 P)
LUCI DELLA RIBALTA (1952 A)

Alfred Hitchcock

IL SOSPETTO (1942 A)
L'OMBRA DEL DUBBIO (1945 A)
COCKTAIL PER UN CADAVERE (1948 Ar)
IO CONFESSO (1952 A)
IL LADRO (1956 T)
INTRIGO INTERNAZIONALE (1959 Ar)

Billy Wilder (commedie)

SABRINA (1954 Ar)
ARIANNA (1957 Ar)
UNO, DUE, TRE (1961 A)

Billy Wilder (drammatici)

L'ASSO NELLA MANICA (1952 A)
TESTIMONE D'ACCUSA (1956 A)

Elia Kazan

VIVA ZAPATA! (1952 Ar)
LA VALLE DELL'EDEN (1955 Ar)
FANGO SULLE STELLE (1958 Ar)

Stanley Kramer

L'ULTIMA SPIAGGIA (1959 Ar)
VINCITORI E VINTI (1961 Ar)

John Ford (western)

OMBRE ROSSE (1939 T)
IL TEXANO (1948 Ar)
CAVALCARONO INSIEME (1961 A)
L'UOMO CHE UCCISE LIBERTY VALANCE (1962 A)

Sam Peckinpah

LA MORTE CAVALCA A RIO BRAVO (1961 A)
SFIDA NELL'ALTA SIERRA (1961 A)

Anthony Mann (western)

WINCHESTER 73 (1950 Ar)
TERRA LONTANA (1954 Ar)
L'UOMO DI LARAMIE (1955 Ar)
L'ULTIMA FRONTIERA (1956 Ar)

Delmer Daves (western)

L'AMANTE INDIANA (1950 T)
VENTO DI TERRE LONTANE (1956 A)
L'ULTIMA CAROVANA (1956 A)

Ingmar Bergman

IL SETTIMO SIGILLO (1956 Ar)
IL POSTO DELLE FRAGOLE (1957 Ar)
IL VOLTO (1959 Ar)
LA FONTANA DELLA VERGINE (1959 Ar)
COME IN UNO SPECCHIO (1961 Ar)
LUCI D'INVERNO (1962 A)

Alf Sjöberg

IL CAMMINO VERSO IL CIELO (1942)
ANGELI ALLA SBARRA (1959 Ar)

Serghej Mikhailovich Eisenstein

L'INCROCIATORE POTIOMKIN (1925 A)
TEMPO NEL SOLE (1931-'39)
ALEXANDER NEWSKIJ (1938 Ar)
IVAN IL TERRIBILE (1945 T)
LA CONGIURA DEI BOIARDI (1945 Ar)

Georg Wilhelm Pabst

WESTFRONT (1930 Am)
LA TRAGEDIA DELLA MINIERA (1931 Am)

« TEMATICHE »

I problemi dei giovani

IL TEMPO SI È FERMATO (1960 T) di Ermanno Olmi
IL POSTO (1961 T) di Ermanno Olmi
I FIDANZATI (1963 A) di Ermanno Olmi
I QUATTROCENTO COLPI (1959 Ar) di François Truffaut
BILLY IL BUGIARDO (1963 Am) di John Schlesinger
LA RAGAZZA CON LA VALIGIA (1960 Ar) di Valerio Zurlini
ARRIVEDERCI DOMANI (1961 Tr) di Janusz Morgenstern
L'INFANZIA DI IVAN (1963 Ar) di Andrzej Tarkowskj
SAPORE DI MIELE (1963 Ar) di Tony Richardson
LA STANZA A FORMA DI L (1962 Ar) di Bryan Forbes
CENERE E DIAMANTI (1958 Ar) di Andrzej Wajda
I VITELLONI (1953 Ar) di Federico Fellini
IL TETTO (1956 A) di Vittorio De Sica
LE BUGIE NEL MIO LETTO (1962 Ar) di Michel Deville
IL PRINCIPIO SUPERIORE (1959 A) di Jiri Kreicjk
GIULIETTA, ROMEO E LE TENEBRE (1959 A) di Jiri Weiss
L'ATTENTATO (1959 Ar) di Jerzy Pasendorfer
IL TRENO NELLA NOTTE (1959 Ar) di Jerzy Kawalerowicz
IL SEME DELLA VIOLENZA (1955 Ar) di Richard Brooks
BUIO IN CIMA ALLE SCALE (1960 Ar) di Delbert Mann
IL GIARDINO DELLA VIOLENZA (1961 Ar) di John Frankenheimer
IL BUIO OLTRE LA SIEPE (1962 Am) di Robert Mulligan

La famiglia

SFIDA A SILVER CITY (Il sale della terra) (1953 A) di Herbert Biberman
UN GRAPPOLO DI SOLE (1960 A) di Daniel Petrie
IL TETTO (1956 A) di Vittorio De Sica
IL GIGANTE (1956 A) di George Stevens
I QUATTROCENTO COLPI (1949 Ar) di François Truffaut
BUIO IN CIMA ALLE SCALE (1960 Ar) di Delbert Mann
I GIORNI DEL VINO E DELLE ROSE (1963 Am) di Blake Edwards
I FIDANZATI (1963 A) di Ermanno Olmi
LA VALLE DELL'EDEN (1955 Ar) di Elia Kazan
MEZZOGIORNO DI FUOCO (1952 Ar) di Fred Zinnemann
IL BUIO OLTRE LA SIEPE (1962 Am) di Robert Mulligan

Il problema del lavoro

SFIDA A SILVER CITY (Il sale della terra) (1953 A) di Herbert Biberman
IL TEMPO SI È FERMATO (1960 T) di Ermanno Olmi
IL POSTO (1961 T) di Ermanno Olmi
IL TETTO (1956 A) di Vittorio De Sica
IL GIGANTE (1956 A) di George Stevens

Il problema razziale

UN GRAPPOLO DI SOLE (1960 A) di Daniel Petrie
SFIDA A SILVER CITY (Il sale della terra) (1953 A) di Herbert Biberman
LA SCUOLA DELL'ODIO (1962 Am) di Hubert Cornfield
LINCIAGGIO (1949 A) di Joseph Losey
ODIO IMPLACABILE (1947 A) di Edward Dmytryk
IL GIGANTE (1956 A) di George Stevens
IL BUIO OLTRE LA SIEPE (1962 Am) di Robert Mulligan

dendo i passi verso un traguardo che visivamente è, insieme, la natura più essenziale, la famiglia reintegrata, il cavallo posseduto, la fattoria sdrammatizzata, espressivamente è un più maturo, più equilibrato, più sentito, più personale atteggiamento nei confronti della vita e dei valori che la informano. Quando il treno se ne va, Bello non c'è più, ciò che Lenka ha conquistato infatti non è il cavallo, ma se stessa.

VALUTAZIONE

Il complesso discorso che il regista propone nel suo film è chiaramente, aderente ad una problematica autentica e vera, in senso generale ed oggettivo e in senso relativo all'età in cui Kachyna rivolge le sue attenzioni.

La caratterizzazione dei personaggi è sempre precisa e nitida, un po' schematica nei personaggi secondari (ma è bene che sia così data la funzione che svolgono nei confronti della protagonista), adeguatamente complessa nella figura di Lenka.

I passaggi drammatici dai quali prende consistenza il film sono consequenziali e giustificati l'uno dall'altro in una stretta concatenazione interna che mai però risponde a forzature intellettuali ed esteriori.

Notevolissimo il rapporto esistente fra levatura tematica e dignità linguistica del film: ogni immagine è minuziosamente studiata e composta dall'autore per renderla atta a sopportare il peso di una proposta di valori quanto mai densa e vitale.

Fanno eccezione a questa nota di aderenza della realizzazione linguistica al piano delle idee proposte, alcuni passaggi secondari nei quali l'autore pecca di eccessiva ricerca figurativa fine a se stessa: la ripresa al parco dei divertimenti, la seconda corsa di Lenka nel bosco, e qualche simbolismo un po' troppo ricercato (gli alianti, le scarpe sulla staccionata, ecc.).

Va riconosciuta a Kachyna completezza nelle proposte del suo film, completezza di punti di vista e di componenti drammatiche dell'opera: non ci sono tratti non risolti o semplicisticamente conclusi ma tutta la composizione drammatica si snoda in una omogenea tensione ed in un equilibrato peso di elementi.

Piena autonomia dell'opera sul piano tematico in cui niente di quanto è descritto non trae riscontro in precise affermazioni precedenti: il diretto riferimento al film di Lamorisse « Crin blanc » lungi dal creare una dipendenza tematica da quell'opera è solo la dichiarazione di un'ispirazione alla radice ed eventualmente è la contrapposizione di un'altra, più ottimistica (e più vera) considerazione della vita e della condizione umana espressa in termini paralleli.

Ogni apporto, su un piano drammatico (già si è sopra rilevato qualche eccezione su un piano linguistico ed altre si potrebbero precisare su un piano narrativo) è essenziale al complesso dell'opera e contribuisce a completare un discorso che si presenta, come si diceva, a mosaico, per sfaccettature complementari, in una coesione assai solida che ci permette di attribuire al film una buona convergenza all'unità.

Per di più il film offre una meditazione su elementi importanti e radicati dell'uomo e acquista anche un particolare valore di risonanza nello spettatore. Concludendo dunque l'opera costituisce una autentica proposta in termini di coerente e solida elaborazione cinematografica nella quale la fluida molteplicità delle immagini è ricondotta ad interiore unità.

Il discorso di Kachyna si nutre, in molti punti, di quell'armonia che è tipica del prodotto poeticamente valido anche se nel corso dell'opera esistono momenti meno felici.

Non si può parlare, dunque, di « opera d'arte » compiuta, a nostro modo di vedere, in base alla precedente analisi estetica, ma si può senz'altro affermare che il film si porta sul piano degli autentici valori poetici.

Da un punto di vista morale il discorso non può essere meno positivo: validissima la comunicazione del regista; calibrata nei suoi elementi l'articolazione della comunicazione nella quale mai si perde la dipendenza intrinseca del passo singolo dal tutto.

Validità etica dunque anche di quei brani in cui più direttamente si esplorano aspetti negativi dell'uomo e del suo comportamento in quanto costante è il riferimento ad una superiore affermazione della sua dignità.

Di altissimo valore la diagnosi sulle possibilità dell'uomo di trarre anche dalla esperienza dolorosa del male un germe di miglioramento di sé e importantissimo il riconoscimento della funzione orientatrice, a questo proposito, della famiglia.

Nuoce la totale assenza della dimensione soprannaturale tanto importante, quasi protagonista del superamento delle travagliate esperienze dell'adolescente, non tanto perchè infirmi quanto proposto dall'autore che resta sempre estremamente valido, ma perchè gli nega un più largo respiro sulla disamina delle fondamentali componenti dello sviluppo della persona.

Va notata infine la particolare incisività con cui l'opera agisce su soggetti di età appena inferiore a quella della protagonista per i quali, verificandosi un'esperienza concreta di alcuni valori e di alcune verità che stanno di fatto proponendosi loro, il film diventa elemento di spinta ad un superamento coerente di problematiche e di posizioni non più adeguate; si individua dunque nel film una precisa funzione educativa che deve essere però guidata perchè è tanto più delicata.

Data la complessità e completezza l'opera è particolarmente adatta a concludere cicli di proiezioni con dibattito per ragazzi dai 9 ai 14 anni e può costituire valida palestra di analisi in circoli cinematografici per soggetti dai 18 anni in su.

Sconsigliabile la proiezione del film a soggetti di 15-16 anni perchè l'esperienza proposta può essere da essi non completamente assimilata e, può portarli ad una posizione di netto rifiuto (il film è cioè « scottante »).

Importantissimo l'apporto che il film è in grado di dare a circoli di genitori e di educatori.

La resistenza

UN GIORNO DA LEONI (1961 A) di Nanni Loy
LE QUATTRO GIORNATE DI NAPOLI (1962 A) di Nanni Loy
IL GIORNO E L'ORA (1963 A) di René Clement
IL PRINCIPIO SUPERIORE (1959 A) di Jiri Kreicik
GIULIETTA, ROMEO E LE TENEBRE (1959 A) di Jiri Weiss
KAPO' (1960 Ar) di Gillo Pontecorvo
TUTTI A CASA (1961 A) di Luigi Comencini
IL TERRORISTA (1963 Am) di Gianfranco De Bosio
L'ATTENTATO (1959 Ar) di Jerzy Passendorfer

Il problema politico

LE MANI SULLA CITTA' (1963 Ar) di Francesco Rosi
SALVATORE GIULIANO (1961 Ar) di Francesco Rosi
IL PROCESSO DI VERONA (1962 A) di Carlo Lizzani
VINCITORI E VINTI (1961 Ar) di Stanley Kramer
TEMPESTA SU WASHINGTON (1962 Ar) di Otto Preminger
VIVA ZAPATA! (1952 Ar) di Elia Kazan
LA MARCIA SU ROMA (1963 Ar) di Dino Risi
LA SCUOLA DELL'ODIO (1962 Am) di Hubert Cornfield
MISSIONE IN ORIENTE (Il brutto americano) (1963 A) di George Englund
L'ASSO NELLA MANICA (1951 A) di Billy Wilder
LINCIAGGIO (1949 A) di Joseph Losey
SFIDA A SILVER CITY (Il sale della terra) (1953 A) di Herbert Biberman

L'uomo nella civiltà della tecnica

IL POSTO (1961 T) di Ermanno Olmi
L'ASSO NELLA MANICA (1952 A) di Billy Wilder
SOLO SOTTO LE STELLE (1961 A) di David Miller
I GIORNI CONTATI (1961 Ar) di Elio Petri
SMOG (1962 A) di Franco Rossi
SFIDA A SILVER CITY (Il sale della terra) (1953 A) di Herbert Biberman
LE MANI SULLA CITTA' (1963 Ar) di Francesco Rosi
OMICRON (1963 Ar) di Ugo Gregoretti
LA BELLA AMERICANA (1961 Tr) di Robert Dherey
ANGELI ALLA SBARRA (1959 Ar) di Alf Sjöberg

Il problema della guerra

PACE A CHI ENTRA (1961 A) di Alexander Alov e Vladimir Naumov
LA GRANDE GUERRA (1959 A) di Mario Monicelli
ORIZZONTI DI GLORIA (1958 A) di Stanley Kubrick
L'ULTIMA SPIAGGIA (1959 Ar) di Stanley Kramer
VINCITORI E VINTI (1961 Ar) di Stanley Kramer
LA BALLATA DI UN SOLDATO (1959 A) di Grigorj Ciukhraj
L'INFANZIA DI IVAN (1963 Ar) di Andrzej Tarkowskj
TUTTI A CASA (1961 A) di Luigi Comencini
IL TERRORISTA (1963 Am) di Gianfranco De Bosio
IL PRINCIPIO SUPERIORE (1959 A) di Jiri Kreicik

Il problema della delinquenza

PICCOLO CESARE (1930 Am) di Mervin Le Roy
NEMICO PUBBLICO (1931 Ar) di William A. Wellman
FORZA BRUTA (1947 A) di Jules Dassin
IL BIDONE (1955 Ar) di Federico Fellini

BANDITI A ORGOSOLO (1961 A) di Vittorio De Seta
IL BRIGANTE (1961 Ar) di Renato Castellani
IL MAFIOSO (1963 Ar) di Alberto Lattuada
I SOLITI IGNOTI (1958 A) di Mario Monicelli
IL BUCO (1959 A) di Jacques Becker
I QUATTROCENTO COLPI (1959 Ar) di François Truffaut
IL SEME DELLA VIOLENZA (1955 Ar) di Richard Brooks
IL GIARDINO DELLA VIOLENZA (1961 Ar) di John Frankenheimer
L'UOMO DI ALCATRAZ (1962 Ar) di John Frankenheimer
COCKTAIL PER UN CADAVERE (1948 Ar) di Alfred Hitchcock
FRENESIA DEL DELITTO (1959 A) di Richard Fleischer
LE CANAGLIE DORMONO IN PACE (1961 A) di Irving Kershner

La ricerca di Dio

DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI (1951 A) di Jean Delannoy
IL CAMMINO VERSO IL CIELO (1942) di Alf Sjöberg
ANGELI ALLA SBARRA (1959 Ar) di Alf Sjöberg
IL SETTIMO SIGILLO (1956 Ar) di Ingmar Bergman
IL POSTO DELLE FRAGOLE (1957 Ar) di Ingmar Bergman
IL VOLTO (1959 Ar) di Ingmar Bergman
LA FONTANA DELLA VERGINE (1959 Ar) di Ingmar Bergman
COME IN UNO SPECCHIO (1961 Ar) di Ingmar Bergman
LUCI D'INVERNO (1962 A) di Ingmar Bergman

La missione religiosa

LEON MORIN, PRETE (1962 Ar) di Jean-Pierre Melville
IO CONFESSO (1952 A) di Alfred Hitchcock
LA CROCE DI FUOCO (1947 T) di John Ford
I GIGLI DEL CAMPO (1963 T) di Ralph Nelson
CRONACHE DI UN CONVENTO (1962 A) di Edward Dmytryk
LE CANAGLIE DORMONO IN PACE (1961 A) di Irving Kershner

Film a passo 16

« TEMATICHE E ASPETTI DELLA STORIA DEL CINEMA »

Cinema italiano del dopoguerra

I BAMBINI CI GUARDANO (1943 Ar) di Vittorio De Sica
SCIUSCIA' (1946 A) di Vittorio De Sica
ROMA CITTA' APERTA (1946 A) di Roberto Rossellini
ACHTUNG! BANDITI (1951 A) di Carlo Lizzani
IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO (1952 A) di Pietro Germi
I VITELLONI (1953 Ar) di Federico Fellini
LA STRADA (1954 A) di Federico Fellini
LA FINESTRA SUL LUNA PARK (1957 A) di Luigi Comencini

La resistenza nel cinema italiano

ROMA CITTA' APERTA (1946 A) di Roberto Rossellini
ACHTUNG! BANDITI (1951 A) di Carlo Lizzani
IL GENERALE DELLA ROVERE (1959 A) di Roberto Rossellini
IL FEDERALE (1960 Ar) di Luciano Salce
LEGGE DI GUERRA (1961 A) di Bruno Paolinelli

I classici del cinema francese

LA GRANDE ILLUSIONE (1947 A) di Jean Renoir
OPERAZIONE APFELKERN (1946 A) di René Clement
DIO HA BISOGNO DEGLI UOMINI (1951 A) di Jean Delannoy
LA TRAVERSATA DI PARIGI (1956 A) di Claude Autant-Lara

Il cinema inglese del dopoguerra

IL FUGGIASCO (1946 A) di Carol Reed
IL TERZO UOMO (1948 A) di Carol Reed
BREVE INCONTRO (1949 A) di David Lean

Il cinema dell'Europa orientale

I DANNATI DI VARSAVIA (1957 A) di Andrzej Wajda
LA LETTERA NON SPEDITA (1959 A) di Mikhail Kalatozov
LA BALLATA DI UN SOLDATO (1959 A) di Gregori Ciukhraj
IL PRINCIPIO SUPERIORE (1959 A) di Jiri Kreicjk
GIULIETTA, ROMEO E LE TENEBRE (1959 A) di Jiri Weiss

I grandi comici americani

COMICHE varie (23) mute di Charlie Chaplin
COMICHE varie (6) con accompagnamento musicale di Charlie Chaplin
COMICHE varie (6) mute di Harold Lloyd
COMICHE varie (3) mute di Buster Keaton
COMICHE varie (3) mute di Max Linder

Cinema western

OMBRE ROSSE (1939 T) di John Ford
LA' DOVE SCENDE IL FIUME (1951 A) di Anthony Mann
SEMINOLE (1953 A) di Budd Boetticher
L'ASSEDIO DELLE SETTE FRECCHE (1953 Tr) di John Sturges
CAVALCA VAQUERO (1953 Ar) di John Farrow
ALL'OMBRA DEL PATIBOLO (1954 A) di Nicholas Ray
IL SEGNO DELLA LEGGE (1956 A) di Anthony Mann
L'ULTIMA CAROVANA (1956 A) di Dolmer Daves
QUEL TRENO PER YUMA (1957 A) di Delmer Daves
SFIDA NELL'ALTA SIERRA (1961 A) di Sam Peckinpah

La società americana nel cinema

IL MIO CORPO T'APPARTIENE (1950 A) di Fred Zinnemann
LA SETE DEL POTERE (1954 A) di Robert Wise
FRONTE DEL PORTO (1954 A) di Elia Kazan
IL SEME DELLA VIOLENZA (1955 Ar) di Richard Brooks
ORE DISPERATE (1955 A) di William Wyler
PRANZO DI NOZZE (1956 A) di Richard Brooks

La commedia americana

VACANZE ROMANE (1953 A) di William Wyler
DODICI METRI D'AMORE (1954 Tr) di Vincente Minnelli
NON SIAMO ANGELI (1955 A) di Michael Curtiz
LA GUERRA PRIVATA DEL MAGGIORE BENSON (1955 T) di Jerry Hopper
OFF LIMITS (1957 A) di Richard Quine
NON MANGIATE LE MARGHERITE (1959 A) di Charles Walters

I problemi della coscienza individuale nel cinema americano

IL MIO CORPO TI APPARTIENE (1950 A) di Fred Zinnemann
PIETA' PER I GIUSTI (1951 A) di William Wyler

FRONTE DEL PORTO (1954 A) di Elia Kazan
LA MANO SINISTRA DI DIO (1955 A) di Edward Dmytryk
LA MONTAGNA (1956 Tr) di Edward Dmytryk
PRIGIONERO DELLA PAURA (1957 A) di Robert Mulligan

Il dramma sentimentale nel cinema americano

L'ATTRICE (1953 A) di George Cukor
ADDIO SIGNORA MINIVER (1951 Ar) di Henry Potter

Il genere bellico nel cinema americano

ATTACK! (1956 Am) di Robert Aldrich
INFERNO SUL FONDO (1958 Tr) di Joseph Pevney
L'AMMUTINAMENTO DEL CAINE (1954 A) di Edward Dmytryk

Il genere « giallo » nel cinema americano

PRIGIONERO DI AMSTERDAM (1941 A) di Alfred Hitchcock
IL SOSPETTO (1941 A) di Alfred Hitchcock
VENTITRE PASSI DAL DELITTO (1956 A) di Henry Hathaway

L'avventura nel cinema americano

GUNGA DIN (1939 T) di George Stevens
SCARAMOUCHE (1952 A) di George Sidney
IL COVO DEI CONTRABBANDIERI (1954 Ar) di Fritz Lang

George Pal e la fantascienza

L'UOMO CHE VISSE NEL FUTURO (1959 A)
ATLANTIDE CONTINENTE PERDUTO (1960 A)

Cinema e letteratura

GIULIO CESARE (1935 A) di Joseph Mankiewicz
MOBY DICK (1955 Tr) di John Huston
LE AVVENTURE DI HUCK FINN (1960 Tr) di Michael Curtiz

Un comico moderno: Jerry Lewis

IL NIPOTE PICCHIATELLO (1955 A) di Norman Taurog
MEZZOGIORNO DI FIFA (1956 T) di Norman Taurog
IL DELINQUENTE DELICATO (1957 A) di Donal McGuire

Georg Wilhelm Pabst e l'espressionismo tedesco

WESTFRONT (1930 A)
TRAGEDIA NELLA MINIERA (1931 T)

I giovani nel cinema internazionale

I BAMBINI CI GUARDANO (1943 Ar) di Vittorio De Sica
SCIUSCIA' (1946 A) di Vittorio De Sica
IL PICCOLO FUGGITIVO (1953 A) di Ray Ashley e Morris Engel
I VITELLONI (1953 A) di Federico Fellini
IL SEME DELLA VIOLENZA (1959 A) di Richard Brooks
LA BALLATA DI UN SOLDATO (1959 A) di Grigori Ciukhraj
IL PRINCIPIO SUPERIORE (1959 A) di Jiri Krejcik
GIULIETTA, ROMEO E LE TENEBRE (1959 A) di Jiri Weiss

FILM PER RAGAZZI

Accogliendo le richieste di molti Assistenti di Oratori e di molti Esercenti di sale parrocchiali, anche questo numero di "Incontri Cinematografici" è dedicato in buona parte alle segnalazioni di film adatti ai ragazzi.

Di tutti i film segnalati viene dato una breve scheda che dà suggerimenti per un eventuale dibattito da tenersi coi giovani spettatori.

ROBIN HOOD E I PIRATI *

per ragazzi dai 12 anni in poi

regia: Giorgio Simonelli

interpreti: Lex Barker, Jackie Lane, Rossana Lori

distribuzione: S. Paolo - colore - 16 mm.

Tema

Il coraggio, la forza la lealtà sostenuti dall'aiuto di amici, portano al trionfo chi è animato dal dovere e dalla volontà di salvare il proprio popolo da un tiranno.

* * *

Robin Hood, i sudditi fedeli al vecchio re (fra i quali la ragazza) e i pirati incarnano drammaticamente nel film la linea del bene.

Il tiranno, la figlia e le loro guardie incarnano la linea del male.

Spunti pedagogici

Il film si presta a riflessioni:

a) sulle doti di coraggio, lealtà, fedeltà al vecchio re di Robin Hood e dei sudditi che lo aiutano;

b) sulle doti di amicizia e collaborazione presenti anche in un popolo rozzo quale quello dei pirati.

c) sulla cattiveria e a tirannia del nuovo governatore.

Valutazioni generali

Il film non ha pretese artistiche e nei limiti in cui si pone è discreto. Non c'è particolare ricerca nell'uso del linguaggio cinematografico.

Parecchie scene e soluzioni della vicenda sono scontate.

Moralmente il film non presenta riserve.

LA STORIA DEL GENERALE CUSTER *

per ragazzi dai 12 anni in poi

regia: Raoul Walsh

Interpreti: Errol Flynn, Olivia de Havilland

35 mm. - bianco e nero

distribuzione: Marte

Tema

L'oggettiva coscienza del proprio valore, l'ambizione, quando è sostenuta da doti personali quali l'entusiasmo trascinatore, il coraggio, lo spirito di sacrificio, la prudenza, la decisione, l'intuito, riescono a supplire alla inesperienza sormontando gli ostacoli che la timidezza, gli interessi personali e la disonestà frappongono e riescono a riunire gli altri attorno a sè, comunicando ad essi la stessa carica di entusiasmo e portandoli al successo e alla gloria.

* * *

Il film espone i fatti riguardanti la carriera del generale, sottolineando non tanto i fatti in sè quanto il modo di affrontarli e risolverli.

Spunti pedagogici

Spunti di riflessione sono offerti:

- dalla presentazione di una persona leale aperta, ricca, con spirito di sacrificio la quale riesce a trascinare chi accosta;
- dalla insistenza sulla forza trascinatrice della personalità;
- dalla esaltazione di valori quali: la lealtà, il senso del dovere, lo spirito di sacrificio.

Valutazioni generali

Esteticamente il film è discreto anche se non eccezionale. Moralmente non presenta riserve.

GLENN MILLER * *

per ragazzi dai 12 anni in poi

regia: Anthony Mann

Interpreti: James Stewart, June Allyson

16 mm.

distribuzione: S. Paolo

Tema

La vita di un uomo, nel raggiungimento delle proprie aspirazioni, è resa possibile da una sicura chiarezza della propria via: dall'aiuto, dal sostegno, dalla fiducia, dall'incentivo, dall'amore di una compagna generosa e comprensiva.

Spunti pedagogici

Il film si presta a riflessioni:

- a) su una esemplare condotta morale vissuta con semplicità e chiarezza;
- b) sul bisogno di comunicare agli altri il proprio mondo;
- c) sul coraggio fisico e morale di Miller e della moglie.

Valutazioni generali

Il film, unitario ed autonomo è, nella sua semplicità, un discreto film (estheticamente parlando). Moralmente offre una visione positiva della vita. Diverte mentre comunica dei valori.

**RIFLESSIONI SUL TEMA E SUL CONTENUTO PEDAGOGICO DEL FILM:
« GLENN MILLER »**

Il film è la storia di un uomo sostenuto e spinto dal bisogno di esprimere una propria intima armonia e fisionomia con un originale messaggio musicale. Il suo mondo interiore, chiaramente presente in tutti i suoi atti, trova nella musica leggera un mezzo atto a comunicare agli altri delle linee semplici e genuine di umanità, di bontà, di integrità e forza lietamente vissute.

È presente nel film una concezione di vita schietta e forte che si comunica prima con gli atti di Glenn a coloro che lo circondano e più tardi, trovato un singolare modo di esprimersi, a tutti, sino a divenire (in un momento in cui c'è un particolare bisogno di tali forze) un simbolo per coloro che, a causa della guerra, sono lontani da casa.

Parte essenziale nell'economia drammatica del film è la presenza della moglie, con i suoi sentimenti, con la sua fede, con il suo sostegno. Questa figura che potrebbe divenire un peso, riesce al contrario ad essere il motore che fa sempre, nei momenti critici, da spinta perchè Miller superi positivamente le difficoltà che lo ostacolano.

Gli spunti pedagogici nascono nel film dalla presentazione di un'esemplare condotta morale vissuta con semplicità e chiarezza, dalla descrizione del bisogno di comunicare agli altri il proprio mondo interiore, dal rilievo dato nell'opera al coraggio fisico e morale di Miller e della moglie.

Il film, nei limiti in cui chiaramente e senza equivoci vuol porsi, è un discreto film perchè raggiunge il proprio traguardo con semplicità, senza forzature, con un buon livello di unità, di autonomia, di chiarezza. Anche le parti che paiono superficialmente non essenziali, vengono recuperate dall'atmosfera e dall'economia generale dell'opera.

Dal punto di vista morale, il film è una storia semplice che, proprio perchè narrato con maestria ma contemporaneamente con semplicità, riesce a raggiungere l'effetto positivo di uno svago e di una comunicazione di valori.

L'AFFONDAMENTO DELLA VALLIANT * *

per ragazzi dagli 8 anni in poi

regia: Roy Baker

Giorgio Capitani

interpreti: Ettore Manni - John Mills

durata: 30' - bianco e nero

distribuzione: Euro

Tema

La riuscita delle azioni militari più difficili è subordinata alle doti di coraggio, fermezza, senso del dovere.

L'umanità è sempre presente anche nell'uomo soldato perché ciascuno sotto la divisa possiede, oltre al corpo fisico, un mondo umano ricchissimo che è singolare anche se del tutto simile a quello di chi gli è accanto (amico o nemico che sia).

* * *

L'umanità e le doti di coraggio, fermezza e senso del dovere sono messe in risalto dal regista sia nei due eroi italiani che nei componenti l'equipaggio della nave inglese.

Spunti pedagogici

Il film si presta a riflettere:

- sulla validità del comportamento dei due eroi italiani e sulle virtù che essi incarnano: coraggio, fermezza, senso del dovere;
- sull'umanità di tutti i militari presentati nel film i quali manifestano nel loro agire una semplice bontà di fondo.

Valutazioni generali

Esteticamente il film è discreto. Insieme al felice uso del linguaggio cinematografico si può rilevare nell'opera la buona recitazione degli attori.

Non vi sono riserve sul piano morale.

RIFLESSIONI SUL TEMA E SUL CONTENUTO PEDAGOGICO DEL FILM: « L'AFFONDAMENTO DELLA VALLIANT »

Il film è la storia di un'azione di guerra condotta ai danni della nave inglese « Valliant » durante la seconda guerra mondiale.

Due membri di un equipaggio sottomarino italiano compiono un'incursione in un porto dove è ancorata la petroliera inglese « Valliant » in procinto di salpare. Dopo aver minato la nave, i due italiani sono fatti prigionieri, interrogati sui fatti che li hanno condotti nelle acque del porto i due non rispondono. Solo qualche tempo prima dello scoppio, uno degli italiani, onde evitare lo spreco delle vite di molti marinai inglesi, avverte il comandante di aver minato la nave.

L'equipaggio è mandato a terra mentre sulla nave rimangono i due prigionieri, il comandante della « Valliant » e pochi altri. Questi superstiti riescono a salvarsi perchè, un minuto prima dello scoppio, si portano tutti sul ponte. Per l'impresa la Marina italiana riceve una medaglia.

I personaggi sui quali si pone l'attenzione del regista e dei quali esso si serve per comunicarci il suo messaggio sono, oltre ai due eroi italiani, il comandante della nave, l'incaricato della custodia dei prigionieri, il medico di bordo, l'equipaggio della « Valliant » (da cui emergono le figure dei due marinai messi a guardia degli italiani nel pozzo delle catene), l'equipaggio del sottomarino italiano (descritto solo sommariamente all'inizio del film).

Il primo assunto del tema: « la riuscita delle azioni militari più difficili è subordinata alle doti di coraggio, fermezza e senso del dovere », è messo in evidenza dal comportamento e dal modo di essere dei due italiani, poi dal comportamento e dal modo di essere del comandante della « Valliant ».

Il tema dell'umanità è invece presente in ogni personaggio dell'opera: dai semplici marinai all'addetto alla custodia dei prigionieri (il quale ha la moglie italiana e quindi sente più vicini i due prigionieri) al medico, ai prigionieri stessi. Ciascuno di questi personaggi infatti, sotto una doverosa scorza di freddezza e durezza nasconde, nel modo di comportarsi, un profondo senso di umanità. Il mondo freddo della guerra, la dura disciplina militare, vengono nel film riscaldati dal calore degli uomini che prendono parte alla vicenda.

Se si vogliono degli esempi di questa umanità basta ricordare il militare cui nasce il figlio al momento in cui attende e quando gli viene comunicata la notizia, l'espressione commossa del comandante del sottomarino che comunica brevemente la nascita (quando è felice di poter dare, una volta tanto, una notizia lieta e al di fuori della guerra ad un membro del suo equipaggio); la volontà del prigioniero italiano di non sprecare vite umane inutilmente quando consiglia il comandante della Valliant di allontanare l'equipaggio perchè la nave è minata; il comportamento del militare incaricato della custodia dei prigionieri; i discorsi fra i due marinai nel pozzo delle catene e di tutti gli altri membri dell'equipaggio della « Valliant » e del sottomarino italiano.

Il linguaggio cinematografico abbastanza scelto sottolinea efficacemente il progredire dell'azione e della suspense.

Buona la recitazione degli attori. Il film però non si stacca molto da una trapposizione schematica cinematografica di un fatto di guerra e di questa ha i limiti.

Moralmente non si possono fare riserve. Mancano scene di violenza. La brutalità della guerra passa in secondo piano e lascia invece affiorare quasi sempre l'umanità dei militari che la conducono.

I FIGLI DEL CAPITANO GRANT * * *

per ragazzi dagli 8 anni in poi

regia: Robert Stevenson

Interpreti: Maurice Chevalier, Hayley Mills

35 mm - colore

distribuzione: Rank

Tema

Quando un gruppo umano si muove, credendo in un retto fine, con saggezza e fiducia non limitata alle proprie forze ma aperta ad accogliere tutti gli aiuti, raggiunge una tale armonia di azione da richiamare quell'apporto del prossimo e della Provvidenza che gli rende possibile l'effettivo raggiungimento dello scopo prefisso.

Spunti pedagogici

Fra i più rilevanti sottolineamo:

- La forza dell'unione, che permette il superamento di difficoltà apparentemente insormontabili, quando quest'unione è data da forze che a vicenda sanno equilibrarsi.
- L'impegno e la partecipazione totale che occorre mettere nelle cose alle quali si crede se si vogliono raggiungere dei veri risultati.
- La necessità di accostare le difficoltà della vita con fiducia costante sapendo vedere ed accettare gli aiuti che la Provvidenza mette sulla nostra strada.
- L'amore filiale, genuino e profondo che costituisce una validissima spinta per l'uomo al punto di portare dei bambini al rango di trascinatori di un gruppo.

Valutazioni generali

Il film è un'avventura fantastica non priva di qualche ingenuità e qualche trucco un po' troppo trasparente e scoperto. Tuttavia è ben ancorato al tema che intende proporre e appare ben svolto sia narrativamente sia drammaticamente, riuscendo a dare all'intera vicenda movimento e suspense, grazie ad un ritmo dinamico che non stanca ma avvince anzi il ragazzo e gli permette di accettare le proposte tematiche con partecipazione veramente attiva.

Moralmente il film è positivo e si presta alla discussione con i ragazzi di tutte le età per la verità di spunti che fornisce, trattabili ad ogni livello.

RIFLESSIONI SUL TEMA E SUL CONTENUTO PEDAGOGICO DEL FILM: « I FIGLI DEL CAPITANO GRANT »

Il film è la storia della ricerca, effettuata da un gruppo di persone, di un certo Capitano Grant, comandante del " Britannia ", sparito nel 1883, il quale ha lasciato due figli. Questi ultimi, decisi a ritrovarlo, persuadono Lord Harry Glernavan a tentare l'impresa. Le più varie ed emozionanti avventure punteggiano il viaggio del gruppo che, recatosi prima in Cile dove gli indiani creano ad esso non poche difficoltà, dirotta poi verso l'Australia dove è imprigionato dai Maori. Il gruppo attraversa infinite peripezie: mille volte è sul punto di desistere dall'impresa, ma l'ostinazione dei ragazzi fa sì che il viaggio continui e finalmente il Capitano Grant venga ritrovato.

Protagonista di questo film è il gruppo, formato da vari personaggi, che all'interno del gruppo stesso agiscono in maniera determinante e specifica in modo che l'azione appare come il risultato di forze che vicendevolmente si completano e si equilibrano convergendo allo scopo comune.

L'analisi dei vari personaggi ci evidenzia le caratteristiche proprie di ciascuno: caratteristiche per le quali la loro presenza si giustifica ed appare anzi indispensabile all'economia del film.

I due figli del Capitano Grant, spinti dal desiderio di ritrovare il padre scomparso, sono i due personaggi che sostengono il gruppo moralmente e che continuamente lo spingono ed incoraggiano a proseguire, grazie alla loro fede ingenua ed alla loro fiducia negli altri e nella riuscita dell'impresa.

Essi sono gli unici che dall'inizio alla fine non dubitano mai della autenticità del messaggio ritrovato in una bottiglia, benchè nulla garantisca che esso appartenga veramente al padre; nè si perdono d'animo anche se le prime ricerche dimostrano loro di essere su una pista completamente errata. Sono sempre i primi a riprendere coraggio, ad accettare tutti gli aiuti che il caso offre loro e spingono gli altri, con l'esempio della fiducia, a dimenticare le proprie paure e ad affrontare l'avventura. A loro si unisce ben presto il nipote di Lord Glernavan il quale, se in un primo tempo è incredulo e non li prende sul serio, è poi il primo a lasciarsi convincere della sicurezza dei ragazzi e ad impegnarsi affinché il nonno si convinca a sua volta a buttarsi nell'impresa ed a fornire i mezzi per la ricerca. Mentre quindi, come si è visto, i ragazzi rappresentano la fiducia e la spinta morale del gruppo, il professore francese che li accompagna rappresenta, all'interno dello stesso, la saggezza che guida ed indirizza sulla via giusta; il catalizzatore che interviene con il suo equilibrio a frenare l'eccessiva impulsività dei ragazzi ed a reinquadrare le loro intuizioni ed i loro slanci affinché questi non li conducano fuori strada, ma, ancorandosi alla realtà, realizzino una concreta utilità. Ed infine c'è il personaggio di Lord Glernavan che nel gruppo incarna un'umanità orgogliosa e pavida perchè sempre scettica. Egli è abituato ad accostare le cose della vita con la diffidenza tipica di chi ha fiducia solo in ciò che conosce e che può ad ogni momento riprovare e non sa decidersi a staccarsi dalle sue sicure posizioni. Sarà su di lui che si indirizzeranno particolarmente le sollecitazioni dei ragazzi e l'esempio di fiducia e costanza di questi ultimi riusciranno a fargli riscoprire valori ormai dimenticati come la natura che in tutte le sue manifestazioni è amica purchè si sappia penetrarla fino a rendersi partecipi dei suoi fenomeni quali essi siano: la corsa su un blocco di

ghiaccio in un ghiacciaio sotterraneo, l'aquila che trasporta uno dei ragazzi in volo, il pernottamento sull'albero durante l'inondazione e la visita del giaguaro che si dimostra innocuo. Infatti nella misura in cui Lord Glernavan sa cedere di fronte alle sollecitazioni dei ragazzi (la partenza, la ripresa del viaggio dal Cile all'Australia, ecc.) egli riacquista maggiore fiducia in se stesso, negli altri, nelle possibilità di affrontare vittoriosamente le avversità, fino a diventare anch'egli parte integrante ed attiva del gruppo.

Si vede quindi come tutto il film si impernia sul gruppo e come l'unione di esso e il suo tendere con costanza al raggiungimento di un fine costituiscono i motivi centrali del film che ne sorreggono e giustificano lo sviluppo.

Infatti uno dei filoni drammatici più importanti: quello degli aiuti che il gruppo raccoglie lungo il viaggio, viene messo in relazione di proporzione con lo sforzo e la fiducia che esso ripone nelle cose che fa. Ecco quindi che gli aiuti via via forniti diventano sempre più determinanti man mano che gli sforzi diventano maggiori e l'unità di gruppo si cimenta; da semplici soluzioni di fortuna, si trasformano, con il procedere della narrazione, in contributi del massimo significato, nei quali è chiaramente individuabile un intervento di tipo provvidenziale. Sono apporti che non hanno più il carattere di impensate soluzioni, ma che acquistano un valore profondo poiché senza di essi il gruppo non potrebbe proseguire nella sua ricerca, venendo a mancare un sostegno necessario alla sua azione; sono aiuti che giungono dalla saggezza di uomini primitivi, ma proprio per questo più vicini alla verità perché la sanno scoprire nella semplicità delle cose (la scena nella quale l'indiano racconta come il suo popolo sia riuscito a sopravvivere di generazione in generazione, a differenza di altre tribù, perché ogni volta che si rendeva necessario abbandonare le proprie terre e i propri villaggi per andare a ricercare nuovi pascoli, seppe sempre con costanza e coraggio rinunciare e ricominciare tutto da capo da un'altra parte; esempio che farà ritrovare il coraggio necessario per continuare le ricerche, pur sapendo che si dovrà ripartire da zero).

Da questo esame del film si delinea un tema che si può così formulare: « quando un gruppo umano si muove credendo in un retto fine con saggezza e fiducia non limitata alle proprie forze, ma aperta ad accogliere tutti gli aiuti, raggiunge una tale armonia di azione da richiamare quell'apporto del prossimo e della Provvidenza che gli rende possibile l'effettivo raggiungimento dello scopo prefisso ».

IL GRANDE GIORNO * *

per ragazzi dai 6 ai 12 anni

regia: Rafael Gil

Interpreti: Miguelito, Gil Miguel Angel Rodriguez

bianco e nero - 16 mm.

distribuzione S. Paolo

Tema

L'appagamento di un giusto desiderio è raggiunto solo al prezzo della sofferenza, con buona volontà e costanza.

* * *

Marco è un bambino povero, ma buono. Nel ricordo della mamma morta e per amore di Dio desidera per la sua Prima Comunione un vestito bianco. Gli ostacoli che Mario deve superare, la costanza, la fatica, il dolore preparano per lui il trionfo finale.

Spunti pedagogici

Sono nel maggior numero inerenti il personaggio di Marco:

- il suo modo di comportarsi con tutti;
- il suo arrangiarsi per raggiungere lo scopo, ma sempre nei limiti del lecito;
- il suo dare il perdono al fratello che lo aveva così duramente colpito;
- il suo spirito di sacrificio.

Anche negli altri personaggi: l'amico, il prossimo, ecc., sono presenti dati di solidarietà ed amore.

Valutazioni generali

Esteticamente discreto, il film è di un livello linguistico mediocre. Il modo di condurre avanti la vicenda risente di una certa prolissità. Moralmente positivo, il film è adatto ai ragazzi fino ai 12 anni.

**RIFLESSIONI SUL TEMA E SUL CONTENUTO PEDAGOGICO DEL FILM:
« IL GRANDE GIORNO »**

Il film è la storia di Marco, un bambino povero che, dovendo accostarsi alla Prima Comunione e non avendo la possibilità di indossare per l'occasione un vestito bianco, scovando ogni mezzo ed affrontando ogni sacrificio, riesce infine a procurarselo. Anzi, rimasto mutilato di un braccio a seguito di un incidente occorsogli mentre lavorava per procurarsi il denaro necessario per l'acquisto del vestito, ottiene per la sua festa un numero enorme di vestiti e di festeggiamenti. Il giorno della Prima Comunione diviene per Marco, seppur mutilato, il più bel giorno della sua vita.

La composizione drammatica del film si incarna nei seguenti personaggi: Marco, l'amico, la famiglia di Marco, le persone che il ragazzo incontra (il negoziante che vende i vestiti, il vecchio che lo aiuta a raccogliere i rifiuti, la vecchia che gli lascia il denaro per l'acquisto dell'abito, le persone buone che, alla fine, realizzano ogni suo desiderio moltiplicando i festeggiamenti).

Marco nel film è presentato come un bambino buono. Desidera il vestito bianco non per un capriccio o per superbia, ma perchè lo desiderava la mamma morta da poco e perchè crede che l'indossare l'abito bianco accresca la solennità e il valore di una festa così importante nella vita di un bambino.

Per procurarsi il vestito bianco Marco, aiutato dall'amico, escogita ogni espediente, restando però nei limiti del lecito; cerca di rubare il vestito al nano del circo, ma solo perchè lo crede suo; lo riporta appena si accorge che non gli appartiene. Manda all'inferno la vecchia ricca, ma poi si pente, ecc.

L'amico, il padre, la sorella, le gente del paese e del mondo hanno nel film un peso drammatico grave seppur minore di quello di Marco. Il fratello mette in risalto la presenza del male e della sofferenza che Marco deve sperimentare per giungere a soddisfare il suo desiderio; il vecchio che aiuta il bambino a raccogliere rifiuti e le persone che, saputo dalla stampa il caso occorso al ragazzo, si prodigano per lui in ogni modo, pongono in risalto la carità cristiana e il suo valore. L'amico e compagno di marachelle pone in risalto il valore dell'amicizia. L'opera è discreta anche se non c'è un particolare studio nell'uso del linguaggio cinematografico. Nel complesso però piace e commuove soprattutto nella parte finale.

Moralmente positivo, il film presenta diversi spunti di riflessione e può anche essere direttamente educativo ove si sappia superare un pessimismo diffuso nell'opera.

Vecchia ormai di qualche anno, l'opera si presenta non più attuale in alcune soluzioni.

L'AMANTE INDIANA * * *

per ragazzi dagli 8 anni in poi

regia: Delmer Daves

Interpreti: James Stewart, Debra Paget

distribuzione: 16 mm S. Paolo

35 mm. DIF - a colori.

Tema

Alla pace, cioè al trionfo dell'amore, si può arrivare anche se le situazioni sembrano insanabili, pur di avere coraggio e comprendere che le difficoltà hanno origine in noi stessi e negli altri in egual misura, non illudendosi che tutto si possa ottenere con facilità ma anzi pagando consapevolmente con il dolore ogni conquista.

* * *

Nel film sono messi in evidenza gli sforzi che l'uomo deve superare per poter raggiungere la pace.

L'amore che sorge fra Tom Jefford e Siondiari è descritto con una semplicità tale da farlo ritenere uno dei punti moralmente più positivi del film (in netto contrasto con lo stupido titolo italiano).

Spunti pedagogici

- Il trionfo della giustizia che è vera non perchè monopolio di una razza o di una parte ma perchè è sforzo di comprensione fra gli uomini.
- Il carattere di Tom Jefford che rivela le doti più belle che un uomo deve avere (lealtà, coraggio, comprensione carità, amore) e ad esse continuamente si ispira.
- La figura di Kociss, che nelle vesti del capo assume le responsabilità e le preoccupazioni del suo popolo, senza egoismi o esibizionismi.
- La presenza del male che accompagna costantemente il bene e lo combatte riuscendo però solo per poco tempo ad offuscarlo o vincerlo.
- La sofferenza come necessità per il trionfo del bene; sofferenza che risana e rinforza gli stessi ideali di bene.

Valutazioni generali

Il film è facilmente interpretabile da tutti per la semplicità del suo linguaggio. È sufficientemente unitario non perdendosi in prolissità. È moralmente positivo anche se talune scene, peraltro prive di compiacenze, risultano crude e violente.

RIFLESSIONI SUL TEMA E SUL CONTENUTO PEDAGOGICO DEL FILM: « L'AMANTE INDIANA »

Il film è la storia di Tom Jefford il quale, disgustato dalla ferocia con cui si combatte fra indiani e bianchi, riesce a poco a poco a portare la comprensione e quindi la pace fra i due popoli, non senza passare attraverso tribolazioni e dolori. Il cammino che percorrono questi due popoli per arrivare alla meta comune è scandito dai successivi incontri che Tom Jefford ha con i personaggi che rappresentano i vari aspetti delle due razze. Per ottenere il successo Tom Jefford si fa forte delle sue doti di apertura morale, giustizia e coraggio che trovano la fonte di vita nell'amore e nella fiducia che gli sono accordate dai personaggi buoni dei due popoli.

Nelle linee drammatiche del bene e del male che sorreggono il film e che confluiscono nel tema sono presenti sia personaggi bianchi che indiani. Questo per affermare che non una razza o una parte è quella che ha in sé tutto il bene o tutto il male, ma esso serpeggia ovunque e si esteriorizza attraverso gli stessi nostri simili e noi stessi.

Troviamo infatti fra gli indiani: Kociss (un capo giusto, forte e coraggioso) che per primo intuisce i valori del discorso nuovo che Tom Jefford porta, e fra i bianchi: il generale Cristiano (un capo umano, giusto e coraggioso) che accorda a Tom Jefford e alla sua azione tutta la fiducia che essi meritano per giungere alla pace.

E il male trova i suoi seguaci sia fra i bianchi: quelli che sfruttano e fomentano la guerra, sia fra gli indiani: quelli che, con Geronimo, si ribellano alla pace e rimangono chiusi in un odio selvaggio e bieco che li porta ad accanirsi anche contro i consanguinei. Questo per sottolineare che bene o male non sono qualità di una razza o esclusiva di una parte ma forze che si contrappongono in seno ad ogni uomo al di là del colore e delle situazioni sociali.

Ma, grazie all'azione di Tom Jefford che per primo è in possesso della soluzione e si adopera per farla comprendere agli altri, le forze del bene interne ai due popoli hanno il sopravvento. Essi concludono in armonia un trattato di pace e di cooperazione.

L'azione delle forze negative si accanisce su Tom Jefford proprio per il suo essere guida del mondo del bene: prima (la scena del mancato linciaggio) cercando di ucciderlo, poi (l'uccisione della moglie) colpendolo nel suo affetto più caro e riuscendo a farlo momentaneamente smarrire.

Il personaggio di Siondiari (la moglie indiana) ha soprattutto la funzione di vittima innocente colpita dal male quando questi parrebbe definitivamente debellato. Questa situazione è un richiamo alla realtà dolorosa dell'uomo che non potrà mai ottenere il bene senza sofferenza.

Il regista ci propone più volte questa considerazione. Subito dopo l'armistizio Kociss, con le sue parole, ci richiama alla realtà dicendo che « facile è parlare pace, cioè al trionfo dell'amore, si può arrivare anche se le situazioni sembrano e accordarsi per la pace, ma ben difficile è l'ottenerla praticamente e mantenerla a lungo ». D'altra parte tutto l'ultimo brano (con l'imboscata degli indiani alla diligenza e con quella dei bianchi che porta all'uccisione di Siondiari) è impostato in modo da riproporre la stessa verità.

Tutto ciò fa intendere che il discorso del regista mira a convincerci che alla

pace, cioè al trionfo dell'amore, si può arrivare anche se le situazioni sembrano insanabili, pur di avere coraggio, giustizia e comprensione verso gli altri.

Bisogna comprendere che il male non sta tutto da una parte, ma è presente in noi come negli altri e che esso sfrutta l'incomprensione e le debolezze per trarne dei vantaggi. Per vincerlo quindi non bisogna illudersi che tutto risulterà facile, ma anzi bisogna essere consapevoli che esso non mancherà di colpirci.

Il film esprime compiutamente il suo discorso creando un crescendo di interesse e non dilungandosi in ripetizioni. Buon uso è fatto del colore e dei mezzi espressivi anche se non in maniera eccelsa.

Il film è morale sotto ogni aspetto particolarmente nella semplicità con cui disegna l'amore che nasce fra Tom Jefford e Siondiari. Qualche scena particolarmente cruda (massacri, impiccagione) è tratteggiata nella sua essenza senza compiacenze e perciò risulta non del tutto negativa.

MOBY DICK * * *

per ragazzi dai 10 anni in poi

Regia: John Huston

Interpreti: Gregory Peck, Orson Welles

16 mm. - colore

distribuzione: W. B.

Tema

Disperata, cieca, insensata e tragica lotta dell'uomo che, acceso dalla superbia ed alimentato dall'odio, non accetta ma combatte altrettanto astiosamente quanto inutilmente la sua cordizione di essere soggetto a dei limiti e si accanisce contro tutto quanto tali limiti attesta inequivocabilmente, descrivendo un itinerario la cui meta incluttabile è la sconfitta e la morte.

* * *

La tematica del film che si ancora sostanzialmente alla dialettica di elementi strutturali con centro in Acab, si articola nell'equipaggio ed i suoi componenti, trovando un esile contrappunto, quasi una vaga proposta di soluzione, nella linea sorretta dal personaggio di Ismaele, unico superstite alla tragedia, nella sua purezza, nella sua povertà di spirito, nella sua serenità.

Spunti pedagogici

Importante centro di meditazione formativa il tema nella sua poli-drica complessità, che rivela sfaccettature sempre nuove e collegate in una visione altamente impegnata della vita umana.

Ottimi spunti i comportamenti dei diversi personaggi ed i pregi o difetti che in essi sono sottolineati: superbia, egoismo, chiusura, da una parte, amicizia, purezza di sentimenti e di azione dall'altra.

Il film si presta a discorsi di svariato impegno e svariata ampiezza, sempre, però costituisce uno stimolo di alta tensione e di immediata concretezza evidenziando sempre le più importanti conseguenze di atteggiamenti e comportamenti.

Valutazioni generali

Si riconoscono al film coerenza ed incisività di stile ed adesione degli elementi strutturali e linguistici all'unità tematica.

La tensione ottenuta dagli elementi cinematografici trova un preciso riscontro nella proporzionata ed equilibrata tensione drammatica della proposta dell'autore.

Tale proposta tematica risponde ad una concezione della vita autentica e, ancorchè limitata alla denuncia di aspetti negativi e deteriori della vita umana, non perde di vista un giusto dimensionamento morale dei diversi elementi toccati.

Per questa ragione il film, di ottima dignità, presenta altresì un elevato valore morale e formativo.

**RIFLESSIONI SUL TEMA E SUL CONTENUTO PEDAGOGICO DEL FILM:
« MOBY DICK »**

Il film descrive, narrativamente, un lungo viaggio della nave baleniera Pequod comandata dal capitano Acab, ben presto trasformato nel pazzesco inseguimento ad una mostruosa balena bianca, Moby Dick, che, una volta raggiunta ed arpionata fa affondare in un terribile gorgo tutti i componenti l'equipaggio eccettuato il marinaio Ismaele.

Tutta la composizione strutturale del film è incentrata sulla figura del personaggio di Acab che viene, dal regista, riguardato nelle più profonde pieghe del suo animo a giustificare il succedersi degli episodi, ma si articola altresì in una dinamica dal respiro notevolmente ampio mediante l'apporto narrativo e drammatico di alcuni personaggi principali: Starbuck, Ismaele, Quiqueg, l'equipaggio, Moby Dick, ecc.

Tutta la tensione interpretativa dell'autore è rivolta a dare significato universale alla vicenda trasportandola dal rango di avventura a quella di itinerario dell'umanità: evidente la volontà, peraltro di fatto spesso concreta, di sganciare, nel corso del film, il materiale drammatico da precisi riferimenti cronologici o geografici, di spersonalizzare i personaggi, di renderli grado a grado simboli di posizioni umane, di isolarli dal resto del mondo fino ad ottenere che un viaggio di un equipaggio su una nave, diventi appunto l'itinerario di un mondo, o di un popolo.

Questo mondo e questo popolo così isolati sono assai più facilmente aggredibili dalla volontà espressiva e chiarificatrice del regista che innesta i termini del dramma con una logica lucida e precisa.

Il personaggio di Acab, per la caratterizzazione viva che su di esso è perseguita mediante attenzioni precise a livello di recitazione, di trucco dell'attore, di inquadratura di esso, di colore, di sonoro (inutile sottolineare l'espressività fredda e deliberata del volto di Gregory Peck traversato completamente da una profonda cicatrice, mutilato di una gamba, fiero e ritto nel suo portamento, nel nero della divisa e del cappello, cupo nel passo così particolare, sempre arditamente inquadrato ed angolato per amplificare in misura parossistica la sua monolitica maestosità) appare lentamente il simbolo stesso della superbia smisurata dell'uomo resa ancor più cieca ed esasperata dai ripetuti fallimenti nei confronti dell'acerrimo rivale, fallimenti che hanno tutti lasciato un profondo segno (anche visivo) nel suo animo.

Uomo senza dubbio eccezionale per volontà e deliberazione, arriva ai limiti più disumani dell'egoismo (si ricordi l'aiuto negato al comandante della baleniera Rachel alla disperata ricerca del figliolo) e dell'introversione più irragionevole (si ricordi che egli fa interrompere la conveniente battuta di caccia intrapresa nei confronti di un intero branco per continuare il viaggio verso il tragico appuntamento con Moby Dick): ma questa sua superiorità, ancorchè indirizzata verso una meta negativa non cessa di esistere in lui, anzi viene quasi potenziata. Ecco allora l'enorme carica di ascendente che è in grado di esercitare nei confronti del suo equipaggio, ecco il fascino quasi sovrumano che sprigiona dalla sua personalità in grado di piegare alla sua volontà chiunque gli venga a contatto.

La sua personalità sembra quasi in grado di piegare altresì gli avvenimenti che egli affronta con forza e ardimento veramente superiori: i fuochi di S. Elmo che da

elemento terrificante diventano spinta quasi ipnotica all'azione, il suo far uscire a viva forza la nave dalla zona di bonaccia, il suo fare di una tempesta non un ostacolo ma uno strumento della sua azione.

Moby Dick è, per Acab, tempratosi fin da giovanissimo nel sacrificio ma sempre vittorioso, l'unica forza che gli resiste: un elemento che attesta inequivocabilmente la superiorità delle forze della natura sull'uomo.

Acab non può accettare questo limite, la sua superbia glielo impedisce; ed ecco che tutto se stesso, doti fisiche ed intellettuali, viene indirizzato al suo superamento.

Compila una carta delle migrazioni periodiche di tutti i branchi di balene del mondo (che ad ogni altro comune mortale sarebbe stato come toccare il cielo col dito) e la utilizza unicamente per fissare le mete dei suoi « appuntamenti » con Moby Dick; ha un'esperienza ed una perizia da tutti riconosciuta come ineguagliabile e la sfrutta in quell'unica direzione, sacrifica se stesso, le sue notti, il suo equipaggio alla sua tragica missione.

Acab infatti odia: l'odio è il grande fiume in cui convergono da tutte le direzioni gli altri elementi della sua eccezionale personalità: con le lenti deformanti del suo odio si ingigantiscono anche i contorni del suo rivale Moby Dick che diventa ai suoi occhi una forza atroce, una intelligenza innervata di malizia che sembra perseguitarlo poichè lui la perseguita.

Moby Dick da gigantesco capo solitario che percorre gli oceani invito dopo tanti attacchi, con la schiena tutta trafitta di arpioni, diventa la proiezione simbolica dell'odio di Acab, l'oggettivizzazione dei limiti che l'uomo trova in se stesso e che sono radicati in se stesso anche se trovano evidente verifica al di fuori di sè.

Con ruolo di chiarificazione e di ampliamento di prospettive trovano posto, attorno a questa complessa linea strutturale, tutti gli altri elementi del dato espressivo del film: l'equipaggio di tutte le razze per diventare il simbolo dell'umanità stessa, dominabile e dominata in virtù di una religiosa superstizione che attribuisce dimensione divina a tutto quello che la supera, che accetta con facilità, contrariamente ad Acab, i suoi limiti e non è quindi in grado di uscire dalla ferrea zona di influenza del comandante (moltissimi a questo proposito i simboli: la bonaccia appare causata dalla morte del marinaio, il soldo piantato nell'albero maestro impietrisce con il suo bagliore sinistro tutto l'equipaggio, ecc.).

Anche Starbuck, che si distingue dall'equipaggio per un suo comportamento individuale ricade per altra forma in questa costante della superstizione succube: è un timore superstizioso, infatti, quello che gli toglie la forza di consumare un omicidio che lo stesso timore superstizioso gli aveva suggerito.

I risvolti della sua umanità però non sono privi di aspetti autentici: primo fra tutti un senso di pietà, di solidarietà, di obbedienza, di accettazione della propria condizione di uomo.

Non c'è, nell'umanità dell'equipaggio una forza del bene capace di contrapporsi ad armi pari alla forza di Acab e, dunque, il suo ultimo « richiamo » vale a votare completamente alla morte tutto l'equipaggio.

La disperata, cieca, insensata, tragica lotta dell'uomo contro se stesso e contro i suoi limiti che egli cerca di superare per la strada sbagliata, non cioè accettandoli e traendone stimolo, ma accanendosi a piegarli, non costruendosi secondo una linea serena, libera autentica, ma irretendosi nell'odio distruttore o nella inutile e debellante superstizione è in partenza destinata a soccombere e la profezia di Elia

all'inizio del film, ancorchè pesante simbolismo, sta a fissare i termini della proposta dell'autore.

Resta Ismaele a testimoniare ai posteri la tragedia: Ismaele che ha accettato se stesso fin dall'inizio, che è stato in balia degli altri non per superstizione ma per semplicità che si è fatto un amico nel rude Quiqueg, che è sempre testimone sereno di tutti gli avvenimenti: egli partecipa della vicenda ma ne è sostanzialmente un estraneo, è il povero di spirito, l'umile, il semplice, ma anche il fedele, l'autentico, il giusto.

È l'unico che può scampare alla tragedia sorretto dalla bara che diventa culla, è l'unico che forse (ma non qui sta il messaggio del film tutto teso a scandagliare le complesse radici del male) che è in grado di additare una strada.

* * *

La tematica del film, ancorchè complessa e a tratti un po' carica è assai incisiva ed autentica: ciò è dovuto ad un essenziale e solido convergere ad unità di tutto il materiale drammatico di cui si compone, convergere che compatibilmente con l'alta tensione richiesta dall'opera, è altresì assai equilibrato nelle sue parti.

Il tono altamente drammatico di tutta la vicenda richiede dei passaggi di forte impegno e di alta carica di « suspanse »: si deve riconoscere però che nella quasi completa generalità dei casi non si eccede da parte del regista oltre i limiti di quanto è necessario piegando spesso elementi eminentemente spettacolari a precise funzioni espressive.

Una certa pesantezza di simboli nuoce all'opera ed è legata alla sua derivazione dal notissimo romanzo omonimo di Hermann Melville che è addirittura stracarico di simboli di origine soprattutto biblica.

Il regista ha però operato una buona filtrazione del dato letterario e finisce per proporci un film di altissima dignità linguistica: va sottolineato con soddisfazione l'utilizzazione del colore come autentica dimensione espressiva del linguaggio cinematografico e non solo come « rivestimento » spettacolare che impegna il regista nella ricerca di particolari toni, di particolari impasti ed accostamenti atti a rendere più incisivo l'apporto degli altri principali elementi dell'inquadratura cinematografica.

L'alta dignità dell'opera sul piano linguistico e strutturale trova riscontro in una parallela validità della tematica proposta: non è necessario che si voglia amplificare la portata (ripetiamo marginale) del personaggio di Ismaele e della indicazione tematica che da esso scaturisce per dichiarare la positività del tema affermato dall'autore.

L'ineluttabile autodistruzione di tutta la linea drammatica centrale dell'opera diventa aperta dichiarazione di insufficienza e di negatività di tutta una concezione e di un modo di vita riguardati dal regista.

E si badi bene, attestazione di negatività che non si limita ad una chiarificazione finale, che non è cioè strutturalmente connessa con un solo epilogo forzato, ma che è presente in ogni piega dell'opera in ogni passo del discorso e che dimensiona all'atto stesso in cui lo propone, ogni elemento tematico.

Tutto il film è una minuziosa, profonda analisi di stati d'animo, di modi di comportamento, di grovigli di sentimenti e di situazioni, ed appunto in questa completezza e profondità sta il peso dell'opera, ma mai è possibile intravedere una errata prospettiva nel modo di riguardare ad essi nè è possibile individuare elementi proposti e lasciati insoluti.

Per questa ragione l'opera pur rimanendo di lettura non immediata, è profondamente morale e può divenire, per la carica drammatica che le è propria e, conseguentemente, per la spinta di adesione che determina nello spettatore, validissimo punto di appoggio educativo: nell'insieme tematico dell'opera ed anche, con maggiore cautela, nella disamina dei singoli comportamenti (vi si trova un vastissimo panorama di reazioni umane di alto valore).

Non è necessario per la moralità di un film che additi delle soluzioni: basta, ed è moltissimo, che sappia scandagliare nella riflessione sulla condizione dell'uomo, i suoi aspetti profondi, le sue tendenze, anche negative e ne affermi l'insufficienza, la precarietà, la necessità di un superamento.

La validità morale ed umana di *Moby Dick* sta proprio nell'aderire a questo impegno.

Per la sua complessità il film può essere compreso completamente dall'adolescente se solo, anche (ed abbastanza agevolmente) dal preadolescente se guidato.

Per questa ragione è particolarmente indicato per cicli di dibattito con pubblici giovanili quando, soprattutto, ci si propone di effettuare una completa analisi interpretativa dell'opera ed una sua valutazione.

Pur restando in qualche parte difficile, *Moby Dick* rimane un film sostanzialmente adatto anche ai ragazzi del secondo ciclo della scuola elementare.

L'AMMUTINAMENTO DEL CAINE * * *

per ragazzi dai 12 anni in poi

regia: Edward Dmytryk

Interpreti: H. Bogart, F. Mac Murray

16 mm. - colore

distribuzione: S. Paolo.

Tema

L'irrigidirsi su posizioni soggettive, l'erigersi da parte degli uomini l'uno a spietato giudice dell'altro, l'abbandonare il pieno della vicendevole comprensione, del vicendevole aiuto, della reciproca fiducia per portarsi al contrario su quello della critica intransigente, dello scherno meschino, del disprezzo superficiale, dell'imposizione autoritaria vuota di un contenuto umano, il dare in una parola libero sfogo alle manifestazioni dell'egosimo, della disonestà della paura, dell'equivoco, dell'aggressività sproporzionata, costituisce il germe corrosivo che tramuta progressivamente la vita dell'uomo da sede di armoniosa e serena collaborazione, in campo di lotta fra forze avverse, e converge ineluttabilmente nell'isolamento, nell'incompatibilità, nell'irreparabile rinuncia ad un dialogo, nella drammatica frattura di un rapporto.

* * *

I diversi elementi tematici sono proposti dal regista mediante le sfaccettature dei personaggi principali

Si isola cioè una comunità chiamata ad una produttività particolare e se ne analizza la sterilità e la frattura simboleggiata nei suoi termini più drammatici, nell'ammutinamento.

Spunti pedagogici

- tutti gli elementi tematici, ritrovati nelle pieghe intime dei personaggi, costituiscono ricchissimi spunti di meditazione sulla necessità di una totale e continua disponibilità alla comprensione ed all'aiuto reciproco che è alla base di ogni fruttifera collaborazione;
- segnaleremo in particolare l'opportunità che questo film presenta di far notare al soggetto dell'educazione, come errori involontari e posizioni di malafede possano cooperare al crollo di un rapporto umano e quindi quanto sia delicato il mantenimento di un clima di armonia necessario alla buona riuscita di qualunque cosa.

Valutazioni generali

Il film è ben ancorato al nucleo tematico da cui trae vita e pur non trascurando notazioni particolari non perde di vista le grandi linee generali della sua composizione.

Il livello linguistico è notevole pur con qualche limite richiesto dalla spettacolarità dell'opera; questo ingrediente non è mai tale, comunque, da prendere il sopravvento nell'equilibrio generale dell'assieme.

Sul piano morale l'opera è assai positiva.

RIFLESSIONI SUL TEMA E SUL CONTENUTO PEDAGOGICO DEL FILM: « L'AMMUTINAMENTO DEL CAINE »

Il film è la storia dell'ammutinamento che si verifica sul dragamine americano Caine da parte del comandante in seconda, appoggiato dagli ufficiali, in seguito a tutta una serie di episodi che hanno maturato in essi la convinzione non essere il comandante in grado di mantenere la direzione della nave.

I personaggi sui quali il regista costruisce la sua analisi sono fondamentalmente il comandante Queek, il comandante in seconda, gli ufficiali Keefer e Keat, alcuni membri dell'equipaggio ed i soldati nel loro assieme.

Evidente la volontà del regista di isolare sulla nave una comunità, una piccola società chiamata ad un particolare grado di produttività e quindi necessitante un particolare ordine, un particolare inquadramento, una particolare armonia.

La società militare con i suoi duri ed univoci rapporti, con le dipendenze gerarchiche assolute è sede particolarmente efficace di una disanima dei rapporti intercorrenti fra i suoi componenti, scandagliando i diversi atteggiamenti nei confronti di una legge rigida ma ugualmente suscettibile di diverse interpretazioni, di una disciplina ferrea ma tuttavia suscettibile di un arricchimento umano, di un rapporto di subordinazione che non è tale da soffocare le intime esigenze di ognuno.

Questo viene posto in evidenza dalla contrapposizione che il regista opera fra l'atteggiamento del primo comandante e quello di Queek: ancorati alla stessa realtà ed allo stesso regolamento eppure così sostanzialmente diversi.

È sulla nuova compagine direttiva del dragamine che si concentra successivamente l'attenzione dell'autore.

Il comandante Queek si rivela progressivamente, nel corso dell'opera, uomo di indubbie capacità militari ma che, per ragioni forse attribuibili ad un lento logoramento psico-fisico, è attualmente privo di quella visione panoramica, di quella capacità di cogliere gli aspetti essenziali delle cose, di quella capacità di valutare le sue scelte secondo una opportuna gerarchia di valori che sono necessari per il governo di una nave e di un equipaggio nelle difficili condizioni in cui esso di fatto si trova.

Egli si perde spesso nei dettagli più insignificanti caricandone la portata ed il valore (il camisaccio del soldato telegrafista, le ciliege, la ricerca della chiave, ecc.) e spesso, nella sua intransigente, affannosa ricerca dei colpevoli di mancanze irrisorie, finisce con il trascurare elementi di più sensibile importanza (il taglio, ad esempio, del cavo del bersaglio mobile).

Ordini del tipo di quello della precoce inversione di rotta quando era stato richiesto di coprire lo sbarco di truppe « marines » rivelano un personaggio corroso profondamente dalla guerra, un vero e proprio ammalato psiconervoso, un nevrotico con sintomi di paranoia e di mania di persecuzione.

La corrosione interiore del comandante Queek, in altre parole la sua profonda debolezza è chiaramente avvertita dal comandante stesso che è il primo a soffrire allorchè profonde crisi depressive lo rendono incapace di prendere una decisione serena; d'altra parte è avvertita altrettanto chiaramente dall'equipaggio ed in primo luogo dagli ufficiali nei confronti dei quali egli è giustamente preoccupato di apparire, al contrario, forte e capace di tenere in mano le redini della situazione.

Fin dall'inizio il comandante reagisce a questa sua debolezza, camuffandola

dietro un rigorismo disciplinare ed un controllo del dettaglio che non manca di destare l'ammirazione dell'ufficiale Keat il quale crede di ravvisare in lui l'ideale del capo militare.

L'atteggiamento rivela però ben presto i suoi limiti: il dettaglio ha valore solo se inserito in una visione precisa dell'insieme ed è proprio questa che manca a Queek: la sua, allora, anziché essere una progressiva presa di potere sulla nave, diventa una ridicola mania disciplinare, una pedante applicazione del regolamento nei suoi elementi più esteriori e formali.

Egli finisce così con l'inasprire i suoi collaboratori ed i suoi subordinati: ne avverte il disagio e reagisce con prese di posizioni ancor più dure, finché si crea il circolo chiuso senza via di uscita.

Ci sono però alcuni tratti del suo comportamento, alcuni momenti del suo comando in cui egli chiede l'aiuto e la comprensione dei suoi ufficiali, individuando cioè quella che dovrebbe essere la vera via di soluzione del problema ed è a questo punto che vien meno l'apertura degli ufficiali.

Queek non è infatti l'unico responsabile della situazione di disagio del dragamine Caine: buona parte della responsabilità tocca ai collaboratori diretti del comandante: Keat, Keefer ed il comandante in seconda.

Keat, ufficiale di origini altolocate e giovane appena dimesso dall'accademia, disprezza il primo comandante del Caine perché lo considera lasso, incapace di disciplina, non vero soldato e riversa invece tutte le sue simpatie sul nuovo comandante per quegli aspetti di ordine formale che gli sono propri: a poco a poco, spinto dalle spavalde insinuazioni di Keefer matura però una profonda sfiducia nel suo superiore che giunge a deridere e isolare, limitandosi all'obbedienza fredda dovutagli senza una minima partecipazione umana.

Anch'egli per di più dopo aver cooperato alla critica spietata contro Queek non avrà il coraggio di parlare con l'ammiraglio e regolarizzare in maniera onesta la situazione.

Keefer, superbo e superficiale scrittore arruolato di complemento, è un po' il simbolo della responsabilità attribuibile agli ufficiali nel « dramma » del Caine.

Le sue teorie psicologiche altrettanto pressapochiste quanto espresse con sicurezza, le sue capacità satiriche ed il suo cinismo egoista sono le cause fondamentali del mancato aiuto degli ufficiali al comandante.

È la sicurezza con cui diagnostica la aberrazione mentale del comandante a convincere a poco a poco i collaboratori che Queek è ammalato, è il suo cinismo che rende sterile l'accorato ed autentico appello lanciato dal comandante, al quale sia il comandante in seconda, sia Keat sono inizialmente sensibili, è la sua paura che convince i due ufficiali a non presentare il diario all'ammiraglio.

La sua umanità trova una descrizione completa anche nell'atteggiamento da lui tenuto nel corso del processo: arriverà a mentire sotto giuramento per paura di poter essere coinvolto in una punizione che, eventualmente, merita quanto gli altri.

La sua è la tipica figura dell'uomo brillante di una patina esteriore appariscente e suggestiva alla quale sacrifica però l'onestà e la coerenza, per camuffare una profonda e meschina viltà: l'unico coraggio che conosce è quello di satirizzare, deridere, schernire dietro la schiena.

La parte finale del film ed in particolare il discorso ed il gesto dell'avvocato difensore del comandante in seconda al brindisi è volta dal regista a mettere in evidenza la fondamentale responsabilità di Keefer nell'ammutinamento; è facile però,

dal momento che tale rivelazione avviene alla conclusione dell'opera, essere portati ad attribuire tutta la responsabilità a lui, dimenticando le responsabilità invece chiaramente distribuite ai vari personaggi da parte del regista: si rischia in tal modo di rendere schematico un discorso che l'autore in realtà rende più complesso ma perciò stesso più autentico e più aderente alla realtà delle cose.

Sul comandante in seconda ricade parte della responsabilità soprattutto per quel tratto di insicurezza, di timidezza, di suggestionabilità che è tipico del suo comportamento.

Questi tratti sono dal regista riferiti alla sua situazione di ufficiale di carriera « venuto su dalla gavetta » senza l'istruzione, lo smalto che è proprio dello scrittore Keefer e dell'« accademico » Keat.

I suoi errori dipendono nella generalità dei casi da una sua onestà e sincerità spinte fino all'eccesso: egli è talmente onesto che non scarta nessuna possibilità che lo possa portare a conoscere la verità delle cose.

Il diario in cui annota gli avvenimenti più salienti del Caine, la sua decisione di affidare ai superiori il caso di Queek, la sua convinzione che il comandante necessiti tutto sommato di aiuto, sono elementi che il regista pone nel film non per scolparlo delle sue responsabilità ma per tratteggiarci una autentica piega dell'uomo che è vittima della sicurezza appariscente di coloro che umilmente stima superiori a se stesso senza essere capace di coglierne la effettiva sterilità e superficialità.

Egli però non sopporta lo scherno o la mancanza di rispetto: ha innato un senso della disciplina ed un'umiltà tali da impegnarlo in ogni cosa con tutta la serietà di cui è capace e, comunque, si addosserà tutte intere le conseguenze del proprio atto, pronto a pagare di persona senza mai venir meno a quei principi di onestà e di stima dei superiori che gli sono stati propri nel corso della carriera.

L'equipaggio del Caine ha, nel film, la funzione di schermo sul quale acquista ampiezza e risonanza l'atteggiamento del gruppo direttivo della nave.

Su di esso ricadono e prendono concretezza le conseguenze della chiusura, della piccineria, dei dissensi, delle fratture: esso è il motivo che conferisce drammaticità alle decisioni che gli ufficiali devono prendere, esso ed il suo governo sono la visualizzazione delle responsabilità che incombono sui quattro ufficiali.

Da questo panorama di sfaccettature umane ancorate ad una tipologia precisa scelta dall'autore, nasce la complessità di un dramma che se sfocia nell'appariscente presa di posizione dell'ammutinamento, in realtà è, sul piano drammatico, l'itinerario di un isterilimento umano, di una chiusura, di una frattura di rapporto.

Le immagini del film, che filtrano la realtà ripresa, caratterizzano i personaggi come nuclei che si vanno a poco a poco isolando nel loro problema che vogliono assolutamente credere di poter risolvere da se stessi senza chiedere e senza dare.

È questo il dramma del comandante Queek che si stacca sempre più da quei collaboratori che soli potrebbero aiutarlo ad uscire dall'« empassé » in cui si trova, è questo il dramma degli ufficiali che nella pretesa di veder chiaro nel loro comandante, lo isolano sempre di più, lo misurano, lo soppesano, facendogli avvertire il disagio del loro sguardo indagatore e critico, confermandolo nella convinzione che ogni volta che non si contrappone ad un inferiore diminuisce il suo prestigio di capo e scade nella considerazione del suo equipaggio, fino alla tragica cocciutaggine della sera del tifone, in cui far eseguire il giusto consiglio del comandante in seconda avrebbe significato abdicare, agli occhi dell'equipaggio, al suo grado di comandante e riconoscere una sua inferiorità.

Ma questa tensione, che fa giungere al paradosso che la collaborazione diventa impossibile, è creata, come si è già detto, dall'isolamento in cui il comandante è messo dai suoi collaboratori.

Per verificare l'incapacità di un comandante a creare un gruppo dirigente, ad instaurare un rapporto disciplinare ragionevole ed umano, non si può costringerlo ad operare in una situazione ulteriormente aggravata anche soltanto dall'atteggiamento passivo di chi « sta a guardare come se la sbriga ».

Il dialogo deve trovare tutti impegnati e la verifica dell'incapacità al dialogo scaturirà dalla chiusura di un uomo a tutti gli sforzi sinceri e ripetuti di aiuto di chi ha il dovere e la volontà di trovare una via di soluzione a situazioni difficili.

Questa la complessa articolazione drammatica del film che in modo molto realistico (la realtà non è mai riducibile a schemi anche chiari) prospetta i termini di un cammino verso la impossibilità di un dialogo e di un rapporto (il senso simbolico dell'ammutinamento: atto con il quale, nel gioco espressivo delle situazioni e delle immagini del film, si sancisce la frattura di una collaborazione, la rinuncia a risolvere una situazione ragionevolmente ed il ricorso alla soluzione drastica, violenta, di rottura) e ne individua le radici causali non tanto nella univoca negatività di un personaggio ma in tutta una serie di aspetti deteriori dell'uomo che ne costituiscono uno strato pronto a far capolino vincendo il controllo della persona e pronto a seminare quei frutti negativi che assommati creano lentamente situazioni insostenibili.

Come nucleo tematico unitario che nasce dall'assommarsi dei vari contributi drammatici ancorati ai diversi personaggi potremmo dunque esprimere la presente proposta: l'irrigidirsi su posizioni soggettive, l'erigersi da parte degli uomini l'uno a spietato giudice dell'altro, l'abbandonare il piano della vicendevole comprensione, del vicendevole aiuto, della reciproca fiducia per portarsi al contrario su quello della critica intransigente, dello scherno meschino, del disprezzo superficiale, dell'imposizione autoritaria vuota di un contenuto umano, il dare, in una parola, libero sfogo alle manifestazioni dell'egoismo, della disonestà, della paura, dell'equivoco, dell'aggressività sproporzionata, costituisce il germe corrosivo che tramuta progressivamente la vita dell'uomo da sede di armoniosa e serena collaborazione, in campo di lotta fra forze avverse, e converge ineluttabilmente nell'isolamento, nella incompatibilità, nell'irreparabile rinuncia ad un dialogo, nella drammatica frattura di un rapporto.

Il nuovo comandante di Keat (che poi è ancora il primo comandante del Caine) che inizia il viaggio dando al suo ufficiale la soddisfazione di comandare le manovre davanti agli occhi ammirati della moglie, con il valore di profonda comprensione di sfumature umane che a tale simbolo è connesso, pare essere il pilastro su cui poggia un itinerario opposto che ha come centro di convergenza non solo una coesistenza ma una unità profonda fra gli uomini: l'arcobaleno dopo la tempesta.

* * *

Una così autentica proposta è incarnata dal regista in una validissima strutturazione di elementi cinematografici: narrativi, linguistici e drammatici.

Soprattutto si è curato da parte dell'autore, di rifuggire da uno schematismo facile ma equivoco per battere la strada di una trama più complessa ma più valida ad incarnare un problema per sua natura complesso, e d'altra parte tale da lasciare apparire chiaramente le linee conduttrici del discorso filmico che si sviluppa con coerenza e chiarezza di natura drammatica più che logica.

Per questa ragione la complessità del film è in realtà facilmente superabile ad una analisi abbastanza completa e non è da imputarsi ad un difetto di elaborazione dell'autore.

I limiti che possono essere riconosciuti all'opera sono legati al filone narrativo che descrive i rapporti affettivi di Keat che nulla aggiungono al personaggio e valgono a disperdere l'attenzione del recettore e qualche forzatura di tono ricercata a scopo di maggior chiarezza ed in realtà inutile appesantimento strutturale.

Per queste ragioni l'opera pur conservando una altissima dignità sia per quanto riguarda le proposte tematiche sia per la sua coerenza drammatica e quindi espressiva non presenta quell'equilibrio e quella armonia che possa farci rilevare una superiore validità estetica, il raggiungimento cioè del piano dell'arte.

Da un punto di vista morale il film è assai positivo nell'insieme e negli elementi costitutivi, nel tema e nelle immagini.

Una volta completamente capito anzi propone la sua comunicazione con una tensione ed una poliedricità tali da creare quasi una esperienza concreta di valori atti a determinare un tipo di risonanza con lo spettatore assai importante soprattutto da un punto di vista educativo.

La tessitura del film è particolarmente adatta ad un discorso analitico completo che trova il recettore interessato in ciascuna delle fasi di lettura; per questa ragione, oltre che per la sua validità tematica, l'opera si presta in modo particolare a manifestazioni educative con colloqui sul film.

L'accennata complessità dell'opera e la validità universale del suo apporto tematico rende il film adatto anche agli adulti.

Si pensa di dover sconsigliarne la visione a soggetti di età inferiore ai 10, 11 anni.

LENKA E IL PULEDRO SELVAGGIO * * * *

per soggetti dai 9 ai 14 anni
e dai 18 anni in poi
adatto per educatori

regia: Karel Kachyna

bianco e nero - 35 mm. - distribuzione: Arco

16 mm. - distribuzione: S. Paolo

Tema

La lotta per l'affermazione dei valori della comprensione, della solidarietà, dell'amore contro un mondo grossolano ed insensibile richiede, per essere condotto fino in fondo, costanza, forza e sacrificio; in essa anzi si svela la dimensione di macerazione interiore legata ad ogni autentica acquisizione personale.

Il ritrovare questa dimensione nei rapporti più intimi, lo scoprirne la radice nella ottusità e nella cattiveria dell'uomo, disorienta e turba profondamente chi sta aprendosi alla vita, ma è in grado, se equilibratamente orientata, di esercitare uno stimolo positivo nel senso di una più profonda acquisizione dei valori umani, di scandire un passo avanti alla conquista di se stessi.

Spunti pedagogici

Spunti di riflessione sono costituiti: dal tema enunciato dal film, dalla possibilità di trarne un miglioramento anche dall'esperienza dolorosa del male, dal modo di comportarsi della famiglia di Lenka verso la figliola.

Valutazioni generali

La caratterizzazione dei personaggi è sempre precisa e nitida.

Ottimo l'uso del linguaggio cinematografico. Ogni immagine è studiata a fondo.

Piena validità dell'opera sul piano tematico.

Dal punto di vista morale il film è pienamente positivo. Nuoce la totale assenza della dimensione soprannaturale.

Particolarmente adatta l'opera a ragazzi di età leggermente inferiore a quella della protagonista.

RIFLESSIONI SUL TEMA E SUL CONTENUTO PEDAGOGICO DEL FILM « LENKA E IL PULEDRO SELVAGGIO »

La struttura del film sul piano narrativo appare evidentemente centrata sul personaggio di Lenka, protagonista del film, attorno alla quale roteano a maggiore o minore distanza, con maggiore o minore importanza gli altri personaggi: il cavallo Bello, la famiglia, i coetanei e le coetanee, la fattoria e il suo mondo, la natura.

L'esile narrazione del film può riassumersi nella storia di una ragazza che avendo maturato un'amicizia per un cavallo, supera i molteplici ostacoli infrapposti a questa amicizia dallo stesso soggetto (il cavallo), dall'ambiente, dalla famiglia ed ottiene infine il riconoscimento del suo rapporto affettivo.

Tutto il discusso condotto dal regista va analizzato riguardando il tipo di rapporto che la protagonista innesta e sviluppa nei confronti degli altri personaggi principali del film; individuando in ciascuno di tali rapporti le particolari scelte linguistiche (cinematografiche) operate dal regista nel dar corpo visivo al suo film.

RAPPORTO LENKA - BELLO

Il rapporto fra Lenka e Bello prende vita all'inizio del film subito dopo una sequenza nella quale la protagonista viene individuata come ragazza fortemente vivace ed apparentemente insensibile (particolare del pesce tenuto prigioniero sotto il piede).

L'incontro fra Lenka e Bello è particolarmente violento: il cavallo corre pazientemente trascinando il carretto senza guidatore ed inseguito dal fattore Giacomo e da tutta la schiera dei coetanei di Lenka: la ragazza inforca una bicicletta ed insegue il puledro a velocità vertiginosa: prende una scorciatoia, gli va incontro e viene urtata a terra mentre Bello conclude la sua corsa su di un ponte. Quivi, raggiunto da Giacomo, il cavallo viene frustato duramente mentre il viso di Lenka si bagna di pianto. Nella sintesi di un solo episodio il regista innesta tutti i termini di quel rapporto che resterà per tutto il film il centro fondamentale di interesse narrativo e drammatico. In una progressione ritmica che si compone di elementi dinamici interni all'inquadratura (visi, gambe che corrono, oche che schiamazzano, ecc.) ed elementi dinamici esterni ad essa (movimenti di macchina giustapposti velocemente, carrellate avanti, indietro e laterali, contrapposizioni di panoramiche veloci e distese, ecc. che efficacemente danno il senso di un procedere violento e drammatico), il regista raggiunge l'acme della tensione nell'inquadratura dello scontro fra Lenka e Bello per poi ricaricarla nello scontro successivo di Bello con un motocarro sul ponte e poi di nuovo nella barbara fustigazione dell'animale alternata al piano ravvicinato su Lenka disperata.

L'inizio del rapporto è dunque estremamente teso. Bello è una forza arcana ed inspiegabile che nella sua irrazionalità esercita un fascino particolare su Lenka, fascino che si consolida in uno spirito di comprensione nei confronti della sofferenza che l'animale è costretto a sopportare. Da questo punto di partenza il rapporto fra Lenka e il cavallo si sviluppa progressivamente da un'iniziale oggettiva incomprendimento, ai tratti evidenti di un bisogno che uno ha per l'altra (Lenka va alla fattoria, Bello guarda dal recinto quasi aspettasse la ragazza), alla conquista di un'intimità combattuta dall'interferenza di elementi estranei (i ragazzi che distur-

bano i colloqui dei due protagonisti, la mamma che rimprovera Lenka, la malattia che coglie il cavallo), al definitivo suggellarsi dell'amicizia nella cavalcata finale, al riconoscimento dell'amicizia da parte degli adulti. Ma il discorso che Kachyna porta avanti con l'immagine supera il piano degli avvenimenti ed innesta nel rapporto fra Lenka e Bello una serie di motivi drammatici che rivedremo più avanti.

RAPPORTO LENKA - MONDO DELLA FATTORIA

La fattoria dei proprietari di Bello viene caratterizzata nel film da una scelta scenografica che la rende particolarmente opprimente: quasi un castello arroccato ed impenetrabile il cui interno Lenka non può, all'inizio, che limitarsi ad intravedere dall'alto di un tetto, timorosa di essere scoperta e punita. Il dato scenografico ha un preciso riscontro nel comportamento e nella caratterizzazione visiva delle persone umane che nella fattoria vivono; persone insensibili quando non sono, come Giacomo, irragionevoli, disumane e crudeli.

Nella fattoria Bello non ha l'eleganza del galoppo che ha quando Lenka lo cavalca; il suo comportamento crea sempre dei ritmi scomposti in seno dell'inquadratura a significare la incompatibilità che esiste fra lui e l'ambiente in cui vive.

Questo mondo scandisce nel film il contrappunto dell'ottusità alla sensibilità che va grado a grado e proprio anche per reazione, approfondendosi e filtrandosi. La decisiva esperienza finale che consolida l'amicizia fra Lenka e Bello, non per niente inizia con un'incursione notturna di Lenka nella fattoria che assume un tono ancora più tetro, e con la liberazione di Bello dalla prigione che lo costringe e consuma.

RAPPORTO LENKA - FAMIGLIA

Il rapporto fra Leka e la famiglia è caratterizzato dal regista mediante la scelta di comportamenti assai equilibrati, di visi aperti, di atteggiamenti di ogni presa di posizione inconsulta ed irrazionale. È, quella di Lenka, una famiglia normale, che svolge il suo giusto compito di elemento equilibratore anzi cerca eventualmente il punto di contatto (si veda la madre con i suoi piccoli espedienti per mantenersi vicina la figlia in modo che l'esperienza che ella sta vivendo non finisca col creare una frattura con l'ambiente familiare).

La famiglia svolge dunque un'importante funzione catalizzatrice nel senso che crea un costante punto fermo di riferimento, omogeneo, coerente, sicuro che vale a dimensionare l'esperienza di Lenka anche se dal punto di vista della ragazza spesso acquista una dimensione di meschinità in confronto alla decisiva lotta che sta combattendo.

Ma ciò che più conta è che nulla nel comportamento dei genitori è esteriore e fine a se stesso; ogni loro atteggiamento si ancora ad un profondo amore per la figlia che si rivela in tutta la sua carica (proprio direi audiovisiva) nell'inseguimento del padre e nella trepidazione che lo caratterizza.

RAPPORTO LENKA - COETANEI

Il dato di partenza ci mostra Lenka come « uno dei ragazzi ».

Il fotogramma la immerge nella « banda » con la quale condivide interessi e comportamenti (il vestito con la gonna diventa motivo di ilarità e di canzonatura).

Mano a mano che si approfondisce il rapporto fra Lenka e Bello, il regista ha cura di staccare Lenka dai coetanei (non li fonde più, ma li contrappone; la ripresa si arricchisce di controcampi fra inquadrature di Lenka ed inquadrature del gruppo) il comportamento si fa diverso e le battute sempre più divergenti; Ruda viene, più che altro, sfruttato da Lenka mentre i giochi di gruppo sono costantemente respinti nell'atteggiamento di superiorità della ragazza (una superiorità che all'inizio si degna di dare una dimostrazione perché ha bisogno di manifestarsi, come nell'episodio dell'«asse di equilibrio», ma che a poco a poco diventa sprezzante e distaccata).

Progressivamente, nei confronti dei coetanei e delle coetanee, Lenka matura un contrasto derivante da una incompatibilità di mentalità e di interessi. Nella parte finale del film i compagni scompaiono totalmente dall'inquadratura.

Le conquiste di Lenka infatti sono su un piano completamente diverso da quello dei coetanei.

Anche il gruppo di coetanei ha una funzione di contrappunto che evidenzia un superamento progressivo della mentalità o della sfera di interessi che caratterizzano la protagonista all'inizio del film per raggiungerne uno superiore. I coetanei che per tutto il corso dell'opera rimangono in una posizione di quasi animalità sono del tutto impossibilitati ad avvertire lo sviluppo che avviene in Lenka e la lasciano a se stessa; forse solo Ruda avverte nella ragazza qualcosa di nuovo, di suggestivo, di affascinante più della superiorità fisica, ma è incapace di dipanarne le ragioni e risponde con un comportamento inadeguato alle nuove esigenze della ragazza finendo per scontentarla ancora di più.

RAPPORTO LENKA - NATURA

Scaturendo esclusivamente da una scelta visiva dell'autore, si sviluppa infine nel film un rapporto fra la protagonista e la natura. La natura è presente costantemente: come sfondo in alcuni casi, come polo dell'azione di Lenka in alcuni altri, sempre, comunque, con un ruolo di chiarificazione di elementi inerenti il progressivo sviluppo che Lenka sta maturando in sé. Gli attacchi di scena su elementi naturali (si pensi alle molte inquadrature in cui la protagonista si specchia nell'acqua oppure alle scene in cui ella corre nel bosco, ecc.). Anche la natura però non è elemento che mantenga costanti le sue caratteristiche nel corso dell'opera; ella va acquistando caratteri di essenzialità: dalla corposità del ruscello con le onde e con i pesci, nel quale Lenka è quasi tutt'uno con la natura, si arriva alla scena finale in cui la natura è presente nella sua massima stilizzazione: un filo d'erba, un paesaggio omogeneo e scarno, infine due alianti che volano come due gabbiani.

Si supera, nel contempo, il contrasto iniziale fra uomo e natura che si è andato articolando nel corso del film nella crudeltà di Giacomo nei confronti di Bello, nella strumentalizzazione da parte di Lenka del ramarro, nel terrore che i trattori possano toglierle l'amico. Alla fine nel prodotto del quale uomo e natura sono insieme artefici (il paesaggio finale è un «prodotto» dell'uomo e della natura e così l'equilibrato movimento degli alianti) la natura per l'intervento dell'uomo si fa più bella.

Secondo la regola del linguaggio cinematografico questo mutamento dei dati visivi che si riferiscono alla natura testimoniano, di riflesso, una evoluzione che avviene nella protagonista: da un «sentirsi a suo agio» quasi animalesco nella concretezza della natura all'inizio del film, un «sentirsi a suo agio» che però strumentalizza la natura al proprio gioco e al proprio arbitrio, Lenka arriva alla con-

cezione di un rapporto uomo-natura in cui proprio perché si sente « altra » dalla natura, la ama di più e quindi, in misura più intima e radicale, compartecipa di essa.

* * *

Il centro verso cui converge ogni elemento del film è dunque Lenka; tutti coloro che vengono a contatto con lei hanno funzione di contrappunto, di sottolineatura, di sfondo, mai diventano essi elementi protagonisti del film. Lenka da parte sua viene ben caratterizzata dal regista mediante alcuni contrasti: figurativi innanzi tutto: il volto, l'espressione, le gambe, il seno, il portamento che mal si equilibrano in una figura unitaria (ci si riferisce in particolare all'inquadratura nella quale la vediamo calzare le scarpe della mamma) mostrandocela fisicamente in transizione non più una bambina e non ancora donna, e in secondo luogo contrasti di ordine psicologico: ci appare capace ancora di fermarsi estasiata a contemplare un pezzo di ghiaccio ed a giocare sulla sabbia ed insieme di intraprendere una dura lotta contro l'ottusità umana, capace di sopportare le frustate di Giacomo e gli schiaffi della mamma, ma incapace di rimanere indifferente di fronte alla sofferenza innocente di un animale.

Con questi tratti il regista ce la situa in quell'età nella quale la persona sente giorno per giorno che cose ieri importantissime oggi non la interessano più e viceversa, in un incoerente e disordinato ma continuo susseguirsi di ripensamenti e di nostalgie.

Nel film, allora, considerato ormai non più solo ad un livello narrativo per esaminare un'azione, né soltanto ad un livello linguistico per individuare le caratteristiche proprie delle immagini, ma sul piano nel quale i dati dell'azione e delle immagini vengono riportati al loro significato espressivo di valori drammaticamente proposti e contrapposti, i rapporti precedentemente analizzati acquistano nella loro considerazione d'assieme un significato unitario e convergente.

La forza erompente di Bello che affascina Lenka si fonde con la debolezza che gli deriva dall'essere vittima di uomini insensibili: Bello diventa per Lenka una chiamata alla comprensione, alla solidarietà nella sofferenza e poi, in un itinerario sempre più profondo, all'amicizia ed all'amore. La lotta per avere Bello diventa la lotta per affermare appunto quei valori di comprensione, di amicizia e di amore contro un mondo violento, grossolano ed insensibile.

Ma il condurre completamente la lotta richiede il pagare di persona ed il pagare in termini di sofferenza: saranno schiaffi, saranno frustate, saranno canzonature, saranno trepidazioni che la porteranno a constatare la dimensione di sacrificio legata ad ogni autentica acquisizione personale.

Il ritrovare questa dimensione nei rapporti più intimi quali l'amicizia e l'amore familiare, lo scoprirne la radice nella chiusura, nell'ottusità, nella violenza, propria dell'uomo, disorienta e turba profondamente soprattutto chi sta aprendosi alla vita, ma per lo stimolo positivo che è in grado di esercitare se equilibratamente orientato (e qui la funzione comprensiva della famiglia non può essere trascurata) si rivela elemento catalizzatore di una personale e profonda acquisizione dei valori spirituali. In tal modo la storia della contrastata amicizia di Lenka per Bello, vissuta in un susseguirsi incessante di ostacoli e di avversità, assume in realtà il significato di tappa verso una posizione umana più matura.

I rapporti di Lenka con i vari personaggi illustrano quali tasselli di un mosaico, una personalità, un'esperienza, una biografia fatta di squilibri e di reintegrazioni. Sollecitata da tutti questi lati Lenka procede per conquiste successive scan-

FILM PER DIBATTITI

Dal Catalogo della SAN PAOLO FILM

Edward Dmytryk

LA MANO

SINISTRA DI DIO

John Ford

COM'ERA VERDE

LA MIA VALLE

Mark Robson

LA LOCANDA

DELLA 6° FELICITA'

G. W. Pabst

PROCESSO

Elia Kazan

FRONTE DEL PORTO

George Stevens

DIARIO DI ANNA FRANK

I N D I C E

Programmi per i Circoli Culturali Cinematografici	pag. 123
Aspetti della storia del cinema	" 125
Registi	" 127
Tematiche	" 130
Tematiche e aspetti della storia del cinema	" 132
Robin Hood e i pirati	" 137
La Storia del Generale Custer	" 138
Glenn Miller	" 139
L'Affondamento della Valliant	" 141
I Figli del Capitano Grant	" 143
Il Grande Giorno	" 146
L'Amante Indiana	" 148
Moby Dick	" 151
L'Ammutinamento del Caine	" 156
Lenka e il puledro selvaggio	" 162

La "PARAMOUNT FILMS,,

presenta un gruppo di film di grande successo
adatti a Sale Parrocchiali

FANTOMAS 70
(Estmancolor-Franscope)

Jean Marais
Mylène Demongeot

Regia:
Andre Hunebelle

GUERRA E PACE
(Tecnicolor-Vistavision)

Audrey Hepburn
Henry Fonda
Vittorio Gasmann

Regia:
King Vidor

ULISSE
(Tecnicolor-Superscope)

Silvana Mangano
Kirk Douglas
Anthony Quinn

Regia:
Mario Camerini

MEZZOGIORNO DI FIFA
(Tecnicolor-Panavision)

Dean Martin
Jerry Lewis

Regia:
Norman Taurog

JERRY, 8.¾
(Tecnicolor)

Jerry Lewis
Everett Sloane

Regia:
Jerry Lewis

S.O.S. NAUFRAGIO SPAZIO
(Tecnicolor-Techniscope)

Paul Mantee
Adam West

Regia:
Byron Haskin

DUELLO A THUNDER ROCK
(Tecnicolor)

Barry Sullivan
Marilyn Maxwell

Regia:
William Claxton

DOVE VAI SONO GUAI
(Tecnicolor)

Jerry Lewis
Jill St. John

Regia:
Frank Tashlin

7 GIORNI A MAGGIO

Burt Lancaster
Kirk Douglas

Regia:
John Frankenheimer

IL MARMITONE

Jerry Lewis
Peter Lorre

Regia:
George Marshall

PONY EXPRESS
(Tecnicolor)

Charlton Heston
Rhonda Fleming

Regia:
Jerry Hopper

GUERRA DEI MONDI
(Tecnicolor)

Gene Barry
Ann Robinson

Regia:
Byron Haskin

O. C. M. Films 16 mm.

ORGANIZZAZIONE CINEMATOGRAFICA MILANESE

Via Soperga, 20 - MILANO - Telef. 27.88.61

Tre grandi film editi dalla
O. C. M. Film in 16 mm.

PROGRAMMATI!

LA STORIA DI DAVIDE

con JEFF CHANDLER - BASIL SIDNEY - BARBARA SHELLEY

Regia: ROBERT MC NAUGHT

I TRE IMPLACABILI

con GEOFFREI HORNE - CRISTINA GAIONE, ecc.

Regia: J. R. MARCHENT

LA BANDIERA SVENTOLA ANCORA

con ERROL FLYNN - ANN SHERIDAN, ecc.

Regia: LEWIS MILESTONE

Prossimamente un altro importante gruppo con film di grande successo

STAGIONE 1964-1965
SUCCESSI GEIAD COLUMBIA
del 2° Gruppo

Un western entusiasmante

SIERRA CHARRIBA (Maggiore Dundee)
(cinemascope-technicolor)

con: CHARLTON HESTON
RICHARD HARRIS
SENTA BERGER

Una fiaba meravigliosa degna dei migliori cartoni animati

JOGY, CINDY E BUBU
(technicolor)

*Con i tre orsi e gli antenati dello
spettacolo televisivo "Braccobaldo Show,,*

Da un romanzo "best-seller,, un film d'eccezione

A PROVA DI ERRORE

con: HENRY FONDA
DAN O'HERLIHY
regia: SIDNEY LUMET

Il capolavoro che tutti vogliono rivedere

IL PONTE SUL FIUME KWAI
(cinemascope-technicolor)

con: WILLIAM HOLDEN
ALEC GUINNESS
JACK HAWKINS
regia: DAVID LEAN

La

PROTO FILMS

presenta il successo dell'anno:

SIMITRIO

1° premio al Festival Internazionale di S. Sebastiano

Un film incredibile

con un protagonista che non esiste!

VARIETY FILM

LA DURA LEGGE

premiato al Festival di Cannes per la migliore interpretazione

IL TULIPANO NERO Un film di Christian Jacques

"Eastmancolor"

con: Alain Delon

Anthony Perkins in **UNA ADORABILE IDIOTA**
Brigitte Bardot dall'omonimo romanzo di Georges Andre Tabet

LA RIVOLTA DEI PRETORIANI

con Richard Harrison

"Eastmancolor - Techniscope"

"Un eccezionale film spettacolare"

LA GRAFICA RAMPOLDI

Via Asti, 14 - Tel. 46.35.43

MILANO