

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

del centro studi cinematografici della regione lombarda - milano - via napo torriani 19

1

1965

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

*circolare per i soci dell'acec e del centro
studi cinematografici della regione lombarda - milano - via napo torriani 19*

1

1965

DOCUMENTAZIONI

UN MESSAGGIO DELL'EPISCOPATO ITALIANO SULLA SITUAZIONE DEL CINEMA

Gli Eminentissimi ed Eccellentissimi Padri della Confederazione Episcopale Italiana hanno reso noto un messaggio sulla situazione morale del cinema italiano. Lo riportiamo integralmente.

« L'atteggiamento di attenzione benevola e di valutazione positiva della Chiesa nei confronti del Cinema è stato ripetutamente manifestato nei documenti del Magistero Ecclesiastico, che non ha tralasciato occasione per sottolineare le meravigliose possibilità culturali, educative e ricreative di questa tecnica moderna, che esercita un profondo influsso sulla formazione della coscienza individuale e sull'evoluzione del costume pubblico.

Il proposito di dare al grande fattore cinematografico il posto dovuto nella formazione e nell'esplicazione della vita dell'uomo moderno anima sempre l'Episcopato Italiano, che sulla scorta dei preziosi insegnamenti e delle direttive contenute nel Decreto Conciliare sui mezzi di comunicazione sociale, segue con cura e sollecitudine pastorale lo sviluppo del cinema in Italia.

È doveroso riconoscere nella produzione cinematografica italiana una posizione di distinzione, per originalità di espressione, per validità di tecnica e per pregi formali, che non di rado hanno elevato i film italiani a livello di arte.

Tuttavia mentre rileviamo obiettivamente l'impegno e lo sforzo del cinema italiano nella ricerca di un sempre nuovo linguaggio cinematografico e di nuove formule, in linea col continuo progresso tecnico economico e sociale, dobbiamo purtroppo lamentare come tali intenti non siano sempre accompagnati da uguali sollecitudini per il rispetto della dignità della persona umana e dei principi della morale naturale e cristiana.

Salvo lodevoli eccezioni, che meritano considerazione ed incoraggiamento, la più impegnata produzione cinematografica italiana è andata costantemente verso un progressivo e sfrenato deterioramento morale.

Ci risuona ancora, motivo di profonda amarezza, l'eco dei lamenti dei nostri Confratelli nell'Episcopato di altri Paesi, durante gli incontri al Concilio, per lo scandalo prodotto dal cinema italiano tra le loro popolazioni.

In particolare sembra in atto un attacco sistematico, denigratorio e distruttore del matrimonio cristiano, dell'istituto familiare e dell'educazione morale del popolo.

Ciò che è morboso e proibito diventa motivo pubblicitario sulla stampa quotidiana e periodica, che entra in ogni casa.

Ogni persona onesta può riflettere e osservare quali ripercussioni negative abbiano su ogni genere di pubblico, ma specialmente sull'infanzia e sulla gioventù, tale cinema e tale propaganda, sul piano psicologico, educativo, morale e religioso.

Viene da chiedersi come, nonostante i nostri precedenti appelli alla coscienza pubblica in tale materia, ed in particolare la nostra esortazione del 20 marzo 1961, si sia potuto arrivare a questo tristissimo stato di cose.

Dobbiamo con dolore constatare che parecchie sono le cause che hanno contribuito all'evolversi della situazione sino agli attuali deprecabili risultati. Rileviamo in particolare:

- la passività del pubblico, il quale, non reagendo nei dovuti modi di fronte a spettacoli immorali, ne ha incoraggiato gli autori col suo atteggiamento indifferente;

- l'amoralità di una parte del mondo del cinema dove produttori, soggettisti, registi ed attori troppo raramente hanno compiuto qualche serio tentativo per dare un contenuto positivo al messaggio umano diffuso dal meraviglioso strumento a loro disposizione;

- l'insufficienza della critica cinematografica, che troppo sovente, preoccupata soltanto dei valori estetici formali, ha mancato alla sua funzione di stimolo e di denuncia di un cinema senza ideali, che fornisce della realtà una immagine parziale, offensiva ed aberrante;

- l'inefficienza del pubblico potere che « ha il dovere di provvedere con giustizia e diligenza mediante la promulgazione di leggi e l'efficace loro applicazione, che dall'abuso di questi strumenti non derivino gravi danni alla moralità pubblica e al progresso della società » (Decreto Conciliare « Inter Mirifica », A.A.S. 56, 1964, pag. 149).

Si nota tuttavia da qualche tempo nella opinione pubblica una certa presa di coscienza della gravità della situazione.

Ultimamente si sono levate voci di protesta anche da parte di organi di stampa che in altre occasioni non avevano creduto

opportuno di condividere i motivi di allarme dell'Episcopato Italiano per una situazione sempre più preoccupante.

Incoraggiati anche da questi segni di risveglio morale, insieme con queste voci, facciamo udire ancora una volta la nostra di Vescovi e di Pastori, che parlano in nome di Dio ed in nome delle anime a loro affidate dalla Chiesa, Madre e Maestra.

Col dovuto riguardo, ma altresì con la necessaria chiarezza, chiediamo ai Rappresentanti dei pubblici poteri che si studino e si attuino gli strumenti adatti, pur nel rispetto della giusta libertà e delle sue varie espressioni, ad una valida tutela del bene pubblico, di cui i principi morali sono fondamento, difesa e garanzia.

L'art. 21 della Costituzione della Repubblica Italiana, mentre riconosce a tutti il « diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione », afferma altresì che « sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume.

La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni ».

Non possiamo più oltre assistere al desolante spettacolo di disfacimento morale della società, perseguito molte volte col concorso del pubblico danaro, senza invocare opportuni rimedi.

A tutti coloro che in qualche modo portano il loro contributo alla produzione cinematografica, ricordiamo quanto sia grave la loro responsabilità, per l'uso che fanno del loro talento, per l'avvenire civile della nostra Patria e per il suo buon nome all'estero.

Rivolgiamo pertanto a ciascuno di essi un « paterno ed insistente ammonimento di seguire sempre i dettami di una retta e delicata coscienza, come conviene a chi è investito del gravissimo compito di educare » (S. S. Giovanni XXIII, **Motu Proprio** « Boni Pastoris » A.A.S., 51, 1959, pag. 185).

Non vorremmo tuttavia che questo nostro paterno richiamo suonasse soltanto come deplorazione.

Per dimostrare quanto sia vivo il nostro interesse e quanto concreto il nostro desiderio di collaborazione per un miglioramento della situazione abbiamo deciso di stabilire un premio per incoraggiare la produzione cinematografica che presenti ed illustri, con linguaggio adatto all'uomo moderno, i valori cristiani.

Le modalità di tale premio saranno successivamente comunicate.

Nel quadro della situazione che abbiamo delineato, non ci sono fortunatamente solo ombre. Motivi di speranza ci provengono dalle varie istituzioni cattoliche che si adoperano alacremente per la moralizzazione del mondo dello spettacolo, e la cui

attività dovrà essere opportunamente regolata dall'Ente dello Spettacolo, in conformità al citato Decreto Conciliare (Art. 21 l. c., pag. 152).

Prendendo occasione della prossimità del sacro tempo quaresimale, che nello spirito della Chiesa è tempo di istruzione religiosa, raccomandiamo ai nostri zelanti sacerdoti una particolare cura nella formazione della coscienza dei loro fedeli per ciò che si riferisce ai problemi dello spettacolo, mediante una opportuna illustrazione del citato Decreto Conciliare « Inter Mirifica ». Si dovrà in tal modo, in conformità con l'Esortazione del Santo Padre, « tonificare le coscienze delle persone rette, dei responsabili del bene pubblico, dei maestri e dei genitori, della gioventù che è al tempo stesso la più suscettibile di tentazioni e la più generosa nelle affermazioni ideali » (Esortazione ai Parroci e Quaresimalisti di Roma, 12 febbraio 1964).

Infine a tutti i nostri fedeli, mentre ricordiamo il dovere di astenersi dagli spettacoli immorali, nello spirito di vigilanza cristiana suggeritoci dalla Quaresima, prendiamo occasione per esortarli ad una condotta coerente in tutti i campi coi principi morali e cristiani.

Domenica di Quinquagesima, 28 febbraio 1965.

Iniziamo con questo numero la presentazione di registi significativi nel cinema sia italiano che straniero, scelti non tanto guardando "ai capolavori" da essi fatti, quanto piuttosto, considerando l'attualità della loro opera, l'aderenza e l'interesse a problemi ed alla realtà umana del nostro tempo. Ovviamente si tiene conto nel fare la scelta, anche della "qualità" dei loro film ma solo come di un elemento importante, e non esclusivo.

DINO RISI

Nota biofilmografica

Nacque a Milano il 23 dicembre 1916. Dopo aver conseguito la laurea in medicina divenne aiuto-regista di Soldati, quindi di Lattuada nel film « Giacomo l'idealista ». Durante la guerra fu in Svizzera e seguì i Corsi di Regia tenuti da Feyder all'Università di Ginevra. Rientrato in Italia divenne critico cinematografico del quotidiano « Milano Sera » e contemporaneamente girò i suoi primi cortometraggi, strettamente aderenti all'imperante filone neorealistico « I Bersaglieri della Signora » (1946), « Barboni » (1946), « Pescatorella » (1947), « Buio in sala » (1948) sugli spettatori cinematografici, e poi « Il grido della città » e « Il siero della verità ».

Film:

- 1) 1951 - Vacanze col gangster
- 2) 1952 - Viale della Speranza
- 3) 1953 - Amore in città (film ad episodi girato con Lizzani, Antonioni, Fellini, Maselli, Lattuada. L'episodio di Risi si intitola: « Paradiso per quattro ore ») (direz. gener. e supervis. coordinam. di Zavattini)
- 4) 1955 - Il segno di Venere
- 5) 1955 - Pane, amore e...
- 6) 1956 - Poveri ma belli
- 7) 1957 - La nonna Sabella
- 8) 1957 - Belle ma povere
- 9) 1958 - Venezia, la luna e tu
- 10) 1959 - Poveri Milionari
- 11) 1959 - Il vedovo
- 12) 1959 - Il Mattatore
- 13) 1960 - Un amore a Roma
- 14) 1961 - A porte chiuse
- 15) 1961 - Una vita difficile
- 16) 1962 - Il sorpasso
- 17) 1962 - La marcia su Roma
- 18) 1963 - I mostri
- 19) 1963 - Il giovedì
- 20) 1964 - Il gauchò
- 21) 1965 - La telefonata (ep. dal film « Le bambole », con altri di Rossi, Comencini, Bolognini).

L'Autore

J. P. Melville, interpellato su chi fossero gli autori che considerava particolarmente significativi nella storia del cinema, rispose citando assieme ad alcuni celebri nomi una lista di 63 registi minori del cinema prebellico americano.

Questa nota, in se stessa abbastanza priva di espliciti e difendibili significati, serve però a sottolineare l'importanza, tante volte unisconosciuta, da rivendicare a buon diritto alla cosiddetta produzione media che risulta, se non altro, il più efficace indice delle tendenze, delle possibilità, degli umori di tutta una cinematografia nazionale.

Basti considerare la limitatissima incidenza percentuale delle opere giudicate « capolavori » nella produzione annuale, perchè ci si renda conto del notevolissimo valore rappresentativo del prodotto medio e degli stimoli che può suscitare su di un'ampia base di pubblico.

A Dino Risi tocca certo un posto notevole nel cuore dei produttori per aver potuto dirigere ben 19 opere nell'arco di 13 anni, oltre a numerosi altri film. È quindi ancor più degna di attenzione la presenza di questo regista in quel settore del cinema italiano che viene regolato dalla concreta urgenza di far « presa » sul pubblico (e per pubblico intendiamo qui soprattutto gli spettatori delle sale di provincia o del suburbio, più che il difficile o « stanco » pubblico cittadino) e risulta promosso da motivi soprattutto commerciali. In questo angusto, ambito, sdegnato sempre dall'« aristocrazia » degli autori minori, operano insieme a figure oscure, indegne di memoria e considerazione, anche autori veri (come Risi), che prepotentemente rivendicano alla loro media statura il credito e l'attenzione che ad altri sarebbero negati.

Dopo alcuni cortometraggi, dei quali alcuni ancora oggi si guardano con discreto interesse, Risi fa il suo esordio nel film di lungometraggio con « Vacanze col gangster » e l'anno successivo realizza « Viale della speranza ». Si tratta di due opere generiche prive di originalità ispiratrice, a proposito della quale va tuttavia notato un deciso rifiuto dell'intonazione populista tipica del cinema italiano postbellico (sia come risultante dalla vena del neorealismo rosa o no, sia come sbocco nel melos più discutibile nel feuilleton ottocenteschi ridotti per lo schermo) e uno sforzo involontariamente critico di ambizione piccolo-borghese.

« Uno studio sottile penetrato da una tenue amarezza e da una tristezza che ne fanno qualcosa di più che un documento asciutto e grezzo. Con questi sentimenti D. Risi fa opera di moralista oltre che di reporter » (Téléciné).

Il film seguente (« Il segno di Venere ») non offre particolari motivi di riflessione a parte la cura posta dal regista nel definire un ambiente ancora una volta piccolo-borghese, e una certa delicata sensibilità mostrata nel tratteggiare due opposte, ma ugualmente amare figure femminili, che, come nel precedente « Viale della speranza » reggono il nodo drammatico dell'opera.

« Poveri ma belli » è la rivelazione vera di Risi sul piano di un ormai evidente, indiscusso successo commerciale, e farà scuola negli anni successivi per tutto un filone della nostra produzione cinematografica qualunquista ed evasiva, che spesso eccedendo in grossolanità sconosciute al film capostipite, ne seguirà la falsariga. Lo stesso Risi deciderà di riprendere la formula così travolgente in successivi « Belle ma povere » prima e poi « Poveri milionari », fallendo però i primitivi risultati di originale, ingenua freschezza nell'interpretazione ironica in chiave quasi di commedia popolare, della « piccola vita » di un quartiere romano, o addirittura di tutti questi tradizionali ambienti familiari e sociali, vero cosmo dialettico del « bullo » e della « pupa ».

Nel 1960 ritorna alla commedia drammatica con « Un amore a Roma », opera fumosa e incoerente dove accanto alle evidenti tare di una sceneggiatura incredibilmente banale, si manifesta in più momenti la significativa proprietà del lin-

guaggio cinematografico e la robusta capacità, acquisita seppur non costantemente, nel servirsene. Da rilevare l'identica attenzione che l'autore pone nell'accostare, interpretandoli, i più diversi ambienti da cui provengono i personaggi (dall'aristocrazia romana a un demitizzato mondo del cinema, in cui Vittorio De Sica interpreta un qualunque regista di Cinecittà, all'ambiente provinciale e grossolano dell'avanspettacolo), che sostanzialmente riprende l'antico disimpegno del regista populistico del cinema postbellico, esprimendo ugualmente l'aspirazione a non condizionare storicamente i personaggi e cercar per essi una collocazione che eviti la diretta polemica storica ideologica per essere più genericamente umana.

È questa stessa ricerca che con maggior coerenza di risultati viene ripresa in « Una vita difficile » (dopo un tentativo di « commedia brillante » « A porte chiuse »). A partire da « Una vita difficile » Dino Risi conosce momenti di intensa fecondità artistica che riesce persino a nobilitare, grazie a un costante processo di affinamento stilistico, opere di per sé decisamente secondarie come « La marcia su Roma » e « I mostri », che seguono « Il sorpasso », riconosciuto vertice nell'opera complessiva di questo autore.

L'ultimo film (« Il gauchò ») sembra segnare una decisa involuzione, relativamente almeno ai notevoli risultati appena conseguiti, non tanto per l'abbandono radicale di una poetica faticosamente acquisita, quanto per il suo adeguamento a una maniera sostanziale volta a fare « spettacolo » accattivandosi con un certo agio i facili gusti delle platee meno mature.

Il discorso su Risi rimane comunque aperto a ogni ulteriore sviluppo. È possibile ravvisare nell'opera complessiva di D. Risi una costante e praticamente esclusiva attenzione ai fenomeni della vita nazionale (in particolare al complesso di fattori sociali e civili che la compongono), in cui lo studio del costume difficilmente diventa « nota caratteristica » o dato storico, tendendo piuttosto a vedervi partecipata tutta la personale sensibilità dell'autore.

La nota saliente di questo considerare in parallelo ai suoi sviluppi la realtà nazionale, si manifesta attraverso la fedeltà a certe costanti espressive che personalizzano l'opera di Risi, principalmente il servirsi delle situazioni e degli ambienti in funzione rappresentativa, ma non del personaggio, la cui rivalutazione è operata nel preservarlo da limitative necessità di caratterizzazione tipologica, nel renderlo ricco e padrone di sentimenti e di una coscienza, che tendono a farne una « persona » depositaria di valori o non valori, finalisticamente (e non funzionalmente) intesa.

Il rapporto fra personaggio e realtà extra filmica, non ponendosi necessariamente su un piano di universi, evita al personaggio di ridursi a puro dato di cronaca e a caricatura. Mentre un riferimento analitico esiste e definisce strumentalmente le situazioni, gli ambienti, le figure secondarie, il personaggio chiave esiste nella sua totale velleitaria autonomia.

Lungi dal risultare l'immagine dell'italiano medio (nelle sue diverse condizioni), lungi dal figurarsi come la funzione espressiva di pregi e difetti nazionali, il personaggio di Risi si arricchisce dei contributi storici e sociali che convergono nella sua definizione, interpretandoli in funzione della propria individualità.

La pungente sottigliezza dell'indagine, che trasfigura i fatti minuti rendendoli materia di una interpretazione della realtà, libera questo autore dal vincolo della seriosità geometrizzante e austera o dal rischio più probabile dell'immedesimazione della disamina civile e politica che vizia e appesantisce la nostra cultura (rispettivamente da un Antonioni — che però costituisce un esempio positivo e però inarrivabile — e da un F. Rosi o un Aldo Vergano), e giustifica pienamente la disinvoltura nell'attingere dalla tentacolare ricchezza espressiva del linguaggio cinematografico la gamma opportuna dalla risata al dramma, all'ironia ferma e sottile.

Nell'intento di dare un utile contributo all'attività culturale che molti nostri lettori svolgono nelle loro sedi, iniziamo la presentazione di proposte di cicli di film che potranno utilmente essere inseriti nei programmi di attività dei loro circoli. Essendo destinate a località molto diverse tra loro le proposte sono necessariamente generiche: sarà compito dei responsabili adattarle alla propria situazione.

CINEMA E CRITICA

Il ciclo che presentiamo in questo numero è dedicato alla posizione assunta dalla critica più qualificata di diverse tendenze di fronte ad alcune significative opere del cinema italiano.

Questa proposta, trova la sua giustificazione nella convinzione (facilmente dimostrabile) che la critica abbia un ruolo molto importante e a volte determinante nell'atteggiamento dello spettatore di fronte all'opera cinematografica. È importante perciò, riteniamo, far prendere coscienza allo spettatore anche di questo fatto, portandolo appunto « a valutare » parallelamente al film, la posizione assunta dalla critica nei suoi confronti.

Nelle schede qui pubblicate, vengono presentati i giudizi emessi dalla critica quotidiana e periodica, all'apparire del film.

I FIDANZATI

regia di Ermanno Olmi
soggetto di Ermanno Olmi
sceneggiatura di Ermanno Olmi
fotografia di Lamberto Caimi
musica di Gianni Ferrio
interpretazione di Carlo Cabrini, Anna Canzi.

I giudizi della critica

— « (...) A veder nostro, « I fidanzati » è una riuscita totale, una sottile elegia, un'opera in tono minore, ma accurata e profonda (...). »
(Pietro Bianchi, in « Il giorno », 17-5-1963).

— « Cronaca intimista e meditazione di una austera melanconia sulla solitudine dell'uomo (...) Il talento di Olmi è soprattutto nella sua maniera di scegliere l'annotazione furtiva e familiare, di conservare una specie di semplicità tranquilla che si accorda (...) alla psicologia del protagonista e alla lentezza voluta della recitazione (...). »

(Jean de Baroncelli in « Le Monde » (Paris), 23-4-1964).

— « (...) Mantenuto su un livello di sobria misura, il film correva il rischio dell'evasione simbolica e della sofisticata cerebralità. Questo rischio è stato quasi ovunque evitato soprattutto in virtù della sostanza autentica dell'ambiente e dei personaggi (...). »

(Renato Buzzonetti in « Rivista del Cinematografo » 1963, n. 6-7, pagg. 274/75).

— « (...) Sul piano espressivo l'elemento più valido dei « I fidanzati » è il montaggio (...). Il regista qui non rispetta i tempi reali nella loro consequenzialità storica, né si limita a qualche flashback per le parentesi del ricorso o della fantasticheria. L'intervento del passato sul presente non interviene a colmare una lacuna narrativa o a spiegare una ragione psicologica dei fatti; il passato cioè non vale sempre come passato, può diventare di colpo anche presente. Tutto dipende dalla prospettiva con cui quel passato è rivissuto (...). Questa impostazione strutturale, a blocchi emotivi, nel cui interno il tempo sembra distendersi, dona al film un respiro stilistico particolare, che nelle scene migliori riesce a fondere l'incisività essenziale del montaggio tra scena e scena e la tensione strascicata nell'ambito delle singole inquadrature. Da questo rapporto inconsueto nasce il ritmo stilistico del nuovo film di Olmi. Lo stacco narrativo tra presente e passato, tra realtà e memoria è completato dal collegamento dialogico o musicale.

Per questa coniugazione tra video e audio, la colonna sonora, tecnicamente parlando, è la cosa più nuova nell'ambito delle acquisizioni stilistiche di Olmi. (...). »

(Alberto Pesce in « Cineforum », 1963, pagg. 333-343).

— « (...) La sua sostanza artistica ci sembra riveli una maturazione di Olmi nell'approfondimento dei caratteri o delle situazioni (tecnicamente egli avanza di film in film; vedete qui le sequenze del ballo, del carnevale, delle saline, le prospettive diurne e notturne delle fabbriche, i fuochi d'artificio delle fiamme ossidriche) alla quale tuttavia non corrisponde un'adeguata pienezza di sintesi narrativa. Noi non siamo sicuri che « I fidanzati » sia migliore del « Posto » proprio perché, interiorizzandosi ancor più, il racconto acquista in analisi psicologica quello che perde in significazione storica. (...). »

(Giovanni Grazzini in « Corriere della Sera », 17-5-1953).

— « Artisticamente parlando « I fidanzati » né entusiasma né delude. Non mancano qua e là indulgenze bozzettistiche, indugi e complacimenti formalistici che rivelano un debole del consumato documentarista; la stessa soluzione della vicenda mediante una corrispondenza epistolare cinematograficamente convince poco. In compenso, l'uso della macchina, l'impasto della fotografia, la scelta e la condotta del materiale umano, le annotazioni ambientali e di atmosfera, il calibrato uso del sonoro dei rumori e dei silenzi soddisfano appieno, qua e là raggiungendo quasi la perfezione (per esempio sul principio, della balera milanese). (...) »

Enrico Baragli, S.J. in « La civiltà cattolica », 1963, pagg. 475/76).

« (...) In « I fidanzati » la noia si è sostituita alla freschezza e alla malinconia disingannata che costituivano il fascino dello stile di Olmi, di modo che si è di fronte ad un neorealismo trito che segue cinque anni dopo le tracce di un Antonioni prima maniera, quello del GRIDO. Con la differenza che, in « I fidanzati » il lirismo è minore. La nostalgia del documentario insolito e poetico, nel quale Olmi eccelle, è in parte la causa di questo fallimento. (...) »

(Henry Chapier in « Combat », (Paris), 17-5-1963).

— « (...) Questo regista così dotato, che sa vedere con uno sguardo così originale la realtà, ha tuttavia un tallone d'Achille nella sua concezione del mondo (...). È come se Olmi, troppo bonariamente, dicesse che non tutto il male vien per nuocere, ovvero che proprio gli squilibri e le ingiustizie della società italiana possono rafforzare, nell'uomo, la sua coscienza cristiana. Sono concetti assai discutibili ai quali, comunque, egli crede con assoluta sincerità. Da questa sincerità promana, a volte, il suo vigore artistico, che non è comune: ma i suoi film rimarranno, per così dire, sempre « a mezzo », finché egli non avrà trovato un maggior equilibrio tra il cuore e la ragione. »

(Ugo Casiraghi in « L'Unità », 17-5-1963).

ERMANNO OLMI

(nota biofilmografica)

Nato a Bergamo nel 1931. Figlio di un ferroviere, studiò a Milano, ma dopo la prima liceo scientifico, passò ad una accademia di recitazione. Ebbe perciò una formazione essenzialmente teatrale, che gli permise di mettere in scena Labiche, Giraudoux e Thornton Wilder. Finì poi per fare l'impiegato alla Edison dove riuscì a fondare nel 1954 la sezione cinema. Da allora ha girato oltre 40 documentari che hanno raccolto numerosissimi premi.

Documentari (prodotti dalla Sezione cinema Edisonvolta):

- 1) 1953 - Viaggio al centro della civiltà Inca
- 2) 1954 - La pattuglia di Passo S. Giacomo
- 3) 1954 - La diga del ghiacciaio
- 4) 1955 - Cantiere d'inverno
- 5) 1955 - La mia valle
- 6) 1955 - Il racconto della Stura
- 7) 1955 - L'onda
- 8) 1955 - Buongiorno natura
- 9) 1955 - Il pensionato
- 10) 1956 - Manan: finestra 2
- 11) 1956 - Michelino: 1ª B
- 12) 1956 - Perù - Istituto de Varano
- 13) 1956 - Fertilizzanti complessi
- 14) 1957 - Processo in agricoltura
- 15) 1957 - Campi sperimentali
- 16) 1958 - Tre fili fino a Milano
- 17) 1958 - Giochi in colonia
- 18) 1958 - Frumento
- 19) 1958 - Venezia città moderna
- 20) 1959 - Cavo olio fluido 220.000 volt
- 21) 1959 - Alto Chiese
- 22) 1959 - Natura e chimica

Film:

- 1) 1960 - Il tempo si è fermato
- 2) 1961 - Il posto
- 3) 1963 - I fidanzati
- 4) 1965 - ... E venne un uomo

LE MANI SULLA CITTA'

regia di Francesco Rosi

soggetto di Francesco Rosi e Raffaele La Capria

sceneggiatura di Francesco Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Forcella,
Enzo Provenzale

fotografia di Gianni Di Venanzo

musica di Piero Piccioni

interpretazione di Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti.

I giudizi della critica

— « No, no e no. Non ci venga a raccontare che è così che si fa del cinema (...) Indirizzando volutamente l'azione verso una sola posizione ideologica; ignorando faziosamente le altre e falsando palesemente, con dimostrabile malafede, la realtà dei fatti. Questo non è cinema e non è neanche sana polemica; è comizio, è fazione, è discorso elettorale, trasformato in spettacolo cinematografico solo a scopi politici, con pochissime preoccupazioni culturali e artistiche (...) Di che tratta questo film comizio? Di un argomento in sé giustamente riprovevole e biasimevole; del fenomeno cioè della speculazione edilizia (...) Quello che riproviamo, e fermamente, è l'atteggiamento con cui il film di stasera ha inteso affrontare e spiegare questo fenomeno. (...) Rosi si è lasciato prendere la mano dall'ideologia, (...) si è quasi totalmente abbandonato alla dialettica, affidando la maggior parte di quelli che egli sperava diventassero effetti drammatici al clamore delle dispute, ai dialoghi fitti e nervosi, a gruppi opposti di caratteri creati al solo scopo di rappresentarci le diverse tendenze politiche, preferendo ignorare la necessità di un racconto dinamico e indulgendo solo alle esemplificazioni programmatiche; più o meno alla stessa stregua di alcuni film sovietici dell'epoca stalinista (...) Ci sono gli onesti comunisti all'opposizione, i corrotti monarchici, i pavidì e opportunisti democristiani di centro, i più coscienti democristiani di sinistra, e alla fine, clero e governo che benedicono e applaudono i frutti del compromesso. »

(Gian Luigi Rondi in « Il Tempo » — 6-9-1963).

— « Un film splendido. Senza possibilità di dubbio (...).

È un film che ha tutto: passione umana, impegno morale, approfondimento artistico, sapienza tecnica, coraggio civile. Preparandolo, scrivendolo, realizzandolo (due anni di lavoro) Rosi ha firmato la sua opera più matura, anche nei confronti di Salvatore Giuliano che eguaglia in drammaticità, ma sopravanza per coerenza e chiarezza. (...) L'intero sistema politico del neo-capitalismo italiano, viene messo a fuoco dal film e colpito in pieno per la prima volta con tanta precisione ed energia. Il legame tra potere pubblico e speculazione privata è individuato, illustrato e condannato senza equivoci, con una fermezza che non concede via di scampo ai responsabili. (...) Francesco Rosi, applaudito intensamente a lungo, ha dimostrato anche nella conferenza-stampa la stessa serietà, la stessa passione. Un regista che ha fiducia nella « comunicazione » che concepisce la democrazia come un dibattito permanente, in cui però si denuncino

le cose che non vanno con la volontà di trasformale. Non solo lezione di un film, dunque, ma anche, quasi a chiusura della Mostra, lezione di un cinema.» (Ugo Casiraghi, « L'Unità » — 6-9-1963).

— « (...) Se il film si fosse limitato a prendere energicamente posizione, a condannare il fatto denunciato in sè e per sè (...). potremmo senza dubbio aderire alla tesi che vede prevalere l'impegno sociale su quello politico e accoglierlo con sincero entusiasmo (...) Purtroppo non è così e il film di Rosi, infatti, si muove in tutt'altra direzione (...) e la polemica contro la speculazione edilizia diventa un vero pretesto per tessere l'apologia dei partiti di sinistra, per far della propaganda (...) »

(Giacinto Ciaccio in « L'Osservatore Romano » — 7-9-1963).

— « (...) Un film come quello di Rosi, con il suo leone in tasca, vale evidentemente assai di più di un articolo di fondo sul giornale, di una interrogazione in Parlamento, di un'inchiesta giornalistica documentata ma non letta. Se il politico avesse parlato così in favore del film di Rosi, non ci sarebbe stato nulla da eccepire. Ma (...) un discorso di tal genere, esposto nella rubrica della critica cinematografica, sarebbe preso proprio per quello che non deve essere; un giudizio fondato sui puri semplici contenuti, e dunque un giudizio settario, di origine staliniana e zdanoviana (...) E dunque bisogna (...) difendere il film in quanto opera d'arte (...) Tuttavia se si obietta timidamente che l'atteggiamento di Rosi è nobilissimo, ma la qualità poetica del film è dubbia, ecco che si è accusati di voler mettere in forse proprio la sua generale, totale validità (...) Finchè non si accetta di discutere sull'unico terreno possibile, che è quello dell'esame di tutte le componenti dell'opera e innanzi tutto di quell'elemento primario che è il linguaggio, si andrà incontro alla più grande confusione (...) La visione di un intellettuale impegnato a seguire con rapidità e prontezza un'azione politica (...) trova certo nel film di Rosi un esempio (...). Di qui nasce, tuttavia, anche una sorta di ricatto per il critico marxista, che si sente impegnato come e magari più di questi uomini nella lotta, eppure non intende sostenere vecchie tesi estetiche o grossolane linee culturali (...) Il regista dice: « Io non ho voluto fare un film di Arte con la maiuscola ». Ma i suoi apologeti mostrano la stessa cosa: e cioè, che non essendoci un'arte con la maiuscola, questo film appartiene a qualcosa di diverso dall'arte; sia pure alla cultura, in senso lato, alla protesta (...) Questo è « Le mani sulla città »; un robusto documento di popolarasca ed elementare drammaticità; il taglio del racconto, le grossolane allusioni e contrapposizioni di sequenze, la caratterizzazione dei personaggi secondo un'ovvia tipologia, tutto il bagaglio, insomma, di un gusto della parola, dell'immagine, della situazione, che è tipico del roto-calco o del feuilleton (...) »

(Tommaso Chiaretti, « Mondo Nuovo » — 15-9-63, pag. 17).

— « (...) Quest'anno i giudici sono stati senz'altro superiori alle opere: hanno scelto e ben optato per la chiarezza. Rosi è il leone che noi appoggiamo di cuore perchè ha tagliato netto col groviglio degli esperimenti, dei versi e delle transazioni con un film tutto aperto che fa appello alla nostra ragione e usa i mezzi appropriati per discutere.

Parla perchè ha qualche cosa da dire e mette il morto sulla tavola, in modo che questi possano guardarlo e riconoscerlo (...) La critica e il pubblico hanno concesso a « Le mani sulla città » (o gli hanno rimproverato) un puro valore ideologico, non lo hanno esaurito compiutamente. Al di là della polemica e anche degli evidenti meriti di educazione civile (...) il film di Rosi si afferma quale saggio di un nuovo cinema di eloquenza ripristinando la giusta fusione del parlato nel contesto cinematografico; un invito al ragionamento. Questa ri-

valutazione non defrauda minimamente gli altri veicoli espressivi, che serbano l'adatta loro efficacia: (...) il risultato è un'essenzialità estrema, che infine torchia la ideologia morale; sarà una zona fredda del vivere, ma la sola zona onesta in cui coscienza e buon senso coincidono (...).»

(Tino Ranieri in «Cinema Domani — n. 10-12, 1963, pag. 39).

— « (...) La prospettiva dinamica del racconto, necessaria a conferirgli un ritmo tanto travolgente quanto illuminante, sopprime tutti i tempi morti e tutti i passaggi psicologici che avrebbero permesso di spiegare al pubblico le incidenze politiche di questo caso, essenziali per Rosi quanto la sua portata morale. L'elissi drammatica esige quindi sul piano verbale una compensazione che venga incontro a questa preliminare preoccupazione di efficacia. Il film, senza sbavature nell'immagine, diventa ciarlierio al livello del linguaggio; la parola, o meglio i discorsi, fissano il coro del racconto in una significazione unica, profondamente impegnata nell'attualità politica, ma la cui durata non è certo che vada oltre a quella dell'attualità, limite accettabile per un reportage, ma discutibile in un'opera dove il ricorso alla finzione implica una trascendenza estetica e la volontà di raggiungere la verità più che non ricopiarla (...) Nessun prolungamento si apre al di là di quello che il regista vuol dire (...). »

(M-C. in « Esprit » (Paris), 1964 Janvier, pag. 100).

— « (...) il film si risolve in duelli oratori estremamente tempestosi. (...) I discorsi hanno l'autenticità di un rendiconto stenografico o — meglio ancora — stereofonico. Detto questo, la regia è sempre storia. (...) Bisognerebbe avere, per individuare delle qualità cinematografiche notevoli dietro a questo Festival della parola, uno sguardo molto acuto o gli occhi di un partigiano (...) Il film merita tuttavia attenzione come documento sociale (...). »

(Louis Chauvet in « Le Figaro » (Paris) — 12-11-1963).

— « Ci troviamo (...) di fronte non a una volontà di realismo — il desiderio di individuare una verità immediata appare infatti come troppo teorico — ma ad una interiorizzazione nel tempo di questa volontà, ad una descrizione di secondo grado della ambiguità dello studio di fatti ambigui. Se c'è reportage, esso non avviene solo sull'argomento riferito, ma prima di tutto sul giornale di viaggio del reporter (...). »

(Jacques Doniol-Valcroze in « Cahiers du Cinéma », Paris, 1964, pag. 152).

FRANCESCO ROSI

(nota biofilmografica)

Nato a Napoli nel 1922. Per un certo tempo fece l'attore di teatro lavorando tra l'altro in una commedia di Salvatore Di Giacomo. Interruppe poi gli studi di Giurisprudenza e la sua attività di giornalista a Radio Napoli per venire a Roma (nel 1946) come assistente in una regia teatrale di Ettore Giannini. Quindi intraprese una lunga attività di aiuto-regista e di sceneggiatore con Visconti, Emmer Monicelli, Antonioni e Giannini.

Film:

- 1) 1958 - La sfida
- 2) 1960 - I magliari
- 3) 1962 - Salvatore Giuliano
- 4) 1963 - Le mani sulla città

I BASILISCHI

regia di Lina Wertmüller

soggetto e sceneggiatura di Lina Wertmüller

fotografia di Gianni Di Venanzo

musica di Ennio Morricone

interpretazione di Toni Petrucci, Stefano Sattafloris, Sergio Ferrannino.

I giudizi della critica

— « Diremo soltanto che questo ottimo esordio di una delle poche donne-regista del cinema mondiale, non vede il problema del Sud in un contesto più generale; nè come oggi cui seguirà un domani, nè come un oggi preceduto da un ieri. È ancora un dato storico, un tronco di radici e di rami, una trincea di vie tagliata da una linea perfettamente orizzontale. Sarà probabilmente una tendenza tipicamente femminile, ma la sensazione è che questi basilischi che scaldano le bianche pietre di un paesaggio volutamente disadorno, siano visti più che altro come un elemento di costume e che ciò sottintende una posizione ideologica discutibile; il costume come dato strutturale e non come qualcosa che proprio le strutture contribuiscono a determinare. Il discorso appare quindi limitato proprio per la semplificazione a nostro avviso eccessiva dei personaggi, per la loro anonima storia, che rendendoli possibili abitanti di un sud generico (perchè non Corleone o Eboli?) giustifica anche poco una scelta geograficamente così precisa. Lo stesso uso di un dialetto italianizzato con effetti che vanno dal comico al grottesco e al patetico conferma d'altronde nel film i limiti programmatici di un'indagine di costume. Entro tali limiti però il lavoro della Wertmüller appare notevole e tale da fare dimenticare talune imperfezioni tecniche del doppiaggio e del montaggio o la discutibile chiave narrativa (la voce fuori campo di una concittadina dei Basilischi) del film. »

(Lino Micciché in « Avanti, 25-10-1963).

— « (...) Meglio (...) almeno per quanto riguarda la misura del racconto; il garbo delle notazioni, il senso spettacolare e certi tasti suggestivi di una rappresentazione che intende cogliere, fra l'ironia e l'affetto, gli aspetti coloriti e caratteristici di un piccolo mondo meridionale (...) e in particolare di quegli strani esemplari umani che sono appunto paragonabili ai «Basilischi», o lucertoloni, che si vedono adagiati sulle pietre calde, pigri (...) e diffidenti, a crogiolarsi al sole (...).

(...) Misura, garbo, suggestione, senso dello spettacolo, ma sono cose che possono bastare quando si affronta un ambiente reale, quando si pretende non di affidarsi a una libera fantasia ma di restituire il senso e le dimensioni di un mondo vero, di personaggi in concreto esistenti? A parte una certa mancanza di originalità, si nota l'assenza di un giudizio critico, di un'indagine inedita e entrante, insomma di una vera definizione. Il fatto di far citare, alla fine, da una voce fuori campo, addirittura Giustino Fortunato (« Siamo quelli che la razza, il clima, il luogo, la storia hanno voluto che fossimo ») è soltanto un cattivo

alibi per giustificare l'accettazione passiva di situazioni e di caratteri che sono stati come pacifici e scontati (con indulgenza anche al luogo comune e certo facile bozzettismo) invece di essere affrontati con uno sforzo nuovo di comprensione, e con il rigore di quel «realismo critico» senza del quale ogni discorso sul Sud cede all'aneddoto, al folklorismo, a un macchiettismo solo di vertente (...).

(Gian Maria Guglielmino in « Cinema Nuovo, n. 165, pag. 369, 1963).

— « Erano senza dubbio molte le cose da dire. Ma, non essendoci una storia propriamente detta, si offrivano due possibili sviluppi, o costruire una vicenda con episodi autonomi... o creare uno o più personaggi definiti, con la funzione di organizzare e di legare tra loro la diversa situazione. Scegliendo la seconda possibilità non si è saputo portarla all'ultima conseguenza (...) La realizzazione attenua solo in parte i difetti della sceneggiatura. L'eccellente fotografia di Gianni di Venanzio aderisce in parecchi momenti al contenuto tematico, suggerendo visivamente il clima morale di opprimente abulia e la monotonia che cala su quegli esseri comuni (...). Nonostante però questi aspetti positivi, la realizzazione accusa il peso di un fondamentale squilibrio (...) L'ambiente umano rappresentato dalla vita quotidiana del paese dovrebbe essere un realistico punto di riferimento che integrasse concretamente e facesse diventare convincente la dimensione spirituale (negativa in questo caso) dei protagonisti. Invece c'è inadeguatezza tra la funzione di questa cornice ambientale e la concreta soluzione formale adoperata dalla regista.

(José de Barros in « Letture », pag. 786, 1963).

— « ... Ora, ciò che mi sembra di dover far presente alla neo-regista prima di sottolineare alcuni indubbi, notevoli pregi del suo lavoro, è questa insufficiente « necessità » della scelta; ovvero, la debole, equivoca, appena intravvista motivazione di tale scelta, che è poi la stessa cosa. I Basilischi avrebbe tratto una sorprendente forza da una più approfondita analisi dell'ambiente, da una spregiudicata vivisezione delle radici storiche di questi personaggi, del terreno in cui tali radici affondano. Perché la scelta di un dialetto e di una regione, quando si tratta del nostro Sud, ha da essere integralmente utile. E mi richiamo qui all'esempio migliore, in un accostamento che, tutto sommato, fa onore al film di Lina Wertmüller: « La terra trema », dove la parlata di Acì Trezza è uno dei principali elementi dell'indagine viscontiana in una società che, fra l'altro, ha la lingua come discriminante di razza.

E, ancora, vorrei ricordare a Lina Wertmüller, nella speranza di non passare per presuntuoso e sacciente, che le Puglie escono troppo semplificate da questo scandaglio; certe prospettive psicologiche della regione sono — forse saggiamente perché l'« opera prima » consigliava prudenza — ignorate o aggirate, e nondimeno l'assenza di esse sottrae compostezza realistica al panorama, ne addolcisce i contorni invece tanto aspri in realtà e segnati da rozzi, crudeli riti ancestrali tramandati intatti fino ad oggi, come da stratificazioni millenarie di antitetiche civiltà. E alludo qui ai miei ricordi delle splendide letture offertemi da Ernesto De Martino nei suoi studi recenti e meno recenti su religione, magia e costume sociale nel Meridione, in particolare nelle Puglie appunto.

Il dialetto, invece, nei « Basilischi », viene accettato solo in parte e spesso solo come curiosa inflessione vernacola colta a mezz'aria fra il comico e il tragico. Nè si intuisce, dietro i personaggi di primo piano — e non sono pochi — il retroterra storico che organizza e comanda il loro vano vegetare nel borgo, i loro « astratti futuri » erotici e idealistici.

Insomma, mi pare che « I basilischi » sia una storia di mediazione fra la sfida e il compromesso; una sfida sul terreno dell'analisi, nell'ambito del tema;

un compromesso nei risultati formali, quasi il timore di andare troppo in là, oltre i limiti del lecito commerciale.

Ma per quanto possa sembrare curioso, è proprio a questo punto, su questo limite che inizierei ad elogiarlo il film. Perché una volta riconosciuto, il limite è un punto di partenza sicuro; un saldo sostegno persino nell'ambito dello stile.

Lina Wertmüller ha avuto l'audacia di sfidare le regole della « cassetta » impegnandosi in un film che, oltre a toccare un tema « irritante », lo svolge al di fuori della normale « routine ». Nel senso convenzionale del termine, il film non ha racconto e probabilmente il suo fascino più vero viene proprio, inavvertitamente, dal perfetto combaciare del paesaggio fisico — queste lande malinconiche delle quali un solitario colle incrostato di vecchie case fa meglio vibrare la piattezza — col paesaggio morale e sociale, dove gli slanci improvvisi e illusori (la cooperativa dei salamini piccanti, il viaggio a Roma, il circolo culturale) interrompe unicamente per meglio imporla, la piatta sequenza dei giorni.

Qui, in questo rapporto continuo, « I Basilischi » coglie la sua validità estetica e le sue immagini poetiche nitide, oltre alla sua giustificazione, pur mantenendo vivo e vario il ritmo dello spettacolo (...).

(Corrado Terzi in « Cinema Domani », n. 9, pagg. 52-53-54, maggio-giugno 1963).

LINA WERTMULLER

(nota biofilmografica)

Nata a Roma da una famiglia italo-svizzera. Fu allieva di regia all'Accademia Teatrale di Sharoff. Nello spettacolo esordì come aiuto-regista teatrale. Lavorò poi nella compagnia dei burattini di Mario Signorelli, aiuto regista di De Sulo per l'edizione teatrale de « Il diario di Anna Frank ». È stata poi collaboratrice fissa di Garinei e Giovannini per tutti i loro spettacoli teatrali da « La padrona del raggio di luna », a « Rinaldo in campo », a « Canzonissima ». Ha lavorato quindi molto alla RAI-TV con regie radiofoniche e televisive, soprattutto con la compagnia dei giovani. Aiuto regista di Fellini per « Otto e mezzo », esordì nel cinema con un film a basso costo (135 milioni) ed una equipe di appena 12 persone.

Film:

- 1) 1963 - I Basilischi

IL TERRORISTA

regia di Gianfranco De Bosio

soggetto e sceneggiatura di Gianfranco De Bosio e Luigi Squarzina

fotografia di Alfio Contini e Lamberto Caimi

musica di Piero Piccioni

interpretazione di Gian Maria Volonté, Philippe Leroy, Giulio Bosetti, Anouk Aimée

I giudizi della critica

— « (...) Il film ha un grave limite nel suo impianto didascalico. Squarzina e De Bosio hanno letto troppo Brecht per riuscire a liberarsi interamente dei suoi cascami pedagogici! (...) Ferme riserve si fanno sul tono di una rievocazione in cui l'impegno civile sopravanza di gran lunga l'esito artistico (...) I personaggi e i loro verbosi dilemmi non fanno dramma, il protagonista non ha personalità, la stessa recitazione per l'insistenza dei primi piani (...) rivela l'ingenuità del regista di teatro che ha scoperto nel cinema il valore dell'espressione dei volti (...) »

(Giovanni Grazzini in « Corriere della Sera », 27-8-1963).

— « (...) È un film originale, austero e triste. Originale perchè, a differenza degli analoghi sulla Resistenza, non guarda le cose con il senno (e i sentimenti) di poi, ma cerca di cogliere la realtà nel suo farsi, nel suo sviluppo dialettico, poco curandosi di offuscarne un tantino l'esposizione. In questa ricerca della verità obiettiva è anche da riconoscere, a nostro parere, l'unica menda del film; una rottura, si direbbe, tra la parte dialogata, lunga, minuziosa, didascalica, e la parte visiva, liricamente e drammaticamente più forte. Forse perchè alla sua prima prova cinematografica, De Bosio ha cercato la conciliazione di due poetiche avverse; l'universo Brechtiano, che ricorre a mezzi sgradevoli pur di attingere la moralità dello spettatore, e la massima elaborata empiricamente dai maestri di Hollywood (quelli autoctoni, da Ford a Huston) che consiste nel lasciare parlare i fatti sollecitando al minimo il movimento delle idee a favore del comportamento degli eroi (...) Soltanto gli affiliati alla melonata qualunque possono restare indifferenti davanti a un film come « Il terrorista ».

(Pietro Bianchi in « Il Giorno », 27-8-1963).

— « (...) La citazione di Brecht non è di moda e d'occasione, ma è giustificata dai precedenti e dalla stessa intonazione del « Terrorista », il quale ha un preciso carattere di « didascalia » drammatica, di critica dialettica e consapevole. (« ... il film si ricollega alla mia esperienza teatrale, cioè a quella funzione dello spettacolo di stimolare la coscienza dello spettatore pur divertendolo in senso lato. In certo qual modo è questa la lezione brechtiana di cui si è parlato a proposito del mio film... » De Bosio dal teatro al cinema, intervista

di Walter Pagliero in «Sipario», luglio 63). Sono queste infatti le prospettive in cui il film ha una ragione d'essere e una peculiare caratteristica, rivolto com'è ad una dimensione retrospettiva, con un equivocabile profilo storico.

(...) Nessun altro film italiano ha preso posizione come «Il Terrorista», sugli anni della Resistenza e contro le disperate malefatte delle superstiti «brigate nere» della repubblica di Salò.

(...) Il film richiama i partiti del CLN ai loro valori primi, alle loro ragioni d'origine, ai motivi iniziali e unitari delle loro convergenze e divergenze ideologiche.»

(Giacomo Gambetti in «Bianco e Nero» n. 9/10, 1963, pag. 33).

— « (...) Film sulla Resistenza, se è lecito classificarlo in una categoria, «Il Terrorista» non è tuttavia un film che si propone di descrivere un'azione e delle avventure; non è un film di avventure. È piuttosto un documentario storico e nello stesso tempo un'opera di riflessione sul ruolo della violenza nella storia. La maggior parte del film passa con lunghe sequenze di discussione fra personaggi alla ricerca della miglior tattica per portare la lotta contro l'occupante correndo meno rischi possibili e pertanto non si tratta di un film a tesi con la buona dose di didatticismo e di noia che questa nozione suppone. No: la situazione e il problema posti offrono un tal interesse umano, essi sorpassano così di gran lunga il semplice caso della Venezia occupata del 1943 che non si può non rimanere col fiato sospeso dall'inizio alla fine. Quali sono i mezzi di questa autenticità? Una nudità assoluta della regia: una fotografia stile «cinegiornale», quasi nessun accompagnamento musicale, un totale rifiuto di ogni effetto di regia. È il tono e lo stile della cronaca, del reportage. Questa ascesi drammatica, inserita nello sfondo splendidamente misurato di una Venezia invernale, sommersa di nebbia e di silenzio, dà all'opera il suo carattere eccezionale; è ancora più scoperto ciò che avevamo trovato in «Le mani sulla Città». Mi sembra che «Il Terrorista» (e il film di Rosi) definisca abbastanza bene quelli che per me potrebbero essere i criteri di un'estetica marxista: l'autenticità plastica, il rifiuto del patetismo eisensteiniano, la «distanziamento» drammatica.»

(Michel Martin in «Cinéma 64», 1964, pag. 113).

— «Gianfranco De Bosio ha 39 anni, questo nuovo cineasta non è un debuttante molto giovane, ma il suo «Terrorista» è un'opera forte, sincera e, cosa ancora più rara, intelligente. In ognuno, la coscienza morale e la coscienza politica, la coscienza personale e quella collettiva, coesistono umanamente e, in questo tempo di crisi dove le regole ammesse non possono più guidare nessuno, ciascuno deve farsi da solo la propria strada. Niente di brillante in questo film austero che attribuisce tanta importanza alle lunghe discussioni politiche quanto all'azione di un gruppo di terroristi veneziani. Nulla che appartenga alle convenzioni del nuovo cinema, ma una rigorosa attenzione a ricavare a distanza di tempo le vere lezioni di una storia vera.»

(Madeleine Garrigou Lagrange in «Téléciné» n. 112, 1963).

GIANFRANCO DE BOSIO

(nota biofilmografica)

È nato a Verona nel 1924. Regista teatrale molto noto. Durante la guerra ebbe molta attività nella Resistenza. Le sue prime esperienze artistiche risalgono al teatro universitario di Padova, da lui fondato nel 1949 e diretto fino al 1953 (regie di Eschilo, Ruzzante, Goldoni, Gorki, Pirandello, Brecht). In seguito è stato direttore di varie compagnie.

Da ricordare la sua stretta collaborazione con Luigi Squarzina. Attualmente risiede a Torino come condirettore e regista dello stabile locale per il quale ha messo in scena tra l'altro « La Moscheta » (Ruzzante), « La resistibile ascesa di Arturo Ui » di Brecht (1962), « Il bugiardo » di Goldoni. « Il terrorista » costituisce la sua prima esperienza cinematografica; presentato al festival di Venezia del 1963, il film ottenne il premio della critica Italiana, il premio « Città di Venezia », il Grifone d'oro del V premio « Circolo del Cinema Città di Imola ».

Film:

- 1) 1963 - Il terrorista.

FILM PER RAGAZZI

IL COW BOY COL VELO DA SPOSA * * *

per ragazzi di età superiore ai 12 anni

regia: David Swift

colore, 35 mm.

interpreti: Hayley Mills, Maureen O'Hara, Brian Keith

distribuzione: Rank Film

Tema

La costanza, la volontà di amare e di essere amati, la convinzione della giustizia del Lne per cui si lotta, la collaborazione, portano a conseguire anche le mete più difficili e a prima vista irraggiungibili come quella di ricongiungere due genitori separati da anni proprio quando uno di essi sta per sposarsi nuovamente.

Spunti pedagogici

- Si riferiscono essenzialmente ai personaggi delle due gemelle Sarol e Susy: la nascita della loro amicizia, la collaborazione, il modo affettuoso, anche se fermo, di trattare i genitori.
- Se talvolta le gemelle ne combinano di grosse, lo fanno solo a scopo di bene.

Valutazioni generali

Il film è condotto con stile e mano maestra anche se scade in taluni punti. È una commedia piacevole e brillante, ma, proprio per questo, non permette di avviare un discorso profondo.

Nulla da eccepire sul piano morale.

ANALISI CRITICA DEL FILM « COW BOY COL VELO DA SPOSA »

Il film è la storia della ricongiunzione, dopo anni di separazione, di due coniugi americani avvenuta ad opera delle loro due figlie gemelle: Sarol e Susy.

Il personaggio che gioca un ruolo fondamentale nel film è quello delle due gemelle. Queste sono ragazze simpatiche, molto sveglie e vivaci. Si incontrano ad un campeggio. Quasi per gioco (esteriormente ma sentendone interiormente il bisogno profondo) decidono di provare a far ricongiungere i propri genitori. A questo scopo si scambiano di posto: Sarol che era con la madre, va ad abitare col padre; Susy che era con il padre, va ad abitare con la madre. Una serie di avventure che capitano alle due ragazze al rientro in famiglia, intercalate da alcune telefonate notturne; queste le tappe che portano i loro genitori ad un incontro e al nuovo matrimonio. L'immagine finale del sogno, nel quale le due ragazze sono vestite di rosa e seguono il corteo del papà e la mamma che risposano, è ciò che più di ogni altra cosa dimostra la gioia della riuscita del loro intento, la gioia di essere insieme, la gioia soprattutto di aver riconquistato rispettivamente il papà e la mamma.

La struttura narrativa del film si compone di parecchi episodi. Da una linea unitaria iniziale nella quale le due ragazze vivono assieme al campeggio, si biforcano due linee che seguono le due ragazze nelle due diverse famiglie. Verso la fine della storia le due linee si ricongiungono con l'arrivo della mamma nella tenuta del padre, con la lotta a due (le gemelle ricongiunte) contro la ragazza che vuole sposare papà per i suoi soldi, fino alla sintesi finale del nuovo matrimonio.

Le immagini del film, ben calibrate e studiate, rendono opportunamente il dramma che si inserisce sulla storia.

Sarol e Susy, si è detto, sono due ragazzine forti, sveglie ed intelligenti. La loro condizione di mancanza (del padre o della madre) le ha rese forse un poco più sensibili e mature delle comuni ragazze di 13 anni. Essendo gemelle poi, esse si comprendono facilmente e riescono quindi nel loro intento pur così difficilmente conseguibile. Sostenute da una volontà forte di riuscire, le due ragazze riescono a superare ogni intralcio e, pur accostando da vicino momenti di sofferenza (del resto inevitabile per la riuscita di qualche cosa) lottano costantemente con una carica di serenità e semplicità notevoli. È forse questa carica di simpatia assieme alla loro fermezza che portano a lieto fine la vicenda.

Il padre e la madre delle ragazze, come del resto tutti gli altri personaggi del film, pur avendo tratti individuali e caratteristici, sono tutti globalmente galvanizzati dalla presenza delle due gemelle che, in un modo o nell'altro, riescono sempre ad avere la meglio; si pensi, per esempio, alla gita in montagna col padre e la sua fidanzata in cui le gemelle, coalizzate contro quest'ultima, le danno molto filo da torcere.

Concludendo, il contenuto tematico di questo film potrebbe essere così esposto: « la costanza, la volontà di amare e di essere amati, la convinzione della giustizia, del fine per cui si lotta, la collaborazione, portano a conseguire anche le mete più difficili e a prima vista irraggiungibili come quella di ricongiungere i genitori separati da anni proprio quando uno di essi sta per sposarsi nuovamente ».

Il film è realizzato in modo brillante ma squisitamente contenuto. Anche i tratti in cui vengono toccati temi o situazioni delicate sono semplicemente descritti così che l'opera non viene da essi intaccata. La visione del film è quindi consigliabile anche a ragazzi di undici-dodici anni.

NAVIGANTI CORAGGIOSI * *

per ragazzi di ogni età

regia: Henry Hathaway

bianco e nero, 16 mm.

interpreti: Lionel Barrymore; Richard Widmark

distribuzione: S. Paolo

Tema

Per essere grandi capitani di mare non basta la preparazione sui libri. Bisogna anche essere dotati di una forte carica trascinatrice, amare il mare e i propri uomini pur senza per nulla e mai trasgredire alla disciplina di bordo. Tutto questo impone spesso sacrifici e sofferenze che possono turbare chi, a causa della immatura età, è attento solo agli effetti più suggestivi delle cose, ma insieme gliene fa cogliere la misura di impegno e di responsabilità maturando una vocazione autentica e cosciente.

Spunti pedagogici

- L'esempio di senso del dovere fornito, nel corso del film, dal comandante Bering.
- La semplice bontà di tutto l'equipaggio e di coloro che Bering ed il nipote accostano (vedi, ad esempio, il direttore della scuola, il cucciniere, ecc).
- Il comportamento signorile e rettilissimo del comandante in seconda (soprattutto quando viene a sapere che il vecchio comandante è geloso di lui).

Valutazioni generali

Tecnicamente l'opera è pregevole anche se un po' vecchia. Buona l'interpretazione dei tre personaggi principali del film: il vecchio comandante, il comandante in seconda, il ragazzo.

Moralmente il film è positivo.

ANALISI CRITICA DEL FILM: « NAVIGANTI CORAGGIOSI »

Il film è la storia di un capitano di mare, il capitano Bering il quale anche se vecchio, non vuole arrendersi a rimanere a terra seguendo i consigli di alcuni amici. Parte per quello che sarà il suo ultimo viaggio con il nipotino e un comandante in seconda (che gli viene affiancato a causa della sua vecchia età). Quando il viaggio sta per concludersi, il capitano Bering muore, non senza aver dato esempio al « vice » e a suo nipote di quali debbano essere le doti richieste ad un autentico capitano di mare.

I personaggi sui quali si imposta il discorso drammatico non sono molti: il vecchio capitano, il comandante in seconda, il ragazzo, l'equipaggio.

Il vecchio comandante Bering è un uomo forte, coraggioso e molto ligio alla disciplina marittima. Proprio per questa sua rigidità egli non è sempre capito da chi lo accosta; il nipote stesso quando Bering sospende dal servizio il « vice » perchè ha messo a mare una nuova scialuppa di salvataggio, lo critica e lo tratta male. Alla fine però il vecchio dà un tale esempio di valore che anche il nipote immaturo capisce la lezione; chiede perdono al nonno e si avvia ad intraprendere la carriera di capitano: più maturo, più equilibrato, più uomo.

Il comandante in seconda, è anch'egli un uomo giusto, preparato alla vita di mare anche se l'accosta con l'intelligenza più che con la passione e l'amore. Costretto, in un primo tempo contro voglia, a dare lezioni al nipote del capitano, si affeziona al ragazzo fino a trasgredire gli ordini pur di ritrovarlo. Alla comprensibile gelosia del vecchio perchè il nipote si è affezionato quasi più al vice che a lui, reagisce in modo esatto: non vuole prendere il posto del nonno nel cuore del nipote. Quando viene sospeso dai compiti per aver salvato il ragazzo (quindi per uno scopo buono) capisce l'imbarazzo del vecchio ed anzi cerca di abbonire il ragazzo che, nella rigidità del suo ragionamento infantile, non può capire questo modo di comportarsi. Verso la fine del film, quando la nave è in difficoltà, dà tutto se stesso per salvarla. È da ultimo egli stesso che spinge il ragazzo a chiedere perdono al nonno e ad essergli vicino dopo la morte del vecchio per insegnargli le doti del vero capitano. Nella risposta alla nave che incontrano: « Il comandante della nostra nave è il comandante Bering » c'è tutta l'umiltà e la grandezza di chi ha compreso pienamente il valore di un predecessore e, da degno sostituto, ne segue le orme.

Il ragazzo è un bimbo sveglio e intelligente anche se la vita insolita e la mancanza di una vera famiglia gli hanno negato uno sviluppo normale della propria personalità. Egli appare in alcuni tratti fin troppo maturo e profondo, in alcuni altri solo un bambino. Lo sviluppo della personalità del ragazzo, nel quale molto influiscono, oltre alla vita di mare, l'accostamento delle due personalità del vecchio nonno e del comandante in seconda, si svolge gradualmente e si conclude con l'ultimo colloquio del ragazzo col nonno durante il quale e dopo il quale il ragazzo mostra di aver conquistato ed acquisito, anche se al prezzo della sofferenza personale, un nuovo equilibrio e una forza nuova.

L'equipaggio fa da sfondo a tutta la vicenda e serve al regista per porre in evidenza alcuni tratti ed alcune caratteristiche proprie degli uomini di mare: semplici, bonari, generosi, uniti nella collaborazione e nell'amicizia.

A questi personaggi sopra analizzati se ne uniscono altri, rappresentanti - potremo dire - della società a terra (il direttore, i parenti, ecc.), i quali rivestono però minor importanza dal punto di vista drammatico di quelli più ampiamente ricordati.

SAMMY VA AL SUD * * *

per ragazzi di ogni età

regia: Alexander Mackendrick

35 mm. - colore - cinemascope

interpreti: Edward G. Robinson, Costance Cummings

distribuzione: Variety

Tema

Per conseguire difficili mète occorre affrontare ostacoli spesso imprevedibili e sconosciuti con coraggio, costanza e fiducia: in tal modo un travagliato viaggio diventa fonte di ricchezza interiore, di maturazione e di gioia.

Spunti pedagogici

Tutto il contrastato viaggio di Sammy è denso di molti spunti connessi con la bontà e con la cattiveria degli uomini che incontra, con le poliedriche sfaccettature delle difficoltà che Sammy incontra, con le reazioni interiori del protagonista.

Su tutti si impongono i valori di coraggio, costanza e fiducia di Sammy e la generosità semplice e profonda del cercatore di diamanti che rendono possibile la nascita ed il consolidamento di una delicata amicizia.

Anche il magnifico paesaggio esotico che fa cornice alla vicenda può essere spunto di considerazioni sulla natura e sulle sue bellezze misteriose.

Valutazioni generali

Il film, ben curato e calibrato nella sua costruzione narrativa e tecnica, è di ottimo livello tecnico nell'inquadratura.

Su piano morale il film, senz'altro assai positivo, può essere anzi di stimolo ad una certa audacia nell'affrontare quelle difficoltà che in diverse forme a ciascuno si presentano e a superarle con costanza, fiducia e coraggio, percorrendo fino in fondo la propria strada.

ANALISI CRITICA DEL FILM: «SAMMY VA AL SUD»

La vicenda si impenna sulle peripezie e le dure prove affrontate dal giovane Sammy, il quale, trovatosi improvvisamente solo in un mondo ostile, intraprende un viaggio verso il sud. Non sa in quale preciso posto del Sud andare, nè sa come arrivare, ma per lui il sud viene ad acquistare la dimensione di terra promessa: così ha sentito dire ai suoi genitori. Al sud troverà comprensione, affetto, al sud qualcuno lo attende.

È da questi pensieri che, nel suo animo sbigottito, prima ancora che addolorato, dal dramma del quale si è trovato protagonista tutto a un tratto (la perdita dei genitori, l'ostilità degli egiziani nei suoi confronti perchè inglese), nasce la ferma e incrollabile decisione di andare al sud per trovare, nella zia che non conosce se non di nome e che non l'ha mai visto, l'affetto di cui è privo.

Gli altri uomini non lo aiutano, non lo comprendono, semmai sfruttano il suo stato per il loro interesse; di ciò lo convince l'atteggiamento del compagno di giochi egiziano e soprattutto la triste esperienza con l'arabo, con il quale intraprende il viaggio. Da quella esperienza inoltre nasce in Sammy la convinzione che egli deve andare al sud da solo.

Solo l'amicizia del cercatore di diamanti potrà ridare al ragazzo la necessaria fiducia in se stesso (vedasi l'uccisione del giaguaro).

Sammy fugge per ben due volte alle superficiali attenzioni (dettate dalla compassione e non dall'affetto) della ricca americana e del detective da lei assunto, interessato solo al suo compenso.

Il ragazzo si affeziona a due sole persone: un sacerdote mussulmano che nulla gli domanda, ma che si presta ad aiutarlo in quelle cose che Sammy gli chiede; e il cercatore di diamanti: l'unico che veramente abbia capito Sammy, l'unico che gli abbia voluto bene con quell'affetto «umano» del quale tanto il ragazzo ha bisogno. Tra i due infatti si instaura subito un clima di comprensione e di affetto dovuto soprattutto alle affinità dei caratteri e dei drammi subiti.

Nessuno dei due fa per l'altro qualcosa che non gli sia chiesta o della quale l'altro non abbia bisogno: nessuno dei due costringe l'altro ad accettare il proprio punto di vista. Ed è proprio grazie al cercatore di diamanti e al tempo passato con lui che Sammy, colpito da un'altra disgrazia (la perdita dell'amico) si ritrova con tutto il suo coraggio, con tutta la sua decisione di andare a Sud (coraggio e decisione che gli erano un poco venuti a mancare dopo l'avventura con l'arabo) riuscendo a arrivare da solo.

Sammy impersonifica la decisione, la determinazione di voler arrivare là dove si vuole e si deve. I più grandi ostacoli che il ragazzo incontra durante il viaggio sono l'incomprensione e la superficialità, difetti che sono alla base del comportamento dell'americana e del detective, che trattano Sammy come una cosa, senza occuparsi dei suoi problemi, dei suoi drammi, senza cercare di stabilire un dialogo spontaneo e umano.

Sammy è un bambino, non un bambolino, e questo viene bene intuito sin dal primo istante dal cercatore di diamanti, che impersonifica, col suo atteggiamento, la comprensione vera, quella che nasce dalla compartecipazione ai problemi dell'altro. Grazie a questa comprensione la decisione di Sammy trova la strada finale spianata e facilitata; arriverà da solo dalla zia, dove non verrà deluso: qualcuno lo stà aspettando ed è pronto a volergli bene.

GIOVANI EROI * *

per ragazzi di età superiore agli 8 anni

regia: Francis D. Lyon

bianco e nero, 35 mm.

interpreti: William Bendix, Roy Calhoun

distribuzione: M. G. M.

Tema

Anche un ragazzo, per il suo naturale coraggio e soprattutto la forza d'anima e la maturità derivatagli da una precoce esperienza della sofferenza, può dare un contributo determinante alla soluzione delle più difficili situazioni.

Spunti pedagogici

- Il sano ottimismo di Hann.
- La disposizione di Hann nell'aiutare gli amici fuggitivi.
- La fedeltà di Lobo.
- La bontà e la riconoscenza di tutti i componenti il gruppo dei fuggitivi.
- L'amore e la riconoscenza, nati soprattutto nel capo del gruppo ma vivi anche negli altri componenti il gruppo stesso, verso il ragazzo tanto da rischiare la vita pur di ritrovarlo e, infine, da adottarlo.

Valutazioni generali

Una felice scelta ed una efficace caratterizzazione dei personaggi conferiscono al film un buon livello generale.

Il tema dell'opera è positivo dal punto di vista morale. Anche se la storia si svolge in un ambiente di guerra, la violenza di quest'ultima non è mai troppo scopertamente sottolineata e quindi il film può essere proiettato anche a ragazzi di età superiore agli 8 anni.

ANALISI CRITICA DEL FILM: « GIOVANI EROI »

Il film è la storia di Hann, bambino coreano di sette anni che, a contatto con alcuni soldati americani fatti prigionieri dai rossi, fuggiti e sperduti in territorio nemico (per aver nascosto i quali i genitori di Hann erano stati uccisi barbaramente dagli stessi rossi), li aiuta assieme ad un cane-soldato « Lobo », contribuendo alla loro messa in salvo. Il ragazzo alla fine della vicenda viene adottato dal capo del gruppo dei fuggitivi e, fatto come lui, parte assieme al nuovo padre per l'ospedale.

I personaggi su cui gravita l'opera sono: Hann (il bambino); Lobo (il cane): il gruppo dei fuggitivi dei quali vengono posti in rilievo i diversi caratteri; l'esercito dei rossi; l'esercito americano.

Il bimbo Hann è maturato precocemente, tanto da non dimostrare i suoi sette anni: la guerra, la violenza, il dolore, hanno fatto di lui un uomo in miniatura. Da uomo infatti Hann si comporta per tutta la durata del film; da quando assiste all'uccisione dei genitori, all'incontro del cane, all'incontro dei fuggitivi, al suo guidarli verso le loro linee. A tratti però la figura del bambino precocemente provato affiora (vedasi il pianto nel sonno).

La forza di Hann è ricavata, oltre che dal prematuro accostamento del dolore e della violenza, dalla sua amicizia per Lobo, assieme al quale riesce a superare la solitudine. Il suo rapporto con la bestia funge da paliativo di un rapporto affettivo che gli è negato. Il suo essere capace, alla fine della vicenda, di staccarsi dal suo compagno morto, è simbolo di una più equilibrata maturità che è assieme presa di coscienza del grande valore della amicizia verso l'uomo, dell'amore verso un padre e riconquista di una fiducia nella vita.

Il cane Lobo nel film ha una parte di primo piano, ma che non si distacca dalle solite parti sostenute in film del genere da cani-soldato. È un cane molto bravo, molto affezionato ad Hann, contribuisce anch'esso a portare in salvo il gruppo.

Il gruppo dei fuggitivi è composto da personalità diversificate per tratti del carattere: il coraggio e l'audacia militare, che costituiscono la base comune a ciascuno, non soffocano in esse un profondo contenuto umano che si evidenzia ripetutamente soprattutto nei confronti del piccolo Hann.

I soldati rossi presenti più come forza anonima ed incombente che come fisico nucleo d'azione, sviluppano una funzione di forte tensione drammatica nel senso di una violenza impersonale e cieca.

Da ultimo l'esercito americano (che viene presentato solo di sfuggita e quindi non ha una funzione rilevante nel film), rappresenta per i nostri eroi l'ancora di salvezza e se ci appare in un primo tempo schematicamente obbedire ad un regolamento disciplinare, conosciuti i reali sviluppi dell'azione, sa riservare ai valorosi eroi e ad Hann in particolare, quel riconoscimento che essi giustamente meritano.

Dall'analisi dei personaggi principali di questo film potremo concludere enunciando il tema dell'opera nel seguente modo:

« Anche un ragazzo, per il suo naturale coraggio e soprattutto per la forza d'animo e la maturità derivatagli da una precoce esperienza della sofferenza, può dare un contributo determinante alla soluzione delle più difficili situazioni. »

MIO FIGLIO PROFESSORE * *

per ragazzi di età inferiore ai 12 anni

regia: Renato Castellani

bianco e nero, 16 mm.

interpreti: Aldo Fabrizi, sorelle Nava

distribuzione: S. Paolo.

Tema

L'amore paterno, anche se non compreso, è indegnamente ricambiato, non ha limiti. Porta l'individuo a sopportare i più pesanti sacrifici e la rinuncia alle più care aspirazioni.

Spunti pedagogici

Si riferiscono in prevalenza al personaggio di Orazio: il suo amore paterno, la sua dedizione, il suo spirito di sacrificio.

Valutazioni generali

Si riscontra sul piano morale una carenza nel film che riguarda la figura del figlio, il quale, nonostante tutto l'amore di cui è stato oggetto da parte del padre, non appare mai nell'atto di ricambiare questo sentimento nè con slanci istintivi, nè con il suo comportamento; anzi, è proprio l'incapacità del Professore di andare incontro al padre, nel momento in cui quest'ultimo avrebbe bisogno di essere aiutato, ad obbligare Orazio a lasciare il liceo, non essendoci da parte del figlio nessuno sforzo o tentativo di restaurare un equilibrio nei rapporti con lui, nè di aiutarlo a trovare una posizione al suo fianco che gli permetta di continuare a vivere nel suo ambiente, senza dover provare mortificazioni o sentirsi, in qualche modo, colpevole della sua posizione nei confronti dello stesso

Tecnicamente il film è discreto.

ANALISI CRITICA DEL FILM: « MIO FIGLIO PROFESSORE »

Il film narra la storia di Orazio, custode in un liceo, e del suo amore paterno, particolarmente ricco di valori e di espressioni. Costante di ogni parte del film è il sottolineare la personalità di quest'uomo, buono e probo, generoso ed altruista con ognuno, pronto a pagare di persona, per animo e sentimento innati, ma anche con volontà e sofferenza, accettata e vissuta, la felicità degli altri. Su questo sottofondo costante, vanno costruendosi i due anelli di vita, punteggiati di gioie, ma soprattutto di sofferenze, in cui si scinderà la sua esistenza futura con la nascita e la crescita di un figlio. Rimasto vedovo alla nascita del figlio, egli dedica tutta la sua vita a questa creatura e da questa verrà il fulcro del suo dramma. Semplice custode in un liceo, ma uomo che ha saputo genuinamente farsi amare da tutti, egli ha ora come unico scopo di vita il sorreggere la fanciullezza del figlio, lo spingerlo a studiare, il dargli ogni possibilità ed aiuto perché quell'amore allo studio che il figlio già istintivamente prova si possa realizzare. Ed il « figlio di Orazio », sorretto da questo amore, riesce a ripagare con il profitto e la stima che va guadagnandosi, i sacrifici paterni. Tutto il primo anello drammatico è costruito su questo amore per il figlio e sulle scelte e le rinunce che quest'uomo costantemente vive per proteggere e sorreggere il ragazzo, per dargli la possibilità di realizzare il sogno di entrare da professore, in quel mondo, ove, pur amato, egli è pur sempre un bidello.

La differenza tra i due mondi con i quali essi sono a contatto: quello del liceo, ove il ragazzo vive, come ogni altro allievo, nel mondo senza strutture e senza classi della gioventù e della spontaneità, e quello ove suo padre è condizionato alla mansione ed ai rapporti di bidello, trasformandosi ad un certo punto in attrito, provoca il dramma che conduce alla divisione e all'allontanamento fra padre e figlio.

Sottolineata la sua qualifica di figlio di un bidello, da parte del padre di una ragazza a cui il « professorino » vuole bene, questi vede improvvisamente con altri occhi la sua situazione e ne rimane annientato. Orazio per uscire dalla grave situazione creatasi, e per risolvere il dramma del figlio, deve accettare di dividersi da lui, che viene così portato in un'altra città a proseguire gli studi.

La solitudine, la divisione, la lontananza, la guerra, le poche notizie ricevute saltuariamente; inseguire la vita del figlio quasi solo attraverso le tappe della sua carriera, sono ora la condizione di Orazio. Il figlio ormai, dall'altra parte del muro dei rapporti sociali, è dimentico del padre. Ma anche così Orazio fa tutto ciò che può per aiutarlo e proteggerlo dalla guerra e dai suoi pesi. (Così ad esempio si presenta al suo posto nelle varie occasioni in cui la polizia, nei vari alternarsi dei governi, lo ricerca con diverse intenzioni, facendo da schermo all'integrità del figlio). Sono le vicende della vita e particolarmente l'opera di Orazio, a riportare padre e figlio nello stesso ambiente, il liceo. Ora però il figlio è veramente un professore e di nuovo il dolore colpisce e prova Orazio, ora divenuto « il padre del professore », nell'intimo del mondo dei suoi sentimenti e rapporti umani. La situazione sempre più pesante che si crea per questa nuova condizione di vita e di rapporti, porta il padre all'ultimo gesto d'amore nei confronti del figlio; per non fargli pesare la sua presenza, ora divenuta limitatrice, egli lascia volontariamente e silenziosamente il liceo — l'ambiente che è stato veramente la sua casa di tutta una vita, il luogo da cui nulla sino ad allora aveva potuto staccare e da cui nulla avrebbe potuto, se non l'amore, allontanare — per lasciare il figlio libero nel posto e nell'ambiente che Orazio ha sognato per lui da sempre, ma nel quale lui, suo padre, cui stride ora la posizione di bidello, sente di non poter entrare, di non poter che essere tollerato, non per sua indegnità, ma per la comune debolezza, per le convenzioni ed i preconcetti; perchè troppi, anche suo figlio, non hanno in sé una genuinità di cuore e di sentimenti quali egli possiede.

CIELO DI FUOCO * *

per ragazzi di età superiore ai 10 anni

regia: Henry King

35 e 16 mm. - bianco e nero

interpreti: Gregory Peck, Hugh Marlowe

distribuzione 35 mm: DIF; 16 mm: S. Paolo.

Tema

Il comando, oltre a richiedere disciplina e senso del dovere, implica doti di comprensione umana. Solo se così concepito, l'esercizio del comando può svolgere una funzione stimolante ed equilibratrice.

Spunti pedagogici

Il film è ricco di spunti interessanti che possono essere ritrovati analizzando nei dettagli e in maniera approfondita il comportamento dei diversi personaggi: del generale, del colonnello Kid, del maggiore « con gli occhiali » in particolare.

Valutazioni generali

Tecnicamente il film è discreto. Nuoce ad esso l'eccessiva lunghezza della vicenda e una certa lentezza nel condurre il discorso. L'opera è comunque unitaria e, avvalendosi dell'interpretazione di attori famosi, può senz'altro riuscire gradita al pubblico.

Dal punto di vista morale il film è positivo. Può prestarsi bene al dibattito pur con la già accennata controindicazione (eccessiva lunghezza).

ANALISI CRITICA DEL FILM: « CIELO DI FUOCO »

Il film è la storia di un generale d'aviazione, il generale Frank, che, mandato a sostituire un amico esaurito e da lui stesso criticato nel comando di un gruppo di aviazione, riesce a ridare al gruppo stesso vivacità e fiducia, portandolo ad efficaci prestazioni militari. Impensato ed inesorabile però giunge anche per lui il crollo. Sarà questa esperienza che gli farà capire di non essere indispensabile, ridando equilibrio alla considerazione di se stesso e del valore del gruppo.

Il film è costruito tutto con montaggio flash back poichè inizia con la visita di un anziano signore (che si verrà a sapere poi che prestava servizio nel gruppo) al luogo ove era situato il campo di aviazione.

La struttura del film è costruita lungo una linea crescente che segue l'operato del generale dal suo primo incontro con l'amico esaurito all'arrivo al campo, a tutte le azioni, al corpo di grazia che lo farà uscire di sè, al suo ritornare in sè interiormente mutato.

Sulla linea che segue il personaggio del generale Frank si innestano molti episodi, alcuni dei quali non si riferiscono al generale. (Vedansi, ad esempio, le sequenze iniziali).

Lungo l'arco del film il regista ha modo di farci accostare i più diversi tipi di umanità, pur scoprendo e delineando, in ciascun personaggio, un profondo senso umano (questo dal generale ai piloti, in particolare in Bishof).

Pur essendo presenti nel film alcuni momenti in cui sembra quasi che questi esseri non siano uomini (perchè ridotti allo stremo delle forze) e altri in cui può sembrare allo spettatore che i comandanti non abbiano alcuna considerazione dell'umanità dei propri soldati e li considerino solo dei numeri, nel contesto questo non si può dire perchè, in una considerazione unitaria del film, si riscatta anche colui che sembra essere il più esigente e disumano dei comandanti, il generale Franck.

I FUORILEGGE DELLA VALLE SOLITARIA * * *

per ragazzi di età superiore ai 14 anni

regia: Michael Carreras

interpreti: Don Taylor, Richard Basehart

distribuzione: M. G. M.

Tema

Uccidere, anche se ciò si fa per liberarsi da una oppressione o per difendere se stesso ed i propri cari, costituisce per la coscienza di ogni uomo una grave scossa che nemmeno l' "abitudine" può attenuare.

Spunti pedagogici

Interessanti spunti di riflessione possono essere tratti dalla analisi della psicologia e del modo di comportarsi dei personaggi del film, in particolare di Summers e di Fellows.

Valutazioni generali

Il film è buono perchè unitario e interessante.

Moralmente positivo, è consigliabile per ragazzi di età superiore ai 14 anni perchè, pur concedendo allo spettacolo, imposta un problema di coscienza che da un bambino più piccolo potrebbe non essere colto.

ANALISI CRITICA DEL FILM « I FUORILEGGE DELLA VALLE SOLITARIA »

Il film è la narrazione di due crisi e di due soluzioni ad un problema vivo e sentito come significato di vita. Infatti da un lato c'è l'evoluzione psicologica di un pistolero, Steve Fellows, che trova in sé, finalmente, una ragione plausibile per usare le pistole; dall'altro c'è la crisi di Summers, che di fronte alla realtà, deve venire meno a quelli che sono i suoi ideali. Mentre a Fellows il bisogno di giustizia di un popolo oppresso da una banda di sfruttatori e l'amore per una ragazza danno lo scopo per usare la violenza, per Summers, che deve difendere la moglie e il pistolero stesso ormai diventato suo amico, ma impotente per un incidente alle mani, c'è la rivelazione di una realtà cruda che i principi ideali da soli non riescono a salvare. Toccherà a lui, che aveva giurato di non prendere in mano mai più un'arma, venire meno al comandamento che aveva eletto a sua massima legge morale: non uccidere.

Sullo sfondo di questi due travagli vi è la miseria di un popolo che non ha né forza né volontà di combattere o di difendersi, e la crudeltà di una banda di profittatori, comandati da Ortega e, dopo l'uccisione di costui, da Danny. Essi sanno essere forti solo con gli umili e coi deboli.

La storia del film è presto detta: l'arrivo di uno sconosciuto, rivelatosi poi pistolero, in un piccolo paese messicano, dà l'occasione a uno dei più importanti abitanti, Summers, di chiedergli la difesa della sua gente da una banda di predatori. Dapprima egli vi rinuncia, perché in cerca di un posto tranquillo dove starsene in pace, ma poi accetta, vedendo a quale pericolo si espone Summers, che ha giurato di non toccare mai più una pistola. Sarà Fellows allora che darà filo da torcere a questa banda. Ma dopo l'uccisione del capo di quei profittatori da parte del suo luogotenente, si troverà a dover affrontare la morte senza potersi difendere, perché un incidente lo ha privato dell'uso delle mani. Alla sua difesa, e a quella della moglie e della cognata, dovrà accorrere per forza Summers, che userà dopo tanto tempo la pistola. All'amara constatazione del fallimento dei suoi ideali, Fellows dirà giustamente: « Spetta a Dio il compito di giudicare ».

Il film, che richiama per la sua atmosfera « I magnifici sette », è buono sia per la sua problematica che per lo sviluppo di quest'ultima.

Infatti la psicologia dei personaggi e dei protagonisti soprattutto, è assai ben messa a fuoco e mantiene una sua unità e linearità per tutto il film, fino a sfociare nell'uccisione di Danny da parte di Summers.

L'azione di tutto il film è tenuta sospesa, il che gli dà una carica emozionale notevole, particolarmente nelle scene che fanno capo a Fellows e a Summers.

Il giudizio morale è positivo, anche se è giusto richiamare l'attenzione degli educatori sul comportamento di Fellows, che interpreta a volte troppo rigidamente il suo senso di giustizia. Nel contempo si riesce a trovare comprensione per questo pistolero che, diventato suo malgrado, è costretto con l'esserlo a condurre una vita violenta nonostante il suo desiderio di pace e di tranquillità. Così pure si deve comprensione a Summers, la figura del quale non viene sminuita ma semmai messa nel giusto valore umano dal fatto che uccida.

QUEL TRENO PER YUMA * * *

per ragazzi di età superiore ai 12 anni

regia: Delmer Daves

bianco e nero, 16 mm.

interpreti: Glenn Ford, Van Heflin

distribuzione: S. Paolo

Tema

La presa di coscienza dei valori di giustizia e di bene comune come capisaldi dei rapporti sociali e lo sforzo di dar loro attuazione concreta nella fermezza anche se nel sacrificio, conferiscono nuovo respiro a chi si impegna in situazioni difficili e pericolose.

Spunti pedagogici

Il film si presta a riflettere sui valori della socialità (intesa come bene comune), sul valore della giustizia, sulla negatività del male (personificato dal mondo dei banditi ma presente anche in alcuni individui della « società del bene »), sui valori sempre presenti nell'uomo (i quali, anche se spesso sono offuscati, finiscono quasi sempre per manifestarsi e trionfare sul male).

Valutazioni generali

Il film è molto lineare ed ottiene un'ottima resa sia per la buona scelta dei personaggi che per il crescendo di tensione che viene creando mano a mano che la vicenda progredisce.

L'opera è forse un po' dilungata nella sua parte centrale ma, alla fine, risulta sufficientemente unitaria.

Dal punto di vista morale, anche se il film presenta atti di violenza (quali uccisioni) ed indulge talvolta su tratti della persona umana non del tutto positivi, riscatta tutto questo nella parte finale. L'opera nel suo complesso dunque è da considerarsi positiva ed anzi adatta anche ad un pubblico di ragazzi (se di età superiore ai 12 anni). Si presta molto al dibattito in scuola o in circoli culturali.

ANALISI CRITICA DEL FILM: « QUEL TRENO PER JUMA »

Il regista ha impostato il suo film principalmente su due personaggi molto diversi per il carattere ed il modo di intendere la vita. Dall'analisi della loro evoluzione e dell'evoluzione del loro rapporto nasce il discorso tematico che ci viene fatto con questo film.

Analizziamo dunque l'allevatore e Wade (il capobanda), due uomini del West che si incontrano casualmente nella prima sequenza del film: l'uno, Wade, sta assaltando una diligenza e uccide due uomini (allorchè le cose si mettono male per la sua banda); l'altro vi assiste senza intervenire (per proteggere la vita dei suoi figli, la propria e quella del suo bestiame).

L'allevatore si manifesta subito come colui che è vissuto e vive solo in funzione della sua famiglia (moglie e due figli), dei suoi campi e del suo bestiame. È in lotta perenne con la natura (in questo momento sta combattendo la siccità) e ciò lo ha portato e lo porta a disinteressarsi degli altri (infatti è isolato dal mondo in una fattoria sperduta nel West e non intende farsi aiutare dalla società con dei prestiti).

Per Wade gli uomini in genere non meritano stima e, in conseguenza di ciò, devono essere considerati come strumenti da sfruttare. Al suo servizio egli ha un gruppo di sbandati che gli ubbidiscono ciecamente e sottostanno ad una legge basata sulla reciproca lealtà e solidarietà.

Queste posizioni di partenza dei due personaggi principali sono molto lontane alla fine del film: la lunga attesa del « treno per Juma » delle 15,10 ha sconvolto i loro caratteri e li ha positivamente mutati. L'allevatore capisce i valori della società, una società del bene anche se rimane sempre viziata dai peccati o del bere o dell'interesse o della vigliaccheria (vedasi il comportamento dei suoi compagni di impresa). In questo processo di acquisizione di valori Wade ne è il catalizzatore, suscitando problemi e imponendo all'allevatore delle scelte.

Contemporaneamente anche su Wade agisce in senso positivo la convivenza con l'allevatore; lo porta a rendersi conto di altri valori: quelli della famiglia, della tranquillità frutto di una coscienza onesta. Il recupero morale di Wade è sottolineato dal regista con la scelta dell'attore e con la sua caratterizzazione; è un personaggio che mai diviene antipatico e malvagio e che sempre anzi rimane caro al pubblico.

Ma il film non si limita a presentarci questi due personaggi e a proporci il discorso che essi conducono. Tutto lo sfondo: la moglie e le due società (del bene e del male) è in funzione di essi sia sul piano narrativo che su quello drammatico.

La moglie infatti rappresenta per l'allevatore una spinta morale a superare le tentazioni e alla fine non si opporrà, pur soffrendo, a che il marito compia la sua missione, logico frutto questo anche per lei, della nuova visione della strada scelta dal marito.

I personaggi dell'una e dell'altra società acquiscono drammaticamente la tensione nel momento delle decisioni sia per l'allevatore che per Wade. Gli uni infatti si mostrano meschini, pur essendo parte della così detta società del bene, e gli altri si mostrano irrimediabilmente perduti per un recupero dalla società del male proprio al momento in cui Wade sa salvarsi e consegnarsi alla giustizia.

I PIRATI DELLA MALESIA * *

per ragazzi di ogni età

regia: Roberto Lenzi

35 mm. - colore

interpreti: Steve Reeves, Jacqueline Sassard, Nando Gazzolo

distribuzione: Euro

Tema

Il battersi, espressione di una propria incontenibile ribellione interiore ad ogni senso di oppressione delle proprie ed altrui libertà, assurge a giustizia nella protezione degli indifesi e degli oppressi.

Spunti pedagogici

- La lotta per la libertà del proprio paese ed in genere la lotta contro il dispotismo e la illegale soppressione dell'altrui libertà.
- La vittoria del bene sul male quale dimostrazione della reale forza dell'uno e dell'altro.
- L'unione e la fratellanza che nasce nei pericoli fra uomini uniti dallo stesso ideale di vita e di lotta, la ingiustizia e la oppressione ed, al contrario, gli attriti che si verificano fra uomini che lottano ognuno per il proprio interesse.
- Tutti gli incitamenti e le indicazioni che vengono dal mostrare esempi sufficientemente concreti e verosimili di coraggio, di abnegazione, di fedeltà, di altruismo trionfanti alla fine su ogni ostacolo.
- Il mostrare ciò che può fare un animo nobile unito all'intelligenza ed all'eroismo.
- Il senso di difesa dei deboli e degli oppressi che affratella uomini di diversa stirpe ma di uguale nobiltà d'animo e uguali ideali.

Valutazioni generali

Il livello tecnico è discreto.

Moralmente il film positivo per tutte le età.

ANALISI CRITICA DEL FILM: « I PIRATI DELLA MALESIA »

Il film narra le avventure che Sandokan ed i suoi amici Janez e Tremalnaik, fedeli alla loro natura di eroi intrepidi e sempre pronti a lottare per l'affermazione della giustizia, vivono per ristabilire il naturale stato politico di un piccolo regno dell'arcipelago malese.

Tutta la vicenda del film è conseguente a questo canovaccio, il quale, collegandosi alla produzione letteraria di Emilio Salgari, ricalca le orme dei racconti sulla guerriglia che nei secoli XVIII e XIX, si combattevano nell'arcipelago malese da parte di signorotti locali in nome di un più o meno concreto senso di libertà e di patriottismo contro gli invasori bianchi.

Tutto lo svolgimento del film è condotto e si sostiene attraverso continue lotte e tafferugli in cui brilla da una parte il coraggio e l'intelligenza di Sandokan e dei suoi compagni, dall'altro l'ottusità e le vuote crudeltà dei bianchi e delle truppe ai loro ordini.

Dato comune a tutto il film è una trasparente bonomia e non impegno nel raccontare gli episodi di crudeltà. Per ogni episodio di lotta abito comune è una certa ingenuità di presentazione e di svolgimento che trasforma tali lotte quasi in occasioni di sole esclamazioni superficiali ed in parte di sorriso.

Un solo episodio può suscitare qualche emozione ed il brivido: quando vediamo Tremalnaik prigioniero del crudele capo degli invasori bianchi, il maggiore Brook, incatenato, per punire la sua ribellione, ad un palo in mezzo ad una palude infestata dagli alligatori.

Assistiamo così al suo incontro con Brook e Sandokan, il quale ultimo non può intervenire per non rivelare la sua vera personalità e le sue intenzioni. La sentenza sta per essere eseguita da un alligatore che lentamente si avvicina al condannato e vediamo che questi non chiede pietà, unico modo e condizione attesa da Brook per decidersi, sparando al coccodrillo, a porre termine alla crudele attesa torturante ed a salvargli la vita.

Ma è il solo episodio un po' impressionante: su tutte le altre avventure predomina un clima annacquato il quale, da un lato, elimina gli eventuali motivi che possono renderlo non adatto ai ragazzi, dall'altro neppure permette di renderne in pieno i meriti che pure un buon colore ed una certa tecnica di ripresa avrebbero potuto guadagnargli. Tuttavia il film rimane scorrevole, superficialmente piacevole; non lascia cadere l'interesse e non stanca.

L'INAFFERRABILE PRIMULA NERA * *

per ragazzi di età superiore ai 12 anni

regia: James Neilson

colore - 35 mm.

interpreti: Patrick McGoohan, George Cole

distribuzione: RANK

Tema

Ogni mezzo deve essere usato pur di far prevalere la giustizia e l'amore sulla tirannide e la cattiveria; bisogna lottare con tutte le proprie forze e, senza cedimenti o compromessi, accettare qualsiasi forma di combattimento.

Spunti pedagogici

Spunti di riflessione possono essere ricavati dal tema del film e ineriscono tutti i personaggi che fanno parte della linea che potremo chiamare « del bene » (quasi tutti i seguaci di Primula Nera).

La riflessione può essere estesa alla considerazione delle gravi conseguenze che possono derivare dal malgoverno, dall'ambizione e dai soprusi.

Valutazioni generali

Per lo svolgimento delle scene e per il suo ritmo serrato, il film è avvincente, di livello tecnico discreto pur con qualche concessione allo spettacolo; buona la recitazione degli interpreti.

Un poco delicata, per un esatto inquadramento morale dell'opera, la figura del protagonista con la sua « bivalenza » inconsueta. Si tratta, da parte dell'educatore, di aiutare il ragazzo a cogliere, al di là delle apparenti incongruenze riscontrabili nel comportamento del « sacerdote-bandito » la sostanziale coerenza della sua azione la quale, solo a causa di una situazione limite, si articola secondo una così drastica linea di lotta.

ANALISI CRITICA DEL FILM « L'INAFFERRABILE PRIMULA NERA »

Il parroco di un imprecisato paese dell'Inghilterra seicentesca, di fronte alle angherie cui sono sottoposti i suoi parrocchiani, diventa ribelle. Ma poiché Padre Sean, questo è il suo nome, e per la sua missione spirituale e per evitare di essere scoperto, non può mostrare la sua vera identità, indossa i panni di un'inafferrabile « Primula Nera ».

Il film è il susseguirsi delle fasi di lotta tra questo strano difensore degli oppressi e il potere centrale rappresentato da un generale regio, attuatore spietato della legge, e da un giovane avvocato, aspirante al successo con qualsiasi mezzo.

Fanno da contorno al protagonista: Capitan Blakenbury, rappresentante tipico del militare nobile che accetta le regole dell'esercito con indifferenza; Rasley, un seguace di Primula Nera, che usa il tradimento pur di uscire dal suo misero stato; il sacrestano, uomo-ombra di Primula Nera; il governatore, tipico conservatore dall'animo comprensivo per lo stato dei suoi servi e il figlio di costui che mescola al suo bisogno di avventura il suo precoce senso di giustizia.

Tutti questi personaggi danno vita ad una storia avvincente che culmina con il trionfo di Primula Nera, la cui volontà è tutta tesa al raggiungimento del bene dei suoi compatrioti.

Primula Nera riesce nel suo ideale di giustizia, nonostante il travagliato tradimento di Rasley (che prende forma precisa dopo l'offerta di denaro del giovane avvocato) e la repressione rabbiosa del generale (che non solo non riesce, nonostante la sua volontà ferma, ad eliminare i seguaci di questo difensore, ma sarà beffato dallo stesso. In aiuto di Primula Nera giungeranno i suoi fedeli seguaci che, in un processo tragicomico, impiccheranno per burla Rasley; Capitan Blakenbury, la cui indifferenza sarà d'aiuto nella liberazione dei prigionieri, e il governatore che tenterà a parole di fermare gli imprigionamenti e la furia vendicativa del generale.

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 6ª FELICITA'

G. W. Pabst

PROCESSO

Elia Kazan

FRONTE DEL PORTO

George Stevens

DIARIO DI ANNA FRANK

ALEXA Film s. r. l.

Via Soperga, 20 - MILANO - Tel. 27.88.61 - 27.89.91

Presenta il nuovo gruppo di Films a 16 mm

DUE MAFIOSI NEL FAR WEST

Dalla Bibbia "LA STORIA DI DAVID,,

F.B.I. AGENTE IMPLACABILE

LONDRA CHIAMA POLO NORD

PUGNI PUPE E DINAMITE

LA SUORA BIANCA

L'IMPLACABILE LEMMY JACKSON

LA BANDIERA SVENTOLA ANCORA

JEFF GORDON DIABOLICO DETECTIVE

I TRE IMPLACABILI

IL LEGGENDARIO CONQUISTATORE

LA TRAGEDIA DEL PHOENIX

L'URLO DEI MARINES

GIULIO CESARE - CONQUISTATORE GALLIE

GLI AVAMPOSTI DELLA GLORIA

MACISTE CONTRO I MONGOLI

L'UOMO DEL TEXAS

L'AVAMPOSTO DEGLI UOMINI PERDUTI

CAPITAN CINA

IL MOSTRO DI MAGENDORF

IL PRINCIPE DEI VICHINGHI

AQUILE TONANTI

ALLE FRONTIERE DEL TEXAS

ZORRO

UN NAPOLETANO D'AMERICA

L'ASSASSINIO DEL DOTTOR HITCHICK

STAGIONE 1964-1965
SUCCESSI CEIAD 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^o premio al Festival Internazionale di S. Sebastiano

Un film incredibile

con un protagonista che non esiste!

I N D I C E

Un Messaggio dell'Episcopato Italiano sulla situazione del Cinema	pag. 5
Dino Risi	» 11
Cinema e Critica	» 17
I Fidanzati	» 19
Le mani sulla città	» 22
I Basilischi	» 25
Il terrorista	» 28
Il Cow Boy col velo da sposa	» 33
Naviganti coraggiosi	» 35
Sammy va al Sud	» 37
Giovani eroi	» 39
Mio figlio professore	» 41
Cielo di fuoco	» 43
I fuorilegge della Valle Solitaria	» 45
Quel treno per Yuma	» 47
I pirati della Malesia	» 49
L'inafferrabile Primula Nera	» 51

circolare per i soci dell'acec e