

GRANDE E PICCOLO SCHERMO

I critici televisivi usualmente recensiscono i film visti sul piccolo schermo applicando gli stessi criteri usati dalla critica cinematografica vera e propria. Il fatto legittima qualche perplessità. Ci sono infatti nel mezzo televisivo delle peculiarità di linguaggio che avviliscono e snaturano i valori tipicamente cinematografici: per cui un film proiettato in televisione non è più tale, è qualcosa di ibrido che si trova in una posizione intermedia tra cinema e televisione, senza essere vero cinema o vero spettacolo televisivo. Vediamo di spiegarci.

Ci pare che si debba distinguere tra film che raggiungono un notevole livello di cinematograficità (e che impiegano tutte le risorse espressive dell'immagine) e film che invece sfruttano maggiormente le risorse della sceneggiatura e della recitazione (affidando all'immagine un ruolo prevalentemente riproduttivo).

Questo secondo è il caso di buona parte dei film hollywoodiani: opere di buon mestiere e nulla più, che, comparando sul piccolo schermo, conservano le loro essenziali caratteristiche espressive e possono anche in quella sede essere conosciuti e valutati con sufficiente cognizione di causa.

Diverso è invece il caso dei film della prima categoria, fatti da autori autentici o da artisti ricchi di sensibilità cinematografica. In questi la sostanza dell'opera, i suoi decisivi valori formali ed espressivi non sono nella sceneggiatura o nella recitazione, ma nell'immagine come tale, con tutte le sue componenti figurative, luministiche, ritmiche, ecc. Pensiamo a film come *Dies irae* di Dreyer o *L'uomo di Aran* di Flaherty: se non si colgono i suoi valori tipicamente immaginifici, l'opera risulta privata di qualità rilevanti e può non essere più nemmeno comprensibile nella sua vera tematica (anch'essa in questi casi strettamente vincolata alle immagini che la esprimono).

L'immagine cinematografica, in effetti, quando è fatta diventare immagine televisiva, perde delle caratteristiche che, pur non essendo in se stesse essenziali, possono in certi particolari casi diventarlo.

La variazione della grandezza del quadro ha la sua importanza, non solo per la maggiore suggestione che il grande schermo esercita sullo spettatore, ma anche per i valori ritmici, in quanto questi ultimi dipendono da fattori non solo temporali ma anche spaziali; per cui lo stesso movimento ritmico, visto nel grande e nel piccolo schermo, risulta notevolmente differenziato, non ha più lo stesso rilievo, lo stesso peso (il fatto è risultato del resto facilmente percepibile a chi ha potuto fare il confronto tra l'edizione cinematografica e quella televisiva di un film come *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer). Inoltre l'immagine televisiva, data la sua origine elettronica e non fotografica, non è mai in grado di riprodurre con sufficiente approssimazione le tonalità luministiche, i contrasti bianco-neri, molte volte decisivi anche per cogliere l'impostazione figurativa dell'immagine (e quindi il suo significato). E ancora: l'immagine televisiva tende a svalutare l'importanza della profondità di campo presente in quella cinematografica, tende cioè a impastare i vari piani rendendoli meno definiti e percepibili; certi effetti di panfocus (caratteristici, ad esempio, del cinema di un Orson Welles) vengono irrimediabilmente compromessi.

Si potrebbero fare molte considerazioni ancora su altre rilevanti differenze: relative al tempo di lettura dell'immagine, all'ambiente in cui è vista, al rapporto visivo-sonoro, ecc.; senza dimenticare poi il delicato (ed ancor più evidente) problema dell'edizione televisiva in bianco e

nero di film a colori (e di quelli in particolare dove questo elemento è impiegato come mezzo principale di espressione).

Ci basta per ora manifestare i nostri dubbi sulla opportunità di certe recensioni di film visti soltanto in televisione, e il nostro timore che le pur lodevoli intenzioni dei critici specializzati e dei programmisti della televisione nel loro sforzo di fare opera di divulgazione e di formazione culturale presso il più vasto pubblico finiscano per ottenere l'effetto opposto: presentando in TV opere classiche comunque cinematograficamente importanti distorte, banalizzate, spesso irriconoscibili e incomprendibili, si finisce per compiere una ingiustizia verso gli autori che le hanno, a suo tempo, concepite per il cinema e per allontanare dai film d'arte proprio coloro che, in altre condizioni, avrebbero potuto apprezzarli nel loro giusto valore.

E non pensiamo che a questi argomenti si possa ribattere semplicemente col criterio del minor male (è meglio che il pubblico veda questi film difficili, pur in queste condizioni, piuttosto che non li veda affatto): oltre al resto, chi ama e ammira, ad esempio, il cinema di un regista come Dreyer o come Bresson, non può certo rassegnarsi facilmente a vedere le loro opere accolte dal pubblico con sghignazzate di sufficienza e contumelie: come è successo non molto tempo fa anche da noi. (BER)

NUOVE NORME PER LA CLASSIFICAZIONE MORALE DEI FILM (C.C.C.)

Col primo gennaio 1969 sono entrate in vigore le nuove norme di valutazione e di classificazione morale del Centro Cattolico Cinematografico, che sono state approvate dal Consiglio di Presidenza della C.E.I. su proposta della Commissione Episcopale per le Comunicazioni Sociali.

I film esaminati dalla Commissione Nazionale per la Revisione dei Film vengono ripartiti nelle seguenti quattro categorie, che sostituiscono le precedenti classificazioni:

- I - film positivo o, comunque, privo di elementi negativi; per qualsiasi genere di pubblico
- II - film che, per l'argomento trattato o per le situazioni rappresentate, richiede una capacità di comprensione o di interpretazione proprie di spettatori moralmente e culturalmente preparati
- III - film moralmente discutibile o ambiguo, in cui l'incontro tra elementi positivi, negativi o di dubbia interpretazione morale, richiede una più consapevole e responsabile capacità di giudizio da parte dello spettatore
- IV - film che per idee o tesi o scene, è gravemente offensivo della dottrina o della morale cattolica

I film di particolare valore della I, II, III categoria vengono contrassegnati con asterisco.

Per quanto concerne la proiezione nelle sale cinematografiche comunque dipendenti o controllate dall'Autorità ecclesiastica, la Commissione Episcopale per le Comunicazioni Sociali ha emanato le seguenti norme:

1. Sono ammessi i film classificati nelle categorie I e II, salvo diverso giudizio di ammissibilità delle competenti Commissioni Regionali per la Revisione dei Film, all'uopo istituite dalle Conferenze Episcopali Regionali e da queste dipendenti.

2. I film classificati in III categoria, riservati comunque a pubblico di soli adulti, potranno essere ammessi solo dopo motivato giudizio favorevole delle Commissioni anzidette, in conformità alle norme relative alla categoria stessa.

3. Sono sempre esclusi dalla proiezione nelle sale cattoliche i film classificati nella categoria IV.

Per quanto riguarda i criteri di programmazione dei "film destinati a dibattiti culturali nei Centri, Federazioni ecc.", approvati dalla competente Autorità ecclesiastica:

1. Sono ammessi anche i film della III categoria, salvo diverso giudizio dell'Ordinario del luogo e purché vi accedano i soli iscritti. Il consulente ecclesiastico, o il responsabile del Circolo, ne risponde di fronte all'Autorità diocesana.

2. Sono sempre esclusi i film di IV categoria.

=====

F I L M

AMANTI (1968) di Vittorio De Sica

Da un incontro casuale nasce una relazione amorosa - sul filo di un duplice adulterio - che tanto più si approfondisce quanto più è impossibile: lei infatti alla fine si saprà affetta da male incurabile. Dà l'impressione di un film che nasce da un ambiente mentale, in cui si ha tempo di pensare al vuoto e di drammatizzare situazioni che sono più frutto di fantasia che di contatto con la realtà. E' triste che il De Sica neorealista (anche Zavattini non è assente da questo film) si sia ridotto poco a poco in una specie di torre d'avorio mentale e di gusto, nella quale pare illudersi di proporre valori psicologici perché tenta toni romantici e di fare film commerciali perché mostra ambienti sognati e attori idolatrati.
(NAT)

Regia antiquata, inutilmente avvivata da superflue arditezze tecniche (specie nell'uso dello zoom). Colore poco espressivo e funzionale: tonali

tà piatte e monotone. Richiami: a *Marienbad* (corridoi e giardini della villa), a Fellini e Antonioni (nel giuoco delle coppie alla villa). Sceneggiatura senza nerbo: il dramma è assolutamente inavvertito per più di metà del film e lo si viene a conoscere solo grazie alle parole di un personaggio di comodo; simbolismi fuori squadra col tono naturalistico del racconto. Più che altro è - alla Carlo Ponti - una pubblicità all'autodromo di Monza, a Cortina, agli sport invernali; ecc. (MOS)

L'ANGELO STERMINATORE (1968) (El angel exterminador, 1962) di L. Buñuel

Alcuni individui, rappresentanti le più alte classi sociali, vengono invitati, dopo una serata all'opera, ad un banchetto, al termine del quale rimangono trattenuti da una forza misteriosa che impedisce lo-

ro di uscire dalla sala da pranzo; in questo frangente ognuno mette a nudo la propria personalità nascosta, al di là di quello che è la condizione sociale e borghese in cui sono soliti apparire. Salvatisi in forza di altrettanto misteriose circostanze casuali, i protagonisti si ritrovano in chiesa per un "Te Deum" di ringraziamento, ma di nuovo rimangono prigionieri della forza misteriosa, unitamente ai sacerdoti celebranti, mentre fuori la polizia carica un gruppo di persone.

Ancora una volta Buñuel persegue a mettere a nudo meschinità, falsità ed ipocrisie ricercando le cause del male sociale nell'esteriorità e nella mancanza di autenticità del comportamento umano. Quello che gli interessa è lo smantellamento delle strutture e di tutto ciò che è cliché o etichetta. L'atteggiamento di Buñuel non è quello di un marxista, inteso nel senso lato della parola, perché non gli interessa tanto la società in quanto classe (e oltre a ciò egli non ha intenzioni ricostruttive nella sua distruzione) ma l'individuo che nel suo formalismo e formalismo genera il male nella società. E' inoltre estremamente significativa la sua inconscia aspirazione, la sua confessata nostalgia per una semplicità libera, pura, in cui regna, nella sua sostanziale affermazione, la poesia delle cose, al di là di strutture e dogmi. (MAN)

ASTERIX IL GALLICO (1968)

Astérix le Gaulois

di R. Goscinny e A. Uderzo

I legionari romani alla conquista della Gallia cercano di impossessarsi di una magica pozione in possesso di una tribù indigena, facendo prigioniero lo "sdregone". Al posto di questa riceveranno un intruglio che fa crescere ininterrottamente i capelli.

Ciò che vi era di interessante nella famosa e stimolante "streep" francese (e cioè la bonaria ed ironi-

ca demitizzazione dei romani di Cesare alla conquista della Gallia), qui è completamente scomparso, perché il film si riduce ad essere semplice (e quindi impossibile, per la diversità dei due linguaggi) rappresentazione del fumetto anziché assumere forza espressiva autonoma. Oltre a tutto, un film noioso, il cui unico punto di interesse è dato dalla danza nel villaggio di Asterix. (MAN)

LA BAMBOLONA (1968)

di F. Giraldi

E' la storia d'un ricco avvocato, scapolo di mezza età, che, incapendosi a ottenere le grazie di una prosperosa ragazza popolana, non solo non le ottiene, ma ne deve subire con delusione i pesanti ricatti. Trattata ben diversamente, la materia avrebbe potuto offrire spunti interessanti di carattere psicologico e anche sociologico d'attualità. Trattata invece com'è, non riesce nemmeno ad essere quel consiglio morale che pare voler essere, poiché costruisce una storia che alla fine si mostra poco credibile. Restano pertanto senza giustificazione anche i momenti di immagine buccaccesca che infarciscono il film. E' poi un peccato che una volta ancora il nostro cinema di costume - al quale Tognazzi pare essersi lodevolmente dedicato - abbia perso un'altra occasione d'essere valido; e ciò - penso - a causa proprio di un fatto teorico-linguistico: fare un discorso col cinema non è come farlo a parole; e fare un film non è solo inventare una storia e realizzarla tecnicamente bene. (NAT)

BORA BORA (1968)

di U. Liberatore

Voleva essere molto probabilmente un film sui problemi d'amore quali si presentano in questa nostra una-

nità di oggi: la crisi coniugale per il profondo impulso all'evasione, che alla fine si placa di fronte allo sgonfiarsi dei sogni. Ma conclude poco: la stessa evasione polinesiana - che è nei sogni di moltissimi - non riesce nemmeno a far credibile un modo di vita che pare veramente laggiù esista. Il buon gusto figurativo e la capacità tecnica di narrare non bastano ovviamente a fare un buon film.

(NAT)

Questa volta, *Liberatore* non ci convince. Ne *Il sesso degli Angeli*, pur nei limiti dell'ambiguità tematica, riusciva a costruire dei caratteri veri, moderni, dei personaggi che nella parola, nei gesti, negli sguardi, manifestavano le tare della loro classe sociale. I protagonisti di *Bora Bora*, invece, non sono autentici, parlano e agiscono solo guidati dal rigido schema di una sceneggiatura, ma non vivono la loro storia, perché non ne sono convinti. Il difetto maggiore di questo autore è quello, molto comune nel cinema contemporaneo per la verità, di non sapersi svincolare dagli sterili moduli del racconto naturalistico. Certo, ci sono nel film dei momenti felici, quelli in cui concetto e immagine risultano unitari, ma sono rarissimi; generalmente il discreto gusto figurativo, la buona capacità tecnica e un certo interessante nervosismo ritmico non riescono a fondersi con personaggi e scenografie. Il paesaggio è poco sfruttato ai fini tematici; al regista evidentemente interessano poco o niente la Polinesia e i suoi abitanti, a lui importa solo di portare a termine la sua opera in un incantevole angolo del mondo che sa essere nei sogni del vasto pubblico cui il film è diretto. Un film pretenzioso, che poteva dire molto e dice poco. Corrado Pani è bravo, ma la sua bravura suona meglio a teatro e in televisione. Un film mancato. (CIT)

pi anni e da troppi film - Sordi lo si può chiamare in causa legittimamente, perché è corresponsabile della sceneggiatura), la "madre" tutta

FAUSTINA (1968)
di L. Magni

Faustina è una giovane mulatta romana sposa infelice di Quirino Ceccarelli (un imbroglione, fanatico intenditore di tombe e di antichità e trusche) la quale, conosciuto Enea, uno sfaccendato e povero sognatore non privo però di una matta voglia di lavorare, se ne innamora e, rimane incinta, abbandona Quirino con la speranza di ricostruire una nuova famiglia insieme con lui.

La levità dei toni fotografici, la linearità e la semplicità del racconto (contrappuntato da frequenti "quadri" di colore macchiettistico e tipici degli ambienti popolari romani), sono elementi che contribuiscono a rilevare l'intenzione evasiva del regista che mira a sganciare la storia da un ambito strettamente realistico per situarla, con scherzosa ironia, in una atmosfera sognante, quasi fiabesca. Tuttavia tali elementi, apprezzabili sul piano linguistico ed espressivo, suscitano una impressione di faciloneria e di superficialità nei confronti del modo con cui è affrontata una situazione coniugale fundamentalmente seria e difficile. (COR)

IL MEDICO DELLA MUTUA (1968)
di L. Zampa

E' troppo facile parlar male di questo film, tanto è mediocre (il successo di cassetta non tragga in inganno!). I personaggi sono dei tipi standardizzati, anzi delle caricature: il "primario" che predica l'ideale ma razzola accuratamente nel reale, gli "aiuti" invidiosi gli uni degli altri e desiderosi solo di arricchirsi, il "medico della mutua" melenso quanto può esserlo Alberto Sordi quando crede di diventare un genio solo eliminando alcuni tic della sua recitazione (e non variando il tipo che ormai incarna da trop-

protesa a realizzare l'escalation sociale ed economica del figlio.

La madre, appunto, è la vera protagonista del film, perché pur restando un tipo e non diventando un personaggio, è il carattere più coerente ed è il vero centro motore del film. L'attrice che le dà vita è l'unica tra gli interpreti principali che prende sul serio la propria parte. Tutti gli altri recitano sapendo e mostrando di recitare; si salvano in parte i personaggi secondari - Franco Scandurra, la malata disposta a tutte le operazioni, il cliente con numerosa prole - e le due ragazze del "medico della mutua".

Queste due ragazze, la disinteressata e l'ambiziosa, dovrebbero conferire una dimensione umana e psicologica alla vicenda, ma falliscono allo scopo, perché il loro personaggio è troppo serio e consapevole e, quindi, in netto contrasto col clima caricaturale del film e le due interpreti recitano su un piano di immedesimazione alla parte che troppo stride col gignionismo degli altri.

Questo è un film che, con buona pace della pubblicità, non "graffia" nessuno, in quanto il problema della mutua è un pretesto, non il tema del film: Alberto Sordi - dottor Guido Tarsilli - avrebbe fatto quello che ha fatto anche se, per ipotesi, fosse stato, invece che medico della mutua, rappresentante di commercio; avrebbe cercato di rubare i clienti ai colleghi, avrebbe fatto la corte alla moglie del principale o del capufficio, avrebbe avuto in sorte una purissima madre italiana sollecita alla riuscita del figlio, ecc., ecc.

Un film scentrato, una commedia insipida. Zampa non ha avuto neppure il coraggio della battuta decisamente salace e della situazione francamente boccacesca: s'è attestato sul fronte della banalità e della media volgarità, non si sa se per difetto di decisione o per mancanza di intelligenza.

Verso la fine, il film sembra prendere fuoco e serrare i tempi; ma presto ci si accorge che è solo accelerata la velocità delle inquadrature e variato il loro contenuto, mentre il ritmo del racconto resta scialbo e perettistico, cioè si rimane sempre sulla caratterizzazione esterna della vicenda invece di procedere a un suo approfondimento tematico. (MOS)

LA MOGLIE GIAPPONESE (1968)
di G.L. Polidoro

Nella pletora dei film spettacolari che vogliono tingersi di tematica o di quelli che si illudono di dire cose nuove perché fanno storie nuove o che confondono il "tema" con l' "argomento", questo *La moglie giapponese* si distingue notevolmente. E, a modo suo, senza grossi colpi d'ala, riesce a dir qualcosa come critica di costume e come aspirazione a una maggior pulizia nel mondo d'oggi. Una maggiore attenzione registica, una maggiore aderenza alla verità in ciò che è di fatto documentario (nelle scene dell'India c'è chiaramente un travisamento di quella realtà situazionale), una minor preoccupazione di impressionare con la storia e, direi, una maggior coscienza della materia che si aveva in mano, avrebbero portato il film a un livello di ben maggiore interesse e autenticità. E non solo sul piano di introduzione a mondi che non tutti noi conosciamo. Il personaggio del protagonista, rag. Taddei, avrebbe potuto assurgere addirittura a emblema di una speranza, in un mondo ch'è fatto purtroppo dei vari dottor Ferrante e soci.

L'autore ha una buona mano: ha saputo tracciare con autenticità patetica soprattutto le figure delle due prostitute di Hong-Kong e di Saigon; e ha trovato in Moschin un interprete felice che ha solo i limiti che sceneggiatura e regia hanno dato al personaggio. (NAT)

NON DIMENTICATE

L'IMMAGINE
OGGI
NELLA
VITA

DI NAZARENO TADDEI

UNA PANORAMICA

SERIA

ATTENTA

APPROFONDATA

VASTA

DEL PROBLEMA E DEL FENOMENO DELLA
COMUNICAZIONE SOCIALE
NEL MONDO CONTEMPORANEO
PROIETTATO NEL FUTURO

368 pagine con 12 tavole fuori testo

£. 1.100 (+ L. 230 spese postali)

Ordinazioni presso il nostro Centro. Pagamento anticipato oppure
in contrassegno (aggiungere L. 250). Ccp 1/8506 intest. al Centro

LA RAGAZZA CON LA PISTOLA (1968)
di M. Monicelli

Un film di Monicelli fatto con la mano sinistra; e si sa che non tutti sono mancini. Questa storia d'una ragazza siciliana che va a Londra per "vendicare l'onore" e finisce non si sa bene come - dopo aver lasciato al mattino il suo Vincenzo così come egli l'aveva lasciata in Sicilia (va dal professore, è chiaro; ma la notte col vecchio "traditore" è proprio tutto e solo vendetta?) - cerca di essere un film di costume e di satira contro l'arretratezza di certa mentalità (il discorsetto del professore all'aeroporto, lo stesso comportamento di Assunta e la stessa storia del film). Ma di fatto non è niente: tutto nasce dall'esterno e si ferma sulla pelle. Si vuol far spettacolo e insieme tematica: e si finisce per fare poco bene l'uno e l'altro, nonostante alcuni simpatici spunti ed alcune situazioni o trovatine piuttosto azzeccate. Il modo poi col quale si è risolto il problema della persona che si trova in paese di cui non conosce la lingua è addirittura imberbe. Non ha suggerito niente di quello che avrebbe potuto suggerire, anche se la situazione era tutt'altro che nuova. Perfino la pur sempre brava Monica Vitti pare trovarsi male nei panni dell'isolana trapiantata. (NAT)

ROMEO E GIULIETTA (1968)
di F. Zeffirelli

È la storia antica, presa molto fedelmente da Shakespeare, portata sul piano di una significazione contemporanea attraverso una struttura che mette in rilievo i caratteri di una società in cui i giovani - alcuni giovani, almeno - si trovano a disagio con le loro aspirazioni di ricchezza umana e di bontà. Le lotte sulla piazza, il ballo, le figure dei capi-famiglia, del principe, di Padre Lorenzo danno facilmente rilievo a un filone "sociale", cui si contrappone la

figura di Romeo, di Giulietta, di Mercuzio (il beat dell'epoca). L'amore "eterno" e puro è dato da quel presentare i due personaggi che si cercano e si amano, senza reciprocamente conoscersi; da quella collocazione storica e geografica della vicenda, nonostante i nomi e costumi (magnifici!) e scenografie (pure assai belle). L'attualità - vale a dire il ripetersi perpetuo di situazioni in cui i veri valori umani di fatto non possono attuarsi o sopravvivere - è data dagli accennati elementi (lotte, balli, figure, ecc.) portati (o che si tenta di portare) su un piano di universalità. Il principe non è solo il principe di Verona, ma è il potere politico che non riesce a fare nulla né col suo rigore, né col suo paternalismo; e dovrà finire, come nel film, per gridare a tutti di fronte alle due salme - cioè di fronte al l'insuccesso più clamoroso - che tutti siamo colpevoli: ma le parole restano parole. Padre Lorenzo è la Chiesa, che è buona e comprensiva e vuole aiutare, ma che, proprio coi suoi consigli di soluzioni terrene, origina la rovina, inadeguata com'è (il fraticello che deve portare il messaggio); e di fronte a tale rovina fugge gridando, come Padre Lorenzo, "non posso rimanere" (quasi a dire: non è affar mio). Le famiglie non sono i Capuleti e i Montecchi, bensì i gruppi di potere al quale si sacrifica tutto, preoccupati e del potere e dell'apparire: generosi con chi serve, implacabili con chi non serve. E i servi di famiglia sono il popolo, sempre pronto a prendere una bandiera e a servire.

La tematica centrale, dunque, è quella della perennità di valori - come p. e. l'amore, (ma non è l'unico: c'è la libertà di spirito, il senso di umanità, ecc.) - i quali però sono destinati a soccombere per una situazione generale che sempre si ripete. È dunque un film che si inseri-

sce nel filone della contestazione, con una discreta serietà di base.

Tuttavia la vigorosa linfa della idea di partenza si sperde alquanto lungo il cammino. I pesi strutturali, dal cui contrappunto ed equilibrio doveva risultare tutto il vigore tematico, non sono perfettamente dosati. Il personaggio di Romeo, pur credibile nella sua bontà generosa e nei suoi slanci violenti, ha risvolti di morbidezza quasi effeminata (p.e. l'ira cieca che scoppia nel duello contro l'uccisore di Mercuzio, il suo comportamento col fratello; ecc.; e non a caso è Romeo che l'autore mostra nudo nell'alcova), che ne compromettono la piena emblematicità. Anche stilisticamente, i riferimenti beat e hippy non amalgamano perfettamente con la classicità delle scenografie, dei testi sonori e in genere dell'immagine. Si sente più d'una volta una vera e propria frattura stilistica nell'attuazione di un'idea cinematografica e artistica (quella appunto di inserire la modernità contemporanea nel testo classico) ch'è notevolissima e che molto spesso si regge assai bene. Disturbano quindi i richiami scenografici e figurativi all'analogo film di Castellani ch'era e voleva essere tutt'altra cosa da questo. E disturbano anche le cadute di ritmo che talvolta si riscontrano in un narrare per lo più anche ritmicamente valido.

Un'opera dunque interessante tanto tematicamente quanto linguisticamente, ma che non riesce a essere compiuta per vari difetti strutturali e di composizione stilistica. (NAD)

Questo nuovo film di Zeffirelli viene a convalidare le prime impressioni avute di lui dopo la *Bisbetica domata*, di un autore cioè il quale, avvalendosi di una solida esperienza teatrale ed insieme di una notevole padronanza della tecnica cinematografica, e mettendo il tutto al servizio sia dello spettacolo sia dell'arte, riesce ad affermarsi co-

me uno dei più preparati e intelligenti metteurs-en-scène italiani. Abbandonando la ricerca formalistica di stampo umanistico-rinascimentale perseguita a suo tempo da Castellani nel film *Giulietta e Romeo*, Zeffirelli cerca di penetrare a fondo lo spirito shakespeariano, scoprendone eleganza e ribellione, pacatezza e violenza. Ne nasce un'opera ricca di moderne allusioni politiche, sociali e culturali, in cui la passione amorosa dei due protagonisti diventa violenza del sentimento in opposizione alla violenza della lotta di partito. Tuttavia, nel tentativo di modernizzare un dramma classico, l'autore non arriva alla determinazione, di un Pasolini p.e., di una maggiore libertà nell'adattamento del testo, ma vi rimane fedele, solo di tanto in tanto manifestando un intervento deciso. Ciò, forse, impedisce all'opera di raggiungere un più alto livello artistico. Nonostante questo difetto però, il film reca sempre l'impronta di un autoreabile e impegnato, attento soprattutto agli autentici valori umani e culturali di sempre. (CIT)

La fedeltà al testo shakespeariano, già "esperimentato" da Zeffirelli in una affascinante regia teatrale (peraltro a suo tempo molto discussa), non gli ha impedito di affrontarlo - sia nell'edizione teatrale, sia in quella cinematografica - con uno spirito notevolmente originale. Nei personaggi ideati da Shakespeare e perfettamente rispettati, infatti, Zeffirelli ha iniettato - con risultati che nel complesso risultano convincenti - tutta la freschezza del mondo e dello spirito giovanile di oggi. E, nel film, è estremamente interessante, soprattutto, il modo con cui il regista ha fatto rappresentare e rivivere l'amore dai due giovani protagonisti, scelti significativamente nell'età dell'adolescenza, quasi per cogliere l'amore stesso nelle sue origini:

l'irruenza e l'intensità con cui i due "sconosciuti" si innamorano e si amano diventano, nella loro modernità, emblematici di una esigenza profonda di amore totale ed esclusivo. (COR)

SERAFINO (1968)
di P. Germi

Serafino forse non è un sempliciotto, ma è un uomo che vuole affermare in tutti i modi la propria libertà; e vuole che anche gli altri facciano lo stesso. Il finale (lui che torna alle pecore) ci dice che Serafino non è un moderno Bertoldo: ha poco o nulla del filosofo, è solo un istintivo e per giunta egoista. A meno che Germi, con questo fine, lieto solo al cinquanta per cento, non abbia voluto sfuggire a un finale moralistico. Il carattere moralistico del film è mal servito da Celentano, un pò giovane e, nonostante tutto, sempre legato al "personaggio" Celentano. Ed è mal servito anche dalla sceneggiatura che mostra forse poca chiarezza di idee (p.e. la figura della cugina, così importante e così indefinita tra amore e interesse per il ragazzo). (MOS)

C'è in *Serafino* il tentativo di Germi di proseguire il discorso sulla libertà dell'uomo, reso schiavo da norme e consuetudini, nonché dall'egoismo e dall'avidità di ricchezza. Il protagonista del film, un povero pastore ignorante, ma estremamente pratico e smaliziato, riesce a rivendicare la sua libertà proprio in forza di quelle norme con le quali la società avrebbe voluto renderlo schiavo. Purtroppo però, tutto questo discorso è attenuato dal desiderio di far divertire, dalla relativa costruzione dei personaggi e delle situazioni in funzione comico-spettacolare e dal frequente cedimento in volgarità di gusto e in luoghi comuni. Celentano, che da una parte riesce abbastanza bene a incarnare il suo personaggio, dall'altra raggiunge il ridicolo quando si esprime in dialetto mar-

chigiano. Un film fatto per il grosso pubblico, le cui cose migliori possono sembrare le sequenze dell'osteria (materia congeniale a Germi) e la sapiente capacità del regista di raccontare una favola spensierata (ma anche smaliziata) dei tempi nostri. (MAN)

Il film, anche se usa un linguaggio tradizionale, avvince per la vitalità del divo Celentano in cui anarchia e ingenuità sono tutt'uno. Germi contesta, ma lo fa con moduli vecchi, che difficilmente raggiungono l'obiettivo: Serafino dice troppe parolacce il cui unico risultato è l'unanime risata del pubblico. In altri termini la contestazione di Germi è inefficace perchè non esce dai limiti della caratterizzazione del personaggio per toccare il modo linguistico del racconto. L'irrequieto Serafino non recita male, ma parla malissimo il dialetto marchigiano. Si respira a tratti nel film la atmosfera di certe deteriori opere di Clair, come *Tutto l'oro del mondo*, per fare un esempio. Un film che resta solo abbastanza divertente. (CIT)

SISSIGNORE (1968)
di U. Tognazzi

Decisamente Tognazzi s'è dato ai film sociali, ricordando - da buon comico - il *ridendo castigat mores*. Intenzione validissima e strada ottima. Ma evidentemente ciò non basta. La tematica di per sé sarebbe profonda: quel "sissignore" del titolo del film è il simbolo di un conformismo ch'è l'ultimo modo di salvarsi nella giungla d'oggi e contro cui non serve reagire. E il povero travet non ce la fa a tirarsi fuori: è proprio la sua interiore bontà ingenua che lo porta al livello di conformismo paradossale ch'è la fonte dei suoi guai. Il film però di fatto non morde. Anzitutto le idee in fatto di materia trattata non sembrano poi molto chiare: ci si ferma su un piano di reazione emozionale a un

certo stato di cose; non c'è stata forse sufficiente maturazione già prima di mettersi a scrivere il film sulla carta. In secondo luogo, la realizzazione cinematografica ripete il comune equivoco che basti una storia per fare un film; è il modo di narrarla quello che importa e che risolve le intenzioni. Così, tra il resto, lo spettacolo - ch'è discreto, pur senza essere eccelso - ferma su di sé l'attenzione e impedisce di cogliere anche quel che di buono c'è nel fondo. Il film ha un pregio: quello di fare apparire Milano quale una città veramente bella. Un pregio un po' da cartolina e marginale, ma effettivo. (NAT)

TENDERLY (1968)
di F. Brusati

La vita sarebbe bella senza impacci, senza tabù, ascoltando sempre e solo il cuore. Ma non si può. E resta la nostalgia di giorni e momenti sereni e spensierati. Quando questo pensiero si inquadra nella vita che c'è oggi, così piena di falsità e di egoismi, l'idea diventa attualissima e si carica anche di una poetica sensazione. Questa probabilmente era l'idea che Brusati voleva esprimere. Ma egli non l'ha espressa bene come idea: resta troppo incerto nel definire tematicamente i suoi personaggi; né d'altra parte raggiunge quell'intensità di descrizione e sistematica, oggi di moda, ch'è vera, anche se particolare, definizione universalizzante la realtà umana e può essere descritta da una storia. E nemmeno l'ha espressa bene come cinema. Anch'egli evidentemente ha creduto che per fare un film basti avere o fare una storia; mentre la storia è solo un sostrato, per quanto importantissimo. L'irrazionalità della storia così narrata resta pura vicenda individuale chiaramente inventata. Una storia senza respiro che rischia d'essere storia, nonostante i chiari fermenti dai quali è nata e i tentativi di dar-

le una dimensione più vasta; una storia, insomma che non raggiunge valore emblematico e universale, quando essa doveva servire proprio a questo (e l'intenzione è evidente). (NAT)

TEOREMA (1968)
di P. P. Pasolini

E' un'allegoria - di non facile lettura - dell'uomo moderno. Nel biblico "deserto in cui Dio a un dato momento ha fatto piegare l'uomo" (e questo momento è appunto l'ora contemporanea), appare un soccorso "che passa": è il misterioso giovane che arriva nella ricca famiglia presentata dal film. (Il fatto allegorico, oltre che dal contesto, è esplicitato dalle scene iniziali in bianco e nero e dall'isolamento nel quale la famiglia è mostrata da quando appare per la prima volta il giovane e - per quanto riprenda i rapporti del giovane con i membri della famiglia - dal modo concreto in cui è accennato il rapporto fisico e di questo sempre l'inizio, si dà significarne l'emblematicità di "accettazione amorosa (=amorevole)"). Tutti godono di quell'aiuto - qui rappresentato appunto nell'adesione amorosa - ma non tutti ne sanno cogliere la sostanza e si limitano agli aspetti e steri e sensibili: la figlia si chiuderà in una sterile estasi del ricordo (la fotografia - il pugno); il figlio si darà a una insulsa concezione della creazione artistica; la madre cercherà i surrogati di quell'aiuto in inutili amplessi passeggeri (e il richiamo - forse inascoltato - della coscienza di cattolica risiede nella visita alla vecchia chiesetta di campagna); il padre, il cui grido di invocazione disperata chiude il film - vagherà nudo nel deserto dopo l'inutile spogliamento materiale e dopo la riduzione al surrogato fisico alla stazione centrale. Solo la domestica (Emilia) raccoglie nella sostanza quel passaggio; e, alla partenza del giovane, si ri-

tira tra il suo popolo nella penitenza, feconda di prodigi. Poi si fa seppellire dalla "madre" in un solco tracciato dalle benne, su cui domina la falce e martello: si mette lì "non per morire ma per piangere" lagrime "non di dolore" ma fonte di speranza. Il film è ricco di richiami biblici, più o meno esplicitati, dal "ho paura del Signore che passa" al "guai a voi ricchi"; dal "deserto dell'angoscia" al "Dio ch'è amore"; dall'egoismo che acceca al "non chi dice: Signore, Signore" e al "ho gridato dal profondo". Ma esso è tinto anche da una concezione storicistico-classista che attenua moltissimo - nonostante il padre nudo (cioè spogliatosi di tutto) del finale - quella biblica concezione dei poveri di Jahvé, che nei precedenti *Vangelo* (pur assai meno cristiano) e *Uccellacci e uccellini* era molto più chiara e precisa.

Il teorema (= proposizione dimostrabile) è quella di un'umanità con temporanea infelice (il grido finale del padre) che può sperare soltanto in una fecondazione mediante la fede (la domestica) di quel mondo cosiddetto del lavoro (l'opposto della famiglia ricca e il cantiere dove la domestica si seppellisce) che il marxismo ha evidenziato, sensibilizzato e galvanizzato. Il film non dice il perché di tali affermazioni. Ma la risposta la si ha forse nel fatto che, nelle intenzioni di Pasolini, invece, "teorema" è forse l'impossibilità della "borghesia" (v. intervista introduttiva) a cogliere i valori del rinnovamento. Questa impossibilità comunque resta il fondo mentale che spiega la lunga trattazione della famiglia ricca, di contro al breve mondo dei paesani.

L'allegoria del passaggio superno (il film non dice che il giovane sia Dio antropomorfizzato, tanto meno il Cristo), comprensivo e generoso, mediante concessioni amorose, è dura e violenta, anche se realizzata con soli accenni, per lo più immaginificamente contenuti e quasi mai compiaciuti.

Ma per chi non sappia leggere, il film ovviamente può riuscire più turbante che solamente oscuro.

La pittoricità del colore e del taglio dell'inquadratura è particolarmente curata in funzione espressiva e rasenta più d'una volta la soglia della poesia, nonostante il saltuario pericolo del calligrafismo. (NAT)

VIP MIO FRATELLO SUPERUOMO (1968)
di B. Bozetto

Nella stirpe dei Vip accade che, per un accoppiamento sbagliato, nasca un esserino (Minivip) che dei poteri dei superuomini possiede solo un surrogato. Questi, assieme al fratello Supervip, con varie peripezie, riesce a salvare l'umanità dalle diaboliche macchinazioni di Happy Betty, proprietaria di una catena di supermarket, la quale vorrebbe lanciare numerosi minuscoli missili che, penetrati nei cervelli della gente, condizionerebbero gli individui spingendoli ad acquistare esclusivamente i suoi prodotti. Dopo il tentativo di *West and Soda* di demitizzare il film western Bozetto approda in *Vip*, dove è entrata la spersonalizzazione dell'individuo nella società dei mass-media e dei caroselli pubblicitari: l'uomo è divenuto macchina, agisce per impulsi e per schemi, la scienza ha operato il miracolo. Il discorso è interessante ed è condotto con una buona tecnica, anche se, a volte, diluita nel corso della narrazione. Tuttavia i risultati, certo positivi, non si possono ancora considerare definitivi. Di più, il discorso difficilmente potrà essere colto dai giovanissimi, ai quali pur è rivolto. Questi tuttavia potranno riceverne alcuni spunti e un sicuro e sano divertimento. (MAN)

TENETE PRESENTI LE NOSTRE
NUOVE DISPENSE!

=====

SEGNALAZIONI

=====

Jean-Pierre De Rudder, ELEMENTI STRUTTURALI NELLA PAROLA DELLA RIVELAZIONE, in Concilium, Brescia, Queriniana, 1968, 6, pp. 79-88.

A prescindere dal valore teologico dell'interessante -anche se molto breve - trattazione, pare di poter notare un certo limite derivante dalla non sufficiente distinzione sia tra linguaggio e lingua (cioè linguaggio di parole, che non è l'unica forma possibile di linguaggio), sia soprattutto tra parola come "verbum mentis" (momento concettuale o "noetico") e come "termine" o come "mezzo d'espressione" (momento espressivo o "noematico"). La parola nella seconda accezione è "segno" del "verbum mentis" e non si identifica con essa. Pertanto tra l'una e l'altra "parola" c'è l'abisso esistente tra la materia e lo spirito, con tutto ciò che esso comporta. (NAT)

=====

GRADO D'INTERESSE

=====

I nostri "appunti" circa i film vengono accompagnati da una valutazione su loro grado d'interesse.

Per INTERESSE TEMATICO, si intende interesse per il valore "dimostrante", che il film possiede nei confronti del tema trattato; se cioè l'idea centrale tematica è espressa bene e credibilmente, a prescindere dal valore ideologico o culturale o filosofico dell'idea stessa. Quest'ultimo aspetto viene da noi considerato nel terzo settore.

Per INTERESSE ARTISTICO, si intende interesse per il modo di plasmarlo (cinematograficamente, è chiaro) la materia cinematografica.

Nell'INTERESSE COME STRUMENTO EDUCATIVO, ci si riferisce all'uso del film per studio o quale strumento di un'azione educativa comunque organizzata; di un'azione cioè, in cui il film non viene lasciato agire per conto proprio sullo spettatore, bensì è letto e valutato nella sua reale significazione. La valutazione pertanto implica anche un giudizio sul valore ideologico, culturale e filosofico dell'idea, considerato alla luce dei valori umani autentici. - La nostra valutazione in questo terzo settore si rivolge a chi abbia già una previa e sufficiente educazione cinematografica o a chi intenda servirsi di un film come di strumento per una specifica azione educativa attraverso il sistema dell'educazione cinematografica.

Il segno negativo (= come un film NON dovrebbe essere fatto) indica per lo più:

nel settore TEMATICO: le pseudotematiche o un modo di "dimostrare cinematograficamente" che sia l'opposto di quello che dovrebbe essere per essere valido;

nel settore ARTISTICO: forme ingannevoli di valore artistico;

nel settore di STRUMENTO EDUCATIVO: che il film presenta tematiche erronee o non contiene in se stesso valori educativi (nemmeno se letto convenientemente), bensì presenta elementi per comprendere o conoscere ("per negativo") aspetti o influssi interessanti il campo dell'educazione.

Per ciascuno dei tre settori d'interesse presi in considerazione, tale GRADO D'INTERESSE viene espresso con voto da 10 (massimo) a 1 (minimo). Dal 5 in giù, i voti significano 'insufficienza'.

Tale grado è valutato collegialmente dai nostri redattori che abbiano letto il film. Ovviamente queste nostre valutazioni hanno un valore relativo e puramente indicativo.

Queste valutazioni (non del film, bensì dell'interesse ch'esso ha o può avere) non vanno scambiate per un giudizio morale, né lo implicano. Tuttavia esse possono (e teoricamente tali tipi di valutazione devono) servire di ottima base per renderlo possibile e per formularlo: cfr. il Decreto Conciliare *Inter Mirifica*, art. 9, al quale si ispira direttamente anche la nostra divisione dei tre tipi d'interesse.

=====

TABELLA DEL "GRADO D'INTERESSE

=====

TITOLO DEL FILM (e sigla del C.C.C.)	INTERESSE			
	temat.	artist.	instrum.	educ.
1. Amanti (Sc.-prev.)	5	4	n3	p. a4
2. L'angelo sterminatore (E-prev.)	7	8	8	p. a4
3. Asterix il gallico (T-prev.)	4	n3	4	p. a5
4. La bambolona	5	4	n4	p. a5
5. Bora Bora (E-prev.)	4	5	n5	p. a5
6. Faustina (Am)	5	5	4	p. a6
7. Il medico della mutua (Ar)	n5	4	n4	p. a6
8. La moglie giapponese (Sc-prev.)	6	6	4	p. a7
9. La ragazza con la pistola (Sc-prev.)	4	5	n4	p. a8
10. Romeo e Giulietta (Am)	7	7	6	p. a8
11. Serafino (E-prev.)	6	5	n5	p. a10
12. Sissignore (Sc)	6	4	n7	p. a10
13. Tenderly (E)	6	6	n3	p. a11
14. Teorema (E)	7	8	n7	p. a11
15. Vip mio fratello superuomo (T)	6	7	7	p. a12

I giudizi del C.C.C. riportati a fianco di ciascun film sono stati espressi in base alle norme adottate fino al 31 dicembre del 1968.