

# cinecircoli

mensile di studi cinematografici

## LE ATTIVITA' CULTURALI E LA NUOVA LEGGE SUL CINEMA

Una buona occasione per concretare organicamente la considerazione che lo Stato deve riservare ai cinecircoli ed alla loro funzione culturale

**E'** all'esame del Parlamento il disegno di legge n. 1920 concernente il « Nuovo ordinamento delle provvidenze a favore della cinematografia ».

Esso sostituisce integralmente le norme legislative che — con modificazioni, aggiunte e proroghe approvate nel decorso del tempo — sono rimaste sostanzialmente quelle stabilite con la legge 29-12-1949.

Orbene, un disegno di legge che esordisce con le parole: « Lo Stato considera il cinema mezzo di espressione artistica, di formazione culturale, di comunicazione sociale », non poteva nello sviluppo dei suoi 60

articoli ignorare un'attività che istituzionalmente tende ad esaltare i valori culturali del cinema ed a renderne consapevoli attraverso la sua mediazione sempre più larghi strati di pubblico: l'attività, intendiamo dire, dei cinecircoli.

Invero non sono mancate nel passato attestazioni dell'interesse dello Stato verso questa forma di attività culturale cinematografica; ma è certo questa del rinnovo della legge per il cinema l'occasione più adeguata che si offre per concretare organicamente la considerazione che lo Stato deve giustamente e doverosamente riservare alle accennate attività.

Ci sembra non inutile far cenno a quanto sarà o potrebbe essere oggetto di dibattito sull'art. 44 che, diciamo subito, non può non essere apprezzato intanto per gli intendimenti che ne hanno animato la stesura.

Una prima osservazione riguarda la dizione formale del « riconoscimento ». Infatti questa terminologia viene normalmente adottata per definire l'acquisizione di personalità giuridica, mediante decreto del Presidente della Repubblica, da parte di associazioni, fondazioni e altre istituzioni di carattere privato, secondo quanto precisa il Codice civile; ad evitare confusioni, si propone dunque che anziché parlare di « Associazioni riconosciute » si parli più propriamente di « riconoscimento delle finalità culturali delle Associazioni ».

Quanto ai contributi, non si è più prevista quella specie di « minimo garantito » che figurava in una primitiva stesura del progetto di legge e che conferiva alle Associazioni nazionali un'erogazione-base di due milioni, aumentabile in relazione alle attività svolte. Qualcuno teme che non fissando nella legge certi minimi si rischi di avere a disposizione delle Associazioni solo i residui — se ve ne saranno — del fondo che il Ministero distribuisce annualmente tra molteplici iniziative e manifestazioni.

\*\*\*

Ad altri potrà apparire eccessiva la disposizione per la quale i cinecircoli debbano costituirsi con atto pubblico, redatto cioè da un notaio o da altro pubblico ufficiale. In realtà il Codice Civile prescrive all'art. 14 che debbono essere costituite con atto pubblico le associazioni e le fondazioni; occorre tuttavia riconoscere che un cinecircolo è pur sempre un organismo che può rientrare nell'ampia definizione di « associazione », e che l'applicazione di certe disposizioni sul funzionamento dei circoli — che il disegno di legge stabilisce — potrebbe più congruamente essere garantita quando

il documento costitutivo sia stipulato con atto pubblico.

Altra osservazione concerne il distacco delle programmazioni dei cinecircoli rispetto a quelle dei locali di pubblico spettacolo: si rileva cioè che occorre evitare, in determinate situazioni, lo stabilirsi di una forma di concorrenza tra i primi ed i secondi, agevolata dal fatto che le proiezioni nei cinecircoli saranno completamente detassate.

Si potrebbe anche discutere sul limite di età, osservando che non necessariamente le proiezioni dei cinecircoli debbono essere realizzate con soli film che richiedano una preparazione da adulti, e che risulta tutt'altro che ipotetica la creazione di circoli riservati ad esempio ad alunni delle scuole elementari o a studenti medi.

In margine, registriamo alcune disquisizioni d'ordine giuridico intorno al decreto ministeriale di riconoscimento delle Associazioni nazionali. Ci si domanda quale validità temporale esso debba avere, ipotizzando ad esempio il venire meno dei requisiti in base ai quali il riconoscimento sia stato concesso e quindi la necessità di prevederne la revoca mediante un successivo atto avente eguale valore del primo; ci si chiede anche come possa accertarsi il rispetto, da parte dei cinecircoli, delle norme di funzionamento stabilite dalla legge e quali sanzioni possano essere irrogate in caso di violazione.

Probabilmente, molti degli interrogativi che abbiamo accennato troveranno risposta in un regolamento che il Ministero del Turismo e dello Spettacolo sentirà senza dubbio il dovere di emanare per definire le modalità di applicazione dell'art. 44 della prossima legge per il cinema.

L'importante, concludiamo, è che in essa intanto abbiano trovato cittadinanza le attività culturali.

SILVANO BATTISTI

I GRANDI REGISTI:

JOHN FORD  
E L'EPOPEA  
DEL VECCHIO  
WEST



JOHN FORD



John Wayne, interprete dei più celebri film del regista

A settant'anni suonati, John Ford è ancora validamente sulla breccia. Mezzo secolo di attività in campo cinematografico (cominciò a lavorare giovanissimo, a diciannove anni) non sembra avere intaccato la sua forte fibra né esaurite le sue capacità inventive. Con il suo ultimo film, « Il grande sentiero », ha anzi messo definitivamente a tacere le voci di definitivo declino che avevano fatto seguito a qualche suo recente lavoro non del tutto riuscito: gli anni passano, ma lo spirito non invecchia; con John Ford, « i nostri » arrivano ancora puntuali all'appuntamento con gli indiani. (In terza pagina, un servizio sul regista di Luigi Saitta).

Parole ed idee non bastano  
per avviare una produzione  
cinematografica valida

## E' anche questione di soldi

Per fare il cinema ci vogliono i soldi. L'avrebbe detto anche il signor de la Pallice. Eppure non è una convinzione molto diffusa.

Incontri, convegni, dibattiti, politica culturale, tutto quello che andiamo facendo ci fa giungere sempre alle medesime conclusioni: il cinema va male, occorre deplorare il cinema cattivo, dobbiamo preparare gli uomini.

Certo, è piuttosto facile mandare circolari in tutta Italia, presentare mozioni di protesta, organizzare sottoscrizioni indignate e poi fermarsi lì, pensando di aver risolto tutto o quasi.

Ma oltre a saper dire che cosa non si deve fare, dobbiamo essere in grado di dire cosa si può e si deve fare. E non intendo solo i discorsi ideali... Di cinema si deve parlare attraverso il cinema; cioè bisogna FARLO il cinema.

Ma ecco il punto: occorrono i mezzi economici.

Il Decreto « Inter Mirifica » sugli strumenti della Comunicazione Sociale, al cap. 2°, n. 13 ricorda i doveri dei cattolici: i laici impegnati in questo campo cerchino di rendere testimonianza a Cristo, prima di tutto assolvendo i rispettivi uffici con competenza, perizia e spirito apostolico, quindi anche collaborando direttamente, ciascuno secondo le proprie possibilità, all'azione pastorale della Chiesa, con il loro contributo tecnico, economico, culturale ed artistico. E più avanti, al n. 14, « Con ogni mezzo si promuova e si assista alla produzione di film, specialmente per la gioventù, capaci di divertire onestamente, pregevoli per valori culturali ed artistici. Ciò si otterrà specialmente "aiutando" e coordinando forze ed iniziative di produttori e di distributori onesti ».

E' notevole il fatto che il Decreto non parli di una produzione specificamente cattolica, come fa invece la stampa. Significa che i catto-



fiche — per non staremo a riferi-  
te — l'esame dei problemi generali  
concernenti il settore, ci sofferme-  
remo su una rapida illustrazione del-  
l'art. 14 del disegno di legge, ri-  
guardante appunto i cinecircoli e le  
loro associazioni.

Iniziando con queste ultime, il ci-  
tato articolo stabilisce che saranno  
riconosciute — mediante decreto del  
Ministro per il turismo e lo spetta-  
colo, sentito il parere della Commis-  
sione centrale per la cinematogra-  
fia — le Associazioni nazionali alle  
quali aderiscano non meno di dieci  
circoli di cultura cinematografica  
funzionanti da almeno tre anni.

Tale riconoscimento costituirà la  
condizione indispensabile perché le  
Associazioni nazionali possano bene-  
ficiare della concessione di contribu-  
ti che il Ministero del turismo e  
dello spettacolo annualmente ripar-  
tisce a favore di varie iniziative e  
manifestazioni; l'entità del contribu-  
to annuo sarà differenziata per le  
singole Associazioni in relazione al  
numero dei circoli aderenti e all'at-  
tività svolta nell'anno precedente.

Perché possa essere conveniente-  
mente ed equamente stabilita la sud-  
detta entità, le Associazioni dovran-  
no entro il 31 gennaio di ogni anno  
presentare al Ministero l'elenco dei  
cinecircoli aderenti, una relazione  
dettagliata sulla attività svolta nel-  
l'anno precedente ed il bilancio con-  
suntivo.

Sempre per le Associazioni nazio-  
nali si detta inoltre una disposizio-  
ne che riguarda il loro carattere fun-  
zionale interno: esse dovranno con-  
templare nel proprio statuto la con-  
vocazione di un'assemblea almeno  
biennale di tutti i circoli aderenti  
per l'esame del bilancio e l'elezione  
degli organi dirigenti.

Dunque, per avere il riconosci-  
mento ministeriale ai fini dell'otten-  
nimento di contributi le Associazio-  
ni nazionali dovranno dimostrare la  
adesione di almeno dieci circoli e  
predisporre i loro strumenti regola-  
mentari in modo da far salve alcu-  
ne espressioni di vita democratica.  
Ma non basta: alle descritte incom-  
benze per le Associazioni in quan-  
to tali si aggiunge la prescrizione di  
adempimenti da parte dei circoli ade-  
renti, adempimenti la cui osservan-  
za è parimenti posta come ulteriore  
condizione per il riconoscimento mi-  
nisteriale delle Associazioni. I requi-  
siti cui dovranno corrispondere i cir-  
coli, e che dovranno risultare nel loro  
atto costitutivo pubblico, sono lo  
svolgimento di attività di cultura ci-  
nematografica attraverso proiezioni,  
dibattiti, conferenze, pubblicazioni e  
manifestazioni similari non aventi fi-  
ni di lucro, e l'ammissione alle proie-  
zioni dei soli soci muniti di tessera  
annuale vidimata dalla SIAE. Altre  
norme cui i cinecircoli si atterranno  
riguardano il locale nel quale si svol-  
geranno le proiezioni, che dovrà es-  
sere una sala debitamente autorizza-  
ta secondo i criteri e le procedure  
stabiliti in altra parte della legge, e  
l'età dei soci: essi non dovranno  
avere meno di 16 anni.

I film che potranno essere proiet-

«Dulcis in fundo», le quote ver-  
sate dai soci dei cinecircoli come  
corrispettivo della tessera per le  
proiezioni saranno esentate dai tri-  
buti erariali e gravate dalla sola  
IGE nella misura del 4%.

\*\*\*

Abbiamo descritto quanto è con-  
tenuto nel disegno di legge a pro-  
posito delle attività culturali cinema-  
grafiche, ma non è detto che il te-  
sto definitivo della legge che il Par-  
lamento approverà rimanga identico  
a quello sul quale Deputati e Sena-  
tori sono chiamati ad esprimere l'ul-  
timo giudizio.

In realtà sono già stati mossi ri-  
lievi alla formulazione governativa,  
e può darsi che altre osservazioni  
scaturiscano nel corso dell'iter par-  
lamentare, con il possibile apporto  
di modifiche.

attività svolte. Qualcuno teme che  
non fissando nella legge certi mi-  
ni si rischi di avere — disposizione  
delle Associazioni solo i residui —  
se ve ne saranno — del fondo che  
il Ministero distribuisce annual-  
mente tra molteplici iniziative e ma-  
nifestazioni.

Ad altri potrà apparire eccessiva  
la disposizione per la quale i cine-  
circoli debbano costituirsi con atto  
pubblico, redatto cioè da un notaio  
o da altro pubblico ufficiale. In real-  
tà il Codice Civile prescrive all'art.  
14 che debbono essere costituite con  
atto pubblico le associazioni e le  
fondazioni; occorre tuttavia ricono-  
scere che un cinecircolo è pur sem-  
pre un organismo che può rientra-  
re nell'ampia definizione di « asso-  
ciazione », e che l'applicazione di  
certe disposizioni sul funzionamento  
dei circoli — che il disegno di leg-  
ge stabilisce — potrebbe più con-  
gruamente essere garantita quando

dei requisiti in base ai quali il rico-  
noscimento sia stato concesso e quin-  
di la necessità di prevederne la re-  
voca mediante un successivo atto  
avente eguale valore del primo; ci  
si chiede anche come possa accertar-  
si il rispetto, da parte dei cinecircoli,  
delle norme di funzionamento stabi-  
lite dalla legge e quali sanzioni pos-  
sano essere irrogate in caso di vio-  
lazione.

Probabilmente, molti degli inter-  
rogativi che abbiamo accennato tro-  
veranno risposta in un regolamen-  
to che il Ministero del Turismo e  
dello Spettacolo sentirà senza dub-  
bio il dovere di emanare per defini-  
re le modalità di applicazione del-  
l'art. 44 della prossima legge per il  
cinema.

L'importante, concludiamo, è che  
in essa intanto abbiamo trovato cit-  
tadinanza le attività culturali.

SILVANO BATTISTI

## A COMENCINI IL S. FEDELE PER "LA RAGAZZA DI BUBE"

Il premio San Fedele 1964 per il cinema italiano è stato  
assegnato al film *La ragazza di Bube* di Luigi Comencini, con  
la seguente motivazione: « Per avere descritto con commossa  
poesia e notevole dignità artistica, la generosa risposta della  
protagonista, nell'autenticità di un amore sofferto, alla invo-  
cazione di un giovane duramente provato dalla crisi sociale  
postbellica ». La Giuria era composta da Domenico Cantatore,  
Pericle Fazzini, Lucio Fontana, Piero Zuffi, Diego Fabbri, Piero  
Gadda Conti, Gian Luigi Rondi.

★  
Luigi Comencini ha  
ricevuto il premio  
dalle mani di Fede-  
rico Fellini che si  
afferma con « 8½ »  
nella edizione dello  
scorso anno (foto a  
sinistra). A destra  
Claudia Cardinale in  
una scena del film.

★



## questione di soldi

Per fare il cinema ci vogliono i  
soldi. L'avrebbe detto anche il signor  
de la Palice. Eppure non è una con-  
vinzione molto diffusa.

Incontri, convegni, dibattiti, politi-  
ca culturale, tutto quello che andia-  
mo facendo ci fa giungere sempre  
alle medesime conclusioni: il cinema  
va male, occorre deplorare il cinema  
cattivo, dobbiamo preparare gli uo-  
mini.

Certo, è piuttosto facile mandare  
circolari in tutta Italia, presentare  
mozioni di protesta, organizzare sot-  
toscrizioni indignate e poi fermarsi  
lì, pensando di aver risolto tutto o  
quasi.

Ma oltre a saper dire che cosa non  
si deve fare, dobbiamo essere in gra-  
do di dire cosa si può e si deve fare.  
E non intendo solo i discorsi ideali...  
Di cinema si deve parlare attraverso  
il cinema; cioè bisogna FARLO il ci-  
nema.

Ma ecco il punto: occorrono i mez-  
zi economici.

Il Decreto « Inter Mirifica » sugli  
strumenti della Comunicazione So-  
ciale, al cap. 2°, n. 13 ricorda i do-  
veri dei cattolici: i laici impegnati  
in questo campo cerchino di rendere  
testimonianza a Cristo, prima di tut-  
to assolvendo i rispettivi uffici con  
competenza, perizia e spirito aposto-  
lico, quindi anche collaborando di-  
rettamente, ciascuno secondo le pro-  
prie possibilità, all'azione pastorale  
della Chiesa, con il loro contributo  
tecnico, economico, culturale ed ar-  
tistico ». E più avanti, al n. 14, « Con  
ogni mezzo si promuova e si assi-  
curi la produzione di film, special-  
mente per la gioventù, capaci di di-  
vertire onestamente, pregevoli per va-  
lori culturali ed artistici. Ciò si ot-  
terrà specialmente "aiutando" e coor-  
dinando forze ed iniziative di pro-  
duttori e di distributori onesti ».

E' notevole il fatto che il Decreto  
non parli di una produzione speci-  
ficamente cattolica, come fa invece  
per la stampa. Significa che i catto-  
lici devono entrare nella produzione,  
da cattolici s'intende, ma con le re-  
sponsabilità e i soldi dei singoli, con  
tutto l'aiuto che ciascuno può dare.

Con questo non s'intende affermare  
la necessità, forse nemmeno l'oppor-  
tunità di una produzione cattolica  
come nessuno si sognerebbe di so-  
stenere l'opportunità di un'industria  
automobilistica o casearia cattolica.  
Se i cristiani sono convinti della  
necessità del cinema, come strumen-  
to di diffusione di idee, devono sen-  
tire l'impegno di usare attivamente  
tale strumento ad ogni livello: da  
quello delle idee a quello del contri-  
buto economico. Forse questa è l'in-  
terpretazione più moderna delle ope-  
re di misericordia corporali e spiri-  
tuali; un modo molto concreto di at-  
tuare la carità, oggi.

Nel tanto deprecato medioevo, la  
Chiesa sollecitava la generosità dei  
ricchi, non solo per soccorrere gli  
orfani o i lebbrosi, ma anche per co-  
struire le cattedrali o sostenere bi-  
blioteche e centri di cultura. Oggi,  
la Chiesa sollecita la stessa genero-  
sità per le Missioni, per combattere  
la fame nel mondo, per le opere as-  
sistenziali, ma anche per finanziare e  
sostenere un cinema che, come dice  
il Decreto Conciliare, se bene ado-  
perato, può portare all'umana fami-  
glia positivi vantaggi e serve mira-  
bilmente a sollevare e ad arricchire  
lo spirito, nonchè a propagare e raf-  
forzare il Regno di Dio.

Una nota rivista italiana di politica  
e cultura è uscita con il primo nu-  
mero di quest'anno, annunciando che  
il gruppo redazionale, che ha dato  
vita e ha sostenuto idealmente la ri-  
vista per quindici anni, d'ora in poi  
si assumerà anche la responsabilità  
finanziaria dell'iniziativa, avendo ac-  
quistato tutte le quote della società  
editrice della rivista stessa.

A parte il giudizio che ciascuno può  
dare sul gruppo in questione, sembra  
però che la soluzione possa servire  
da esempio per tutte le iniziative  
analoghe e quindi anche cinema-  
grafiche.

Credo che non sia difficile trovarci  
tutti d'accordo sul fatto che le belle  
idee ci vogliono, ma non bastano.  
Agire cristianamente significa agire  
con efficacia e concretezza.

E' anche questione di soldi.

CLAUDIO SORGI



# RISCHI E SPERANZE DELLA CIVILTÀ' DELLE IMMAGINI

«ORMAI gli esseri viventi saranno designati con un sostantivo che ne determina il genere e un aggettivo la specie». Con questo rilievo Nazareno Padellaro apre il suo suggestivo discorso sull'uomo filmico, «cui l'homo sapiens» sembra aver fatto in questa età le consegne.

E' un discorso affidato ad un titolo forse restrittivo «Minacce e promesse del cinema», sotto il quale però la perspicace ed ironica saggezza dell'autore indaga la condizione umana dell'uomo filmico, esaltante e rischiosa; una condizione ambigua, capace di aprirsi tanto sul bene quanto sul male.

## Le logiche della cianurazione

L'indagine del Padellaro segue, per usare una sua felice espressione, le logiche della cianurazione, del processo cioè che consente di estrarre l'oro mediante una soluzione di cianuro di potassio. Un processo che scava con sottile acume tutta l'esperienza cinematografica, dai significati del poliziesco alle reazioni di fronte alla scritta «vietato ai minori».

Con originalità d'intuizioni l'autore esplora gli atteggiamenti dell'uomo filmico cercandone la radice nei comportamenti di quello che Dostoevski chiamava l'uomo sotterraneo, nel quale si rinfrange la più intima incidenza del cinema, di quel cinema che per «molti anni è stato il mediatore tra la virtù ed il vizio» e che oggi sembra orientato a farsi mediatore «tra vizio e perversione». Di fronte a questa prospettiva si pone il dilemma: «salvare il cinema, o salvarsi dal cinema». Quale soluzione adottare? In verità l'uomo del nostro tempo non può rinunciare al cinema...». Possono i pesci emigrare dall'elemento liquido all'elemento solido, a quello aeriforme?». Di conseguenza può l'uomo d'oggi eludere il cinema o meglio la esperienza audiovisiva che è l'elemento tipo della civiltà del nostro tempo? No. Perciò all'uomo d'oggi non resta che salvare il cinema.

L'analisi dello scrittore nei confronti della settima arte è spietata, ma non corrosiva; essa si apre su una speranza nutrita di fiducia nell'uomo e nelle sue capacità. «L'homo filmicus che rimane sempre soggetto di dialettica, spingerà il suo pensiero verso quel momento che Hegel chiama appunto «momento dialettico», dove ha luogo il passaggio da un termine al termine antitetico, e dove l'impulso di sormontare le contraddizioni tocca il

ta parte della produzione cinematografica attuale non approda ad un verdetto di condanna e di rifiuto.

Ricco di positive virtualità il cinema come l'arte secondo l'incisiva espressione del magistero ha il compito essenziale di essere perfettivo di quella entità che è l'uomo.

E' un discorso questo che vale per il cinema, ma anche per tutte le altre tecniche audiovisive incominciando dalla televisione la quale, scrive il Padellaro, può esprimere come nessuno degli altri mezzi di diffusione, realtà naturali, umane, cosmiche, purché abbiano un coefficiente anche minimo di intelligibilità.

Il video infatti può operare il prodigio di portare «il mondo sotto il tetto di casa», perché «di ogni cosa la televisione può fare una presenza ed una diafania, e cioè una presentazione, manifestandone ricchezza, in-

tensità, virtualità ed anche decadenze e miserie».

Questa esperienza del video nel quale «le cose si dichiarano in un linguaggio che tutti possono intendere e diventano perciò dicibili», richiede pertanto un ridimensionamento del concetto di «homo filmicus».

«Ho affermato, dice a questo proposito il Padellaro, che l'uomo di domani avrà per denominazione dinamica non più quella di *homo sapiens* o quella di *homo faber*, ma quella di *homo filmicus*. Ora preciso: l'uomo di domani sarà l'*homo televisivus*. Libertà, liberazione, deificazione egli le cercherà soprattutto sul video dove si possono tracciare le vie del visibile e dell'invisibile, e dove potrà trovare il sentimento d'immensità dell'universo e di unicità del suo io».

Ma questa suggestiva esperienza non consegnerà l'uomo alla passiva

soddisfazione che sembra in genere caratterizzare il consumatore dei prodotti audiovisivi? Il Padellaro non è di questo avviso, anzi dichiara la sua fiducia nell'avvenire dell'uomo televisivo. Egli vede nel procedere della storia dell'uomo un puntuale ascendere. «L'*homo sapiens* e l'*homo faber* hanno preparato per l'uomo le condizioni terrene di esistenza: il *filmicus* e soprattutto il *televisivus* daranno a questa esistenza ciò che di essa può fare un'avventura carismatica, di presenza nel mondo, alle cose, agli uomini, intensissima e unica».

## Dignità cristiana per l'uomo audiovisivo

La civiltà delle immagini presenta, è vero, i suoi pericoli, ma offre altresì orizzonti impensati per l'affermazione dell'uomo, un uomo evitando di trasformarsi in un consumatore inerte di immagini, invece dovrà possedere la piena ed attiva consapevolezza della sua condizione di *uomo audiovisivo*.

Consapevolezza che si basa sulla fondamentale avvertenza che cinema e televisione e tutte «le comunicazioni di massa sono benefiche, ma anche distruttrici».

L'uomo audiovisivo deve sapere cosa domandare a queste tecniche. «Heinz Haber, scrive Padellaro, chiedeva in una parola al genio atomico di esaudire questi desideri: energia, salute e cibo. Anche noi chiediamo a queste nuove tecniche della umana comunicazione: energia per lo spirito, cibo e salute per la mente, pace per il cuore».

Ma per porre queste richieste bisogna educare l'uomo audiovisivo, anzitutto riconoscendo a queste tecniche non solo una valida capacità strumentale ed una rilevante influenza socio-culturale, ma una vocazione educativa.

Lo stimolante discorso di Padellaro si chiude con un passaggio che è un tema di permanente meditazione: «Leggo in una recente storia del cinema sovietico queste parole: insegnare alle masse a divenire uomini coscienti della loro forza e della loro dignità umana, fu il primo compito del nostro cinema. Non ce ne fu uno più nobile».

Sì, c'è egli afferma: e consiste nel dare agli uomini la coscienza di un'altra dignità, la dignità cristiana, la sola che non vuota l'uomo delle sue speranze e fa penetrare nella vita qualche raggio dell'amore».

## lettere

### OTTIMISMO E PESSIMISMO?

Mi è sembrata molto obiettiva la sua risposta a F. F. nel numero di questo mese, non sono però troppo d'accordo sull'interpretazione ottimistica che lei dà al Decreto «Inter mirifica». Penso si tratti di una sua opinione o impressione personale, perché non si può negare che il Decreto richiami, e con serietà, gli artisti: scrittori, attori, registi, produttori, finanziatori, esercenti, venditori, al senso della loro responsabilità morale e parli di doveri importanti che su di essi incombono. Ora, le domando: questo richiamo così autorevole e severo non tradisce forse una preoccupazione tutt'altro che ottimistica?

(P. Serra, Albano, Roma)

QUANDO parliamo di sano e nuovo ottimismo della Chiesa non intendiamo certamente approvazione di tutto ciò che il cinema ha realizzato fino ad oggi. Il richiamo che il Decreto «Inter mirifica» rivolge non solo al senso di responsabilità degli autori (art. 11), ma alla conoscenza ed osservanza della norma morale (art. 4), alle limitazioni del diritto di informazione (art. 5), alle relazioni tra arte e morale (art. 6), alle limitazioni della trattazione del male morale (art. 7), ed ai doveri dell'autorità civile (art. 12), dicono espressamente che la Chiesa non ignora le distruzioni morali prodotte da un certo cinema e molto meno le approva. Nonostante questa situazione la Chiesa nutre fiducia nella buona volontà degli artisti e nella sincerità del loro desiderio di allacciare con essa un dialogo. Se il cinema ha lasciato molto a desiderare sotto l'aspetto morale, ciò è avvenuto perché gli artisti si sono allontanati dalla Chiesa. E' vero che questa, negli anni più a noi vicini, si è un po' irrigidita sulle sue posizioni mostrandosi intransigente, ma è altrettanto vero che il mondo cinematografico, ha sempre guardato alla Chiesa con mal celata sfiducia. Abbiamo tutti ammirato la franchezza con la quale il S. Padre Paolo VI, nel suo discorso tenuto agli artisti, nella Cappella Sistina, il 9 maggio 1964, ha denunciato questa situa-

zione: «Siamo sempre stati amici, egli dichiarava, ma come avviene tra parenti, come avviene tra amici, ci si è un po' guastati. Non abbiamo rotto ma abbiamo turbato la nostra amicizia». E' dunque necessario ristabilire l'amicizia tra la Chiesa e gli artisti; ma questa amicizia non potrà ristabilirsi senza una mutua stima e fiducia. Ecco perché il Santo Padre nel discorso tenuto l'8 luglio 1964, ai partecipanti al Primo Congresso dell'ACEC, dopo aver affermato che il richiamo «all'ordine morale» è il caposaldo di tutto il Decreto Conciliare, a togliere qualsiasi pregiudizio da parte degli artisti verso la dottrina della Chiesa, così sosteneva: «E sappiamo finalmente che l'introduzione di criteri morali nel campo dell'arte rappresentativa non mortifica l'arte stessa, non la impoverisce, non la priva di grandi motivi estetici e di complessi giochi problematici; si bene, se l'artista è tale, la fa grandeggiare in proporzioni sovrumane e in drammi d'incomparabile potenza, e la arricchisce d'inesauribili temi: psicologici, pedagogici e fantastici».

In queste frasi così autorevoli, che ci traducono lo spirito di cui è animato il Decreto Conciliare, si racchiude un invito paterno agli artisti, a voler prendere sinceramente in esame i problemi della moralità dello spettacolo, per studiare se davvero possa nascere un conflitto tra le esigenze dell'arte e quelle della morale cristiana. La Chiesa è convinta che i criteri della morale, non sono delle pastoie per l'artista autentico, ma sicura garanzia di nobiltà di espressione.

Sollecitando questa apertura degli artisti ad un dialogo, la Chiesa, attraverso il Decreto «Inter mirifica», rivolge la sua calda esortazione a «tutti gli uomini di buona volontà» e specialmente a quanti di essi hanno in mano gli strumenti della comunicazione sociale, a volersene servire a vantaggio dell'umanità. E questo non può non avere sapore di fiducioso e prudente ottimismo.

FAUSTO ESPOSITO

È USCITA  
UNA NUOVA  
PUBBLICAZIONE





me?». Di conseguenza può l'uomo d'oggi eludere il cinema o meglio la esperienza audiovisiva che è l'elemento tipo della civiltà del nostro tempo? No. Perciò all'uomo d'oggi non resta che salvare il cinema.

L'analisi dello scrittore nei confronti della settima arte è spietata, ma non corrosiva; essa si apre su una speranza nutrita di fiducia nell'uomo e nelle sue capacità. «L'homo filmicus che rimane sempre soggetto di dialettica, spingerà il suo pensiero verso quel momento che Hegel chiama appunto «momento dialettico», dove ha luogo il passaggio da un termine al termine antitetico, e dove l'impulso di sormontare le contraddizioni tocca il suo acme. Saprà certamente l'homo filmicus come salvare i suoi paradisi di celluloidi e del male farà strumento di bene, e dalla decadenza trarrà misure opposte di rinascita».

La serrata e non certo blanda querela che l'autore conduce contro il calcolo, l'idiozia, le perversioni, le dissociazioni che contrassegnano mol-



Bisogna educare l'uomo audiovisivo, riconoscendo alle nuove tecniche una rilevante influenza socio-culturale ed una vocazione educativa.

ale ed una rilevante influenza socio-culturale, ma una vocazione educativa.

Lo stimolante discorso di Padellaro si chiude con un passaggio che è un tema di permanente meditazione: «Leggo in una recente storia del cinema sovietico queste parole: insegnare alle masse a divenire uomini coscienti della loro forza e della loro dignità umana, fu il primo compito del nostro cinema. Non ce ne fu uno più nobile».

Sì, c'è egli afferma: e consiste nel dare agli uomini la coscienza di un'altra dignità, la dignità cristiana, la sola che non vuota l'uomo delle sue speranze e fa penetrare nella vita qualche raggio dell'amore».

E' una prospettiva questa che quanti si occupano di educazione ispirandosi ai valori cristiani non possono assolutamente trascurare.

MATTEO AJASSA

(\*) N. Padellaro, *Minacce e promesse del cinema* - AVE - Roma.

con la quale il S. Padre Paolo VI, sto non può non avere sapore di «educioso e prudente ottimismo».

FAUSTO ESPOSITO

## È USCITA UNA NUOVA PUBBLICAZIONE



Il cinema, la radio, la televisione nel Decreto Conciliare "Inter mirifica" del Vaticano II. Analisi della dottrina e delle norme contenute nel Decreto e presentazione bibliografica dei migliori scritti cattolici sui mezzi di comunicazione sociale editi presso i popoli latini dal 1914 al 1964.

Una copia L. 2000. Le richieste vanno indirizzate all'Ente dello spettacolo, Via della Conciliazione 20 ROMA, (conto corrente postale: 1/24909), aggiungendo L. 100 a copia per spese di spedizione.

## FILM PER DIBATTITI

Si avverte che per la presentazione dei film classificati dal C. C. G. "sconsigliato", o "escluso", è necessario volta per volta un permesso dell'Autorità Ecclesiastica

|                                                                                                                                                                                                                 | REGIA              | NAZIONALITA' | DISTRIBUZIONE | CLASSIFICA |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|--------------|---------------|------------|
| <b>LA SOTTILE LINEA ROSSA</b><br>La sottilissima linea di demarcazione fra eroismo e pazzia nell'inferno bellico. I luoghi comuni nei disegni psicologici, individualità e coralità nel film di guerra.         | Andrew Marton      | U. S. A.     | W. B.         | Ar         |
| <b>I 100 CAVALIERI</b><br>L'arte di satireggiare attraverso racconti apparentemente fumettistici. Sequenze e scene di stile, disseminate in una narrazione popolare.                                            | Vittorio Cottafavi | Italia       | Aglaia Cin.ca | A          |
| <b>HO SPOSATO 40 MILIONI DI DONNE</b><br>La donna nella vita politica; l'uomo in vesti rappresentative; la famiglia di un governante. Quando l'andantino proprio della commedia pregiudica la serietà tematica. | Curtis Bernhardt   | U. S. A.     | W. B.         | Ar         |
| <b>L'UOMO CHE NON SAPEVA AMARE</b><br>Il film fiume biografico hollywoodiano: passione, romanzo, violenza, successo facile... Il mito del superuomo moderno nel cinema americano.                               | Edward Dmytryk     | U. S. A.     | Paramount     | S          |
| <b>A PROVA DI ERRORE</b><br>Il nuovo genere: la fantapolitica. La dialettica della parola illustrata dall'immagine nei film di Lumet. Le azioni dei governanti e la morale. Il disarmo atomico.                 | Sidney Lumet       | U. S. A.     | Celad         | Am         |
| <b>QUESTO PAZZO PAZZO PAZZO PAZZO MONDO</b><br>Irreversibilità del cinerama in cinemascope. Il cinema spettacolo, suoi valori e sua incompatibilità per un impegno tematico.                                    | Stanley Kramer     | U. S. A.     | Dear U. A.    | A          |



## I GRANDI REGISTI

JOHN FORD  
e l'epopea  
del vecchio West

LA NOTIZIA che, recentemente, John Ford, colpito da malattia, abbia dovuto sospendere in Irlanda le riprese del suo nuovo film *Young Cassidy* (basato su un periodo dell'attività svolta dal commediografo irlandese Sean O'Casey), e rientrare precipitosamente negli Stati Uniti, non può non aver allarmato quanti si interessano di cinematografia. L'autore infatti è stimato a ragione uno dei grandi maestri del cinema americano d'oggi.

Nato a Cape Elizabeth, nel Maine, il 1° febbraio 1895 da una famiglia irlandese, Sean Aloysius Feeney (John Ford è il suo pseudonimo), come ogni buon americano alla ricerca della fama e del successo, cominciò a lavorare giovanissimo (19 anni appena) in campo cinematografico. I suoi film, da allora, non si contano, e si può ben dire che egli abbia percorso tutta la carriera di un uomo di cinema perfetto. Film mediocri, o addirittura pessimi, si allineano nella sua produzione accanto ad indiscussi capolavori. Evidentemente per Ford il cinema è un mezzo tanto naturale di espressione che non vale la pena di preoccuparsene eccessivamente.

E' opera sua però quel *The iron horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924), in cui tutti gli storici del cinema riconoscono uno dei primi e più perfetti esemplari di film western. Esso infatti, esaltando le imprese dei costruttori della ferrovia che attraversava le gole delle Montagne Rocciose, offriva in modo abbastanza evidente la misura delle possibilità e degli intendimenti del giovane regista.

La personalità di Ford tuttavia, già così forte ed interessante, ha modo di mostrarsi completamente solo dopo l'avvento del parlato. Dopo aver diretto altri film, tra cui il notevole *The lost patrol* (La pattuglia sperduta, 1934), nell'anno successivo realizzò, sempre con la collaborazione dello sceneggiatore Dudley Nichols, che lo avrebbe affiancato in numerose altre pellicole, *The informer* (Il traditore). Questo film risultò uno dei più importanti contributi al cinema dall'av-

zata coabitazione nella diligenza infatti mette i passeggeri l'uno di fronte all'altro, e l'indagine che il regista compie nel loro animo è tra le cose più belle che il cinema ci abbia dato fino ad oggi.

Pur valendosi di tutti i procedimenti classici del western (incluso un impeccabile finale alla « Griffith »), Ford dimostrò di averne maturato l'essenza. *Ombre rosse* aprì quindi per il western una nuova stagione, rivelando l'importanza d'un innesto di natura psicologica in quello che era il vecchio filone della Horse-Opera, e il film finì per influenzare tutta una corrente del cinema americano, di cui rimane ancor oggi, e a distanza di tanto tempo, uno degli esempi più validi e più convincenti. Con *Ombre rosse* poi, John Wayne divenne un attore di primo piano, il compianto Thomas Mitchell vinse l'Oscar per la migliore interpretazione di carattere e Ford stesso ottenne il New York Film Critic's Award per la miglior regia.

L'anno successivo vide la realizzazione di un'altra opera impegnativa: *The grapes of wrath* (Furore, 1940), tratto dal famoso « best-seller » di John Steinbeck. Fu questa una delle punte massime della produzione hollywoodiana in senso sociale, e fu un tipico film del New Deal di Roosevelt. Nel raccontare la tragica odissea dei profughi dell'Oklahoma, Ford trovò accenti biblici e seppe tradurre il marxismo di Steinbeck in chiave cattolica, con una riduzione molto impegnata e sincera dei motivi del libro alla propria visione del mondo. Anche a quest'opera vennero assegnati i New York Film Critic's Awards per il miglior film e la miglior regia del 1940.

Non altrettanto felice fu invece l'adattamento di *Tabacco road* (La via del tabacco, 1941), che anche per gli interventi della censura risultò una forzatura caricaturale del romanzo di Erskine Caldwell.

Proprio alla vigilia di Pearl Harbour John Ford ottenne il più clamoroso successo commerciale della sua carriera con l'adattamento cinematografico

Le ultime opere di John Ford testimoniano, tranne pochissime eccezioni, la decadenza del regista. A questo gruppo appartengono « L'ultimo urrah », « Soldati a cavallo », « I dannati e gli eroi », « L'uomo che uccise Liberty Valance », « I tre della croce del Sud », « Cavalcarono insieme » (foto in basso). Fa eccezione « Il grande sentiero », ultima ma suggestiva opera del regista.



suggestiva fotografia di un artista come il Messicano Gabriel Figueroa.

Negli anni successivi il regista si dedicò ad un'attività prevalentemente commerciale, nella quale emersero tuttavia film come *She wore a Yellow Ribbon* (I cavalieri del Nord-Ovest, 1949); *Rio Grande* (Rio Bravo, 1950) e *The quiet man* (L'uomo tranquillo, 1952), che egli trasse da un romanzo di Maurice Walsh e che realizzò a

americano attraversò negli anni successivi, sì che le sue opere seguenti più importanti, da *Inspector Gideon* (Scotland Yard, 1957), girato in Gran Bretagna, a *The last hurrah* (L'ultimo urrà, 1958); a *The horse soldiers* (Soldati a cavallo, 1959); a *Sergeant Rutledge* (I dannati e gli eroi, 1960); a *Two rode together* (Cavalcarono insieme, 1961); a *The man who shot Liberty Valance* (L'uomo che uccise

Sandoz — è storico, e risale al 1878-1879, epoca in cui una tribù di Cheyennes, confinata, dopo la sconfitta, dal governo statunitense in un territorio desertico, ed esasperata dal persistente inadempimento dei patti da parte delle autorità federali, si mette in marcia verso i propri territori di origine. Il film, con ritmo ampio, disteso, e con pacata nobiltà, racconta la storia di questa sfortunata migrazione, durante la quale i Cheyennes sono inseguiti da una colonna di cavalleggeri, con cui hanno scontri a fuoco, fino a che gli indiani, allo stremo delle forze e delle risorse, decidono di dividersi in due gruppi, gli uni — più irriducibili — per andare oltre, ad ogni costo, verso la lontana meta, gli altri per cercare rifugio e possibilmente comprensione in un forte governativo, dove li aspetta invece una nuova delusione. Alla fine i due gruppi si ricongiungeranno, spinti da un arcano istinto nel medesimo luogo, e qui li raggiungeranno, per premiare la loro fierezza, onestà e costanza, i due personaggi maschili positivi del film, un capitano dei cavalleggeri ed il segretario agli Interni del governo.

La grande novità infatti del film, il motivo per cui, al di là dei suoi valori formali, che pure sono notevoli, *Il grande sentiero* sia degno di essere ampiamente considerato, è il fatto che Ford, tante volte accusato, e non senza ragioni, di reazionarismo, se non proprio di razzismo, o per lo meno di ambiguità, questa volta si è apertamente schierato dalla parte degli indiani, di cui ha messo in luce le virtù di stirpe e quelle individuali, contrapponendo ad esse l'intolleranza, l'ortusità, l'arrovismo, per non dire altro, di certi personaggi bianchi, a cominciare da militari e politici.

E se già con *Il massacro di Forte Apache* era stata realizzata dal regista una revisione degli elementi tradizionali, ponendo sullo stesso piano la gente di colore con l'uomo bianco, con *Il grande sentiero* siamo arrivati

il proprio eclettismo e la perfetta padronanza del mestiere, all'attività allora prestata in tutti i settori della produzione. Nella sua opera è necessario tuttavia distinguere i film realizzati su commissione da quelli girati con un autentico contributo di interesse e di partecipazione umana ed artistica. Ford è regista dai gusti semplici, portato a lavorare all'aria aperta e su vicende con pochi personaggi, generalmente maschili, in situazioni ben delineate. Uno dei motivi che più facilmente ritroviamo nei suoi film è quello della piccola comunità aggredita, che gli permette di isolare un gruppo di personaggi e di analizzarne le reazioni davanti al pericolo. E' probabile tuttavia che le situazioni psicologiche più complesse e più azzeccate gli siano state suggerite volta per volta dall'estro dei suoi sceneggiatori, molti dei quali famosi (Dudley Nichols, Trotti, Nunnally Johnson, Frank S. Nugent), o dai vari romanzi o dalle varie commedie di successo da cui derivò i suoi film più impegnati e più famosi. Anche la sua tecnica è lineare; i movimenti di macchina non sono molto frequenti, ma perfettamente funzionali, ed alcuni di essi vengono ricordati come esempi classici: la panoramica che scopre i pellerossa in *Ombre rosse*; il carrello soggettivo che ci introduce con l'automobile dei Joad nello squallido campeggio di *Furore*.

Abitualmente però Ford si affida di preferenza al taglio dell'inquadratura e all'illuminazione, spesso violentemente contrastata secondo un gusto che non ignora la lezione dell'espressionismo.

Una parte non indifferente è riservata al sonoro, non tanto per i dialoghi, quasi sempre ridotti all'essenziale, quanto per i rumori e le musiche. Va ricordato infatti che molti film di Ford sono legati a canzoni del folklore americano ed irlandese, che costituiscono un importante motivo di suggestione e vengono utilizzate anche in funzione narrativa (basterà ricordare a tal proposito la canzone « Trail to Mexico » di *Ombre rosse*).

Dal punto di vista stilistico pensiamo sia bene soffermarsi un momento sul *Traditore*, film che risentiva ancora dell'influenza del Kammerspiel tedesco, e che riveste un'importanza notevole soprattutto se si considera l'anno in cui fu girato (1935), la durata della realizzazione (3 settimane) e la somma relativamente modesta spesa per la produzione.

Con la ferma regia di Ford il film era la tragedia di una spia occasionale, narrata in una chiave cupa, in ombre scure, con voci smorzate, con rumori notturni. Atmosfera, ritmo, recitazione e suono erano fusi in una fluida unità, mentre la pesantezza del ritmo lento, contenuto, nell'azione e nel montaggio, era accentuata dalla fotografia e dalla densa nebbia della Dublino notturna, che pervadeva l'intero film. Senza contare poi che la sequenza-incubo di Gypo, il protagonista, che vaga per la città con il denaro del tradimento, rammentava la famosa sequenza della città notturna dell'*Ulisses* di Joyce.

Dopo un'intervista Ford affermò:



La personalità di Ford tuttavia, già così forte ed interessante, ha modo di mostrarsi completamente solo dopo l'avvento del parlato. Dopo aver diretto altri film, tra cui il notevole *The lost patrol* (La pattuglia sperduta, 1934), nell'anno successivo realizzò, sempre con la collaborazione dello sceneggiatore Dudley Nichols, che lo avrebbe affiancato in numerose altre pellicole, *The informer* (Il traditore). Questo film risultò uno dei più importanti contributi al cinema dall'avvento del sonoro, senza contare che ottenne l'Oscar del 1935 per la miglior regia e dette modo a Victor McLaglen, fino a quel momento attore poco considerato, di vincere quello per la migliore interpretazione.

## Il re del western

E' noto tuttavia come il regista debba principalmente la sua fama al genere western, e, tra i numerosi da lui diretti, a quello, a nostro avviso, più completo e più riuscito: *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939), un film che ha fatto epoca nella storia del cinema mondiale. Che poi una nota novella di Maupassant (*Boule de suif*) sia all'origine dell'intrigo del film, non ha alcuna importanza: quello che ci preme sottolineare è che i personaggi adunati dal caso nella carrozza per la traversata del deserto siano di una evidenza psicologica esemplare. La for-

a quest'opera vennero assegnati i New York Film Critics Award del 1940. Non altrettanto felice fu l'adattamento di *Tabac*, del tabacco, 1941, che provocò gli interventi della censura risoltosi una forzatura caricaturale del romanzo di Erskine Caldwell.

Proprio alla vigilia di Pearl Harbour Ford ottenne il più clamoroso successo commerciale della sua carriera con l'adattamento cinematografico di *How green was my Valley* (Com'era verde la mia valle, 1941), un romanzo inglese di Richard Llewellyn dedicato ai minatori del Galles e per molti aspetti assai discutibile.

A causa della seconda guerra mondiale, a quale egli prestò servizio in marina, prima del grado di tenente di vascello, quindi con quello di capitano, vi fu per alcuni anni una stasi creativa nella sua attività.

Con *My darling Clementine* (Sfida infernale, 1946), Ford tornò al genere senza dubbio a lui più congeniale, quello western, raccontando le avventure di Wyatt Earp (legendario personaggio del West) fino alla sparatoria di Tombstone dell'ottobre 1881, cui seguì l'anno dopo il famoso *Fort Apache* (Il massacro del Forte Apache, 1947).

Tra queste due importanti realizzazioni si inseriva un film famoso e discusso per parecchi motivi: *The fugitive* (La croce di fuoco, 1947), tratto da un romanzo di Graham Greene, e che si avveleva della splendida e

negativa di un artista come il messicano Gabriel Figueroa.

Negli anni successivi il regista si dedicò ad un'attività prevalentemente commerciale, nella quale emersero tuttavia film come *She wore a Yellow Ribbon* (Il cavaliere del Nord-Ovest, 1949); *Rio Grande* (Rio Bravo, 1950) e *The quiet man* (L'uomo tranquillo, 1952), che egli trasse da un romanzo di Maurice Walsh e che realizzò a colori. Fu senz'altro, questo, un film « charmant », ricco di quel sano e pittoresco umorismo irlandese, che è una delle principali caratteristiche fordiane. Era la prima volta, per esplicita affermazione dell'autore stesso, che egli si impegnava in una storia d'amore, storia che rimase però sempre nel tono dell'uomo che non ha mai fatto che film di impegno virile.

## Stanchezza inventiva

Dopo *Mogambo* (Mogambo, 1953); *The sun shines bright* (Il sole splende alto, 1954) e *The long grey line* (La lunga linea grigia, 1954), *The searchers* (Sentieri selvaggi, 1956), tratto da un romanzo di Alan Le May, rappresentò un ennesimo, felice ritorno al western, e fu detto da taluni critici il suo canto del cigno.

Anche Ford infatti non rimase estraneo alla grande crisi che il cinema

Liberty Valance, 1962); per finire con *Donovan's Reef* (I tre della Croce del Sud, 1963), testimoniano tutte, tranne pochissime eccezioni, la decadenza e la stanchezza inventiva del regista.

Notevole invece, a nostro avviso, proprio perchè al culmine di tutto questo filone più o meno commerciale, l'ultima sua fatica: *Cheyenne Autumn* (Il grande sentiero, 1964).

In apparenza il film non offre gran che di nuovo, nei confronti della tradizione del western; o meglio, offre una novità di carattere esteriore tecnico: è stato girato cioè in Super Panavision 70 mm, vale a dire in una specie di Cinerama a macchina unica. Ford aveva già fatto, a dire il vero, un esperimento di western in Cinerama con il mediocre episodio, diretto quasi contro voglia, di *How the West was won* (La conquista del West, 1962). Stavolta invece egli si è impegnato a fondo, e con la sapiente collaborazione dell'operatore William Clothier ha sfruttato le grandi possibilità del mezzo tecnico nel modo migliore, traendo da paesaggi immensi e selvaggi come quelli della Monument Valley, ottimamente fotografati, immagini di una solenne vastità, di una potente suggestione cromatica e talvolta di una bellezza pura e struggente.

L'episodio che Ford ha filmato — sulla scorta di un romanzo di Mari

re ampiamente considerato, è il fatto che Ford, tante volte accusato, e non senza ragioni, di reazionarismo, se non proprio di razzismo, o per lo meno di ambiguità, questa volta si è apertamente schierato dalla parte degli indiani, di cui ha messo in luce le virtù di stirpe e quelle individuali, contrapponendo ad esse l'intolleranza, l'ottusità, l'arrivismo, per non dire altro, di certi personaggi bianchi, a cominciare da militari e politici.

E se già con *Il massacro di Forte Apache* era stata realizzata dal regista una revisione degli elementi tradizionali, ponendo sullo stesso piano la gente di colore con l'uomo bianco, con *Il grande sentiero* siamo arrivati ad un livello di maturità e di riflessione umana, oltre che artistica, senza dubbio ragguardevole. C'è inoltre in tutto il racconto un'atmosfera da epopea del vecchio West, con il ripetersi di tutti i motivi cari al regista, atmosfera tuttavia ricreata con una virile asciuttezza di tono, e con il ripudio di gran parte di quelle indulgenze sentimentali (se si esclude la presenza della giovane e benefica quacchera che rappresenta un omaggio alla convenzione), che hanno sempre costituito una delle caratteristiche discutibili, se non deteriori, dello stile fordiano.

## La tecnica e lo stile

Formatosi nella Hollywood degli anni « eroici » di David Wark Griffith e di Thomas Harper Ince, Ford deve

Con la ferma regia di Ford il film era la tragedia di una spia occasionale, narrata in una chiave cupa, in ombre scure, con voci smorzate, con rumori notturni. Atmosfera, ritmo, recitazione e suono erano fusi in una fluida unità, mentre la pesantezza del ritmo lento, contenuto, nell'azione e nel montaggio, era accentuata dalla fotografia e dalla densa nebbia della Dublino notturna, che pervadeva l'intero film. Senza contare poi che la sequenza-incubo di Gypo, il protagonista, che vaga per la città con il denaro del tradimento, rammentava la famosa sequenza della città notturna dell'*Ulisse* di Joyce.

Durante un'intervista Ford affermò che in un film western nulla gli sembrava più affascinante della corsa al galoppo di un drappello di soldati a cavallo, lanciati all'inseguimento del nemico. Effettivamente quello dei soldati a cavallo è un motivo costante, e diremo quasi dominante, dei suoi film (sfruttato però in seguito fino alla nausea dagli altri registi), uno dei quali porta appunto proprio questo titolo (*Soldati a cavallo*). E varie sono le scene degli ultimi suoi western, incluso *Il grande sentiero*, tutti fotografati a colori (tranne *L'uomo che uccise Liberty Valance*), che abbondano di suggestive inquadrature di questo tema, ripreso con angolazioni ed effetti sempre diversi.

L'amore per il passato è una caratteristica di Ford, che è da considerarsi, e lo abbiamo visto, il più sensibile fra gli evocatori dell'America pionieristica. Sul piano dei contenuti questa predilezione genera a volte umori decisamente sanfedisti: ma quasi sempre appare sorretta da un caldo interesse per l'uomo e per i suoi problemi, e si articola in grandi ritratti psicologici disegnati con autentica ispirazione (Gypo in *Il traditore*; i viaggiatori di *Ombre rosse*; Tom in *Furore*; il colonnello Turner di *Il massacro di Forte Apache*).

Il vagheggiamento di un mondo patriarcale fondato sulle istituzioni tradizionali (una sorta di democrazia abbondantemente spolverata di anarchismo e difesa dell'esercito) è però decisamente utopistico e scopre nella opera di Ford numerose contraddizioni.

Ma il regista, nella sua lunga e poliedrica attività, si è dimostrato aperto anche ad istanze diverse, come ha rivelato il contrasto storico acutamente delineato nel suo ultimo *Il grande sentiero*, o la potente raffigurazione del dramma sociale di *Furore*, in cui egli è magistralmente riuscito a dare la dimensione cinematografica di una America proletaria estranea alle sue predilezioni e al suo temperamento, risalendo al comune fondo di una tradizione nazionale nutrita di alti ideali umanitari.

LUIGI SAIITA



« I dannati e gli eroi » (1960).



« I tre della Croce del Sud » (1963).



## i libri



# CHARLOT RACCONTA LA STORIA DELLA SUA VITA

CHARLES CHAPLIN: «La mia autobiografia». - Arnoldo Mondadori Editore. Pagg. 610. L. 3.000.

«Si abbassa il ponte levatoio, e io (Charlot) metto fuori il gatto e tiro dentro il latte».

La solennità del maniero è andata a farsi benedire: una realtà in sedicesimo, umana, poetica a dispetto dei pantaloni lunghi, la giacchetta corta, le scarpe, si insinua. Da dove gli viene quella vitalità, quella comunicativa?

L'idea di leggere l'autobiografia di Chaplin, di riscoprire in qualche modo Charlot con il presentimento di rivivere per lunghe pagine l'esperienza di un artista, è certo entusiasmante. E non si è delusi.

Con uno stile essenziale Chaplin ci tiene lunga, affascinante compagnia per quasi 600 pagine. Le rapide affollate rassegne di gente varia, nomi, situazioni appena accennate animano la lettura come fuochi d'artificio.

Gli accenni sono brevi, efficacissimi. Il discorso si indugia, a volte si fa anche meditativo per personaggi d'altro rilievo o per le rare amicizie. Gandhi, Einstein, Churchill: molto gli si deve per la capacità di sintetizzare certi incontri e offrircene spesso il meglio. Ma questo appartiene già alla vita del successo raggiunto quando l'ebbrezza di sentirsi libero di accettare o rifiutare persino le cose più ambite è ormai scontata e rivista con l'animo carico di altre esperienze, con l'occhio di chi si è guadagnata una certa saggezza, senza che si sia però smorzata una certa giovanile spavalderia.

I ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza a Londra sono i momenti migliori del libro. Una commovente quasi lirica suggestione il lettore in tutta questa prima parte, con la sua tristezza e solitudine ormai pane quotidiano del piccolo Charlie. Certe situazioni, per quanto riguarda la sua famiglia, vengono rilevate con una naturalezza forse sconcertante. Ma la figura della madre ne esce ugualmente lieve e commovente e non possiamo che sospendere ogni giudizio per partecipare dell'amore e rispetto del figlio, perché: «...malgrado lo squalore in cui fummo costretti a vivere, aveva tenuto Sidney e me lontani dalla strada e ci aveva fatto sentire che non eravamo il solito prodotto della miseria, ma esseri dotati di una loro personalità, e unici nel genere».

E' da questa prima parte che estraiamo gli elementi formativi e giustificativi d'una sensibilità vibrante, e del mondo etico e poetico di Charlot-Chaplin. «...Credo che la mia anima sia nata da queste piccole cose».

Ci sono freschezza ed immediatezza sorprendenti in questi lontani ricordi e il loro fascino inevitabilmente si perde, quando seguiamo Chaplin definitivamente in America.

Il passato resta nel sottofondo, in attesa di qualcosa che ristabilisca l'equilibrio, e sarà il lavoro, il successo. Le comiche.

E' così che abbiamo un po' di storia del cinema — dagli inizi, vista dall'interno, nella prospettiva di situazioni personali od economiche che determinavano i problemi, le alternative, le scelte. Le sollecitazioni prossime o remote all'ispirazione di un film, un mondo interiore appena accennato ma che rende più tangibile l'incontro con l'artista.

La fatica, il tormento per una soluzione che non vuol venire, finché essa si presenta quando tutto sembra perso — improvvisa, limpida.

La lettura di questa autobiografia diventa quasi indispensabile per una corretta interpretazione del lavoro di Chaplin, per eliminare luoghi comuni e deduzioni del tutto gratuite.

Vi emerge un solido senso della realtà che permette a Chaplin di valutare situazioni diverse, ed inoltre quell'intuito geniale che gli fa cogliere — del dramma, della tragedia — il lato farsesco che ne rivela la vulnerabilità. «Il viso (di Hitler) era oscenamente comico» e con lui — d'intuito — condanna e disprezza tutta un'ideologia, tutto un sistema. («Il Dittatore»).

Il genio ha dato il suo contributo pagando anche di persona per esprimere e riscattare certe costanti comuni, l'amarezza, la solitudine, la delusione. Quanto ancora gli si possa chiedere sta forse nella misura di felicità che Charlie ha riservato a se stesso. Ora la parabola sembra concludersi nella pacata, quotidiana felicità del focolare, d'un uomo che si ritiene molto fortunato. Una saggezza che si accompagna a capacità di ripresa, alla fiducia

## CINEMA E GIOVENTU'

# UN INTERESSANTE ESPERIMENTO DEL CENTRO STUDI DI MILANO

Riportiamo la relazione su uno dei più interessanti esperimenti condotti, negli ultimi mesi, dal Centro Studi Cinematografici di Milano. L'attività in questa sede era appena agli inizi; la relazione pertanto può servire a tutti coloro che, seguendo l'esempio dell'Oratorio di Saronno, vorranno intraprendere in scuola o in associazioni giovanili un esperimento del genere.

L'ESPERIMENTO con i ragazzi dell'Oratorio di Saronno (1) è stato preceduto da una conversazione-lezione con alcuni assistenti adulti nella quale si è illustrato il problema della educazione al cinema e si sono proposti alcuni metodi per attuarla.

Gli incontri con i ragazzi sono stati condotti secondo lo schema già adottato durante l'analoga esperienza realizzata dal Centro Studi in collaborazione con l'Istituto di filmologia «A. Gemelli» della Provincia di Milano, quantunque l'ambiente, il numero dei ragazzi e la loro preparazione si differenziassero alquanto da quelli della esperienza precedente.

Dopo una breve presentazione dell'attività ai ragazzi, è stata effettuata una prima proiezione pomeridiana. Il mattino seguente i ragazzi sono stati divisi in gruppi (risultati in seguito troppo numerosi) ed a gruppi separati hanno portato avanti la discussione, avente come punto di arrivo la stesura della struttura narrativa del film.

Il pomeriggio dello stesso giorno, prima della proiezione del secondo film, sono stati letti, alla presenza di tutti, i resoconti dell'andamento del dibattito di ogni singolo gruppo e, dopo averne tratto le debite conclusioni, è stato proiettato il secondo film.

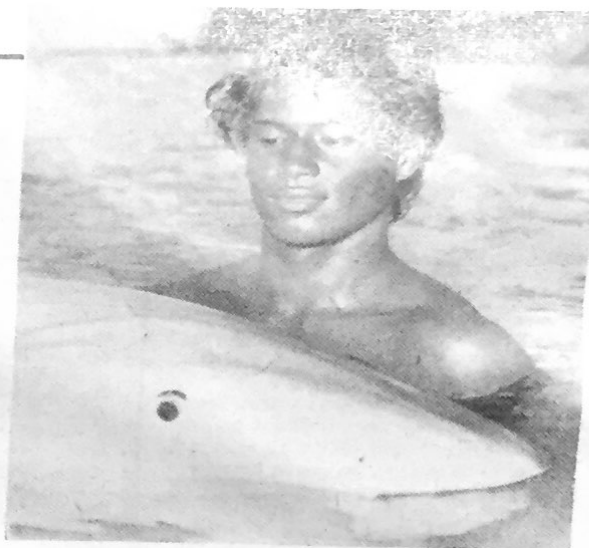
Così si è pure fatto per la terza proiezione.

Mentre alla discussione dei primi due film hanno preso parte tutti i ragazzi, che erano circa 150, alla discussione dell'ultimo erano presenti solo una quarantina di elementi.

Si ritiene che ciò si sia verificato per il motivo che la possibilità di entrare in sala per la visione del film era subordinata alla partecipazione al dibattito. Poiché dopo la proiezione del terzo film la serie dei film era conclusa, chi non aveva interesse per la attività completa, ma solo per i film, non si è presentato la mattina seguente per il dibattito.

## Il criterio di scelta dei film

Tra i film presentati durante l'esperimento di Saronno, i ragazzi hanno mostrato di preferire «Ti-Koyo e il suo pescecanne» di Folco Quilici (foto a lato) e «I due nemici» di Guy Hamilton (foto in basso).



## Inconvenienti e difficoltà

Poiché i ragazzi non erano selezionati ed agli incontri partecipavano sia quelli che desideravano vedere solo i film gratuitamente, sia coloro che avevano interesse anche per la discussione, si è verificato il caso che, nei gruppi, durante la discussione dei primi due film, regnava la disattenzione e l'inquietudine di molti (costretti a rimanere per ottenere l'ingresso al film seguente). Ciò distraeva gli altri e costringeva il «poco esperto moderatore del gruppo a spezzettare il discorso per cercare di ottenere l'ordine. Si è potuto notare come fosse più

numero di ragazzi inferiore a 120. Tutti i partecipanti sono stati divisi in sei gruppi oscillanti ciascuno fra i venti e i venticinque elementi. Unicamente alla discussione dell'ultimo film, la presenza alla quale era completamente libera e dipendeva soltanto dalla coscienza e dall'interesse del ragazzo, erano presenti solo quaranta ragazzi che sono stati suddivisi in quattro gruppi oscillanti fra le cinque e le dodici unità.

alla discussione dando il loro apporto con estremo interesse e senza alcuna timidezza. Naturalmente il compito dell'educatore si è rivelato molto più facile e ciò ha giovato specialmente ai ragazzi che sono arrivati a completare il discorso fino all'enucleazione del tema del film, apparentemente senza particolari difficoltà, mostrando anzi di aver capito la necessità di dover percorrere un certo cammino (metodo) per ottenere dei risultati concreti.

La lettura delle relazioni finali dei diversi gruppi è risultata in parte negativa, anche perché queste relazioni erano sei e, per di più, stese in modo molto simile. La riunione finale ha avuto l'esito positivo di far capire ai ragazzi come ogni gruppo, pur seguendo una propria strada, abbia ottenuto gli stessi risultati. L'incontro finale è stato anche utile perché ha permesso di equilibrare i pochi errori commessi dagli educatori.

## Referendum finale

Prima di chiudere l'attività è stato svolto un piccolo referendum al quale hanno partecipato tutti i presenti all'ultimo dibattito. E' stato chiesto di classificare i film visti in ordine di preferenza ed è stato anche domandato se erano i ragazzi soddisfatti dell'attività svolta, se intendevano in seguito continuare un'attività del genere o iniziare un corso di linguaggio cinematografico.

L'indice di gradimento è risultato per la V elementare:

I: I due nemici - II: Inno di battaglia - III: Ti-Koyo e il suo pescecanne.

Tutti gli 11 ragazzi si sono dimostrati soddisfatti del lavoro compiuto e si sono dichiarati disposti a continuare.

La I media ha dato i seguenti indici di gradimento:

Ti-Koyo e il suo pescecanne è risultato per sette volte al primo posto e una volta terzo.

Inno di battaglia ha ottenuto sei secondi posti e due terzi.

I due nemici è risultato due volte secondo e otto terzo.

Otto ragazzi si sono dichiarati pronti a riprendere un'esperienza del genere, mentre due, pur dichiarandosi soddisfatti dell'esperienza fatta, non intendono partecipare ad altri incontri.

La III media ha così risposto:

Ti-Koyo e il suo pescecanne è risultato quattro volte primo ed una terzo. Inno di battaglia è stato considerato

Esaminata in

# LA S DEL IN IT



Il Messaggio colto in Italia, merita un'importanza e per le ragioni che sono state

La lettera può essere l'introduzione, la derivazione, la

Il proposito di questo lavoro è stato di aiutare la formazione dell'anima sempre l'Episcopato e delle direttive di comunicazione sociale, seguita dal cinema in Italia».

Non si tratta di un preciso riconoscimento «originalità di espressione che non di rado hanno

Tuttavia l'attenzione che proprio il cinema costantemente verso il rilevato anche dal V «attacco sistematico, dell'istituto familiare

LA PORNOG

MERCE

Subito dopo i Vesuvio merce pregiata; fenomeno recentemente è stato «laica».

«Ciò che è morboso e quotidiano e periodico».

E' doloroso constatare che, fissata la faccia si che vengono dai pastori dei da giornalisti e giornalisti.

Il documento della civiltà del pubblico, anche la sufficienza della critica che

Non è possibile far individuare, meriterebbe

Nella parte positiva raggiunge i cattolici a far «una presenza più attiva».

«Ciascuno di noi dovrà generare che troviamo tutti nell'azione».





...prodotto della miseria, ma esseri dotati di una loro personalità, e unici nel genere».

E' da questa prima parte che estraliamo gli elementi formativi e giustificativi d'una sensibilità vibrante, e del mondo etico e poetico di Charlot-Chaplin. «...Credo che la mia anima sia nata da queste piccole cose».

Ci sono freschezza ed immediatezza sorprendenti in questi lontani ricordi e il loro fascino inevitabilmente si perde, quando seguiamo Chaplin definitivamente in America.

Il passato resta nel sottofondo, in attesa di qualcosa che ristabilisca l'equilibrio, e sarà il lavoro, il successo. Le comiche.

E' così che abbiamo un po' di storia del cinema — dagli inizi, vista dall'interno, nella prospettiva di situazioni personali od economiche che determinavano i problemi, le alternative, le scelte. Le sollecitazioni prossime o remote all'ispirazione di un film, un mondo interiore appena accennato ma che rende più tangibile l'«incontro» con l'artista.

La fatica, il tormento per una soluzione che non vuol venire, finché essa si presenta quando tutto sembra perso — improvvisa, limpida.

La lettura di questa autobiografia diventa quasi indispensabile per una corretta interpretazione del lavoro di Chaplin, per eliminare luoghi comuni e deduzioni del tutto gratuite.

Vi emerge un solido senso della realtà che permette a Chaplin di valutare situazioni diverse, ed inoltre quell'intuito geniale che gli fa cogliere — del dramma, della tragedia — il lato farsesco che ne rivela la vulnerabilità. «Il viso (di Hitler) era oscenamente comico» e con lui — d'intuito — condanna e disprezza tutta un'ideologia, tutto un sistema. («Il Ditatore»).

Il genio ha dato il suo contributo pagando anche di persona per esprimere e riscattare certe costanti comuni, l'amarezza, la solitudine, la delusione. Quanto ancora gli si possa chiedere sta forse nella misura di felicità che Charlie ha riservato a se stesso. Ora la parabola sembra concludersi nella pacata, quotidiana felicità del focolare, d'un uomo che si ritiene molto fortunato. Una saggezza che si accompagna a capacità di ripresa, alla fiducia nel lavoro, alla speranza, che sono costanti di giovinezza: le componenti del genio.

EZIA RONCORONI

## LA MORTE DI STANLIO

Il 23 febbraio scorso è morto a Santa Monica di California (U.S.A.) l'attore cinematografico Stan Laurel (il suo vero nome era Arthur Stanley Jefferson), in seguito ad un attacco cardiaco. Nacque a Ulverstone nel Lancashire (Inghilterra), il 16 giugno 1890.

Dopo varie esperienze fatte nel «musica hall» e nel circo equestre, fu scritturato dalla compagnia di varietà di Fred Karno, dove ebbe modo di mettere in evidenza le sue qualità di comico. Poco prima di lasciare l'Inghilterra per andare ad esibirsi negli Stati Uniti d'America, Karno allestì una speciale compagnia, della quale facevano parte anche Stan Laurel e Charlie Chaplin.

Nel 1917 Laurel fu scritturato dal produttore-regista Hal Roach il quale lo impiegò come «spalla» in film che vedevano protagonista Ridolini (Larry Semon). Ma il successo per Stan Laurel arrivò quando Hal Roach gli fece interpretare il cortometraggio «Duck Soup» (1927) insieme con Oliver Hardy. Erano nati «Stanlio» e «Ollio». Da allora

in poi la «coppia» fu inseparabile, e per circa un ventennio Hardy e Laurel furono il simbolo di un sano e intelligente buon umore, convalidato da film, quali «Muraglie» (1931), «Non andiamo a lavorare» (1931), «Fra Diavolo» (1933), «Avventura a Valchiera» (1938), «Noi siamo le colonne» (1940), «C'era una volta un piccolo naviglio» (1940), «Sempre nei guai» (1945); film che seppur scadenti dal lato artistico, si facevano amare per alcune divertenti «gags» e per la esilarante comicità di Stan e Oliver.

Come hanno rilevato giustamente alcuni giornalisti cinematografici, la «coppia» era perfettamente equilibrata: nessuno dei due era la «spalla» dell'altro, ma le personalità di «Stanlio» e «Ollio» s'integravano a vicenda.

Però, Stan Laurel, con quella sua figura timida e indifesa e remissiva, si conquistava le simpatie del pubblico, che in lui vedeva il trionfo sull'arroganza, la prepotenza, l'ottusità della lealtà e della intelligenza, anche se queste virtù si nascondevano nella testa a pera di «Stanlio».

A PARTIRE DAL PROSSIMO NUMERO «CINECIRCOLI» SARA' INVIATO SOLTANTO A COLORO CHE SONO IN REGOLA CON LA QUOTA DI ADESIONE AL CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI PER IL 1965. IL VERSAMENTO DELLA QUOTA (L. 600) PUO' ESSERE EFFETTUATO SUL C/C POSTALE N. 1/24909 INTESTATO A: A.C.I. - ENTE DELLO SPETTACOLO - VIA DELLA CONCILIAZIONE N. 2-c - ROMA

Il pomeriggio dello stesso giorno, prima della proiezione del secondo film, sono stati letti, alla presenza di tutti, i resoconti dell'andamento del dibattito di ogni singolo gruppo e, dopo averne tratto le debite conclusioni, è stato proiettato il secondo film.

Così si è pure fatto per la terza proiezione.

Mentre alla discussione dei primi due film hanno preso parte tutti i ragazzi, che erano circa 150, alla discussione dell'ultimo erano presenti solo una quarantina di elementi.

Si ritiene che ciò si sia verificato per il motivo che la possibilità di entrare in sala per la visione del film era subordinata alla partecipazione al dibattito. Poiché dopo la proiezione del terzo film la serie dei film era conclusa, chi non aveva interesse per la attività completa, ma solo per i film, non si è presentato la mattina seguente per il dibattito.

### Il criterio di scelta dei film

I film sono stati scelti in modo tale da permettere di svolgere un discorso progressivo: da un'analisi narrativa ad un'analisi drammatica e all'enucleazione del tema senza fratture e senza notevoli difficoltà di passaggio.

Sono stati proiettati, nell'ordine, i film: *I due nemici*, *Inno di battaglia*, *Ti-Koyo e il suo pescecane*.

Del film *I due nemici* è stata ricercata solo la struttura narrativa con relativa evidenziazione dei personaggi principali e dei protagonisti.

Il film *Inno di battaglia* è stato maggiormente approfondito ed alcuni gruppi non si sono limitati a stendere la struttura drammatica, come ci si era proposti, ma sono andati oltre ed hanno cercato di enucleare il tema del film.

Per il film: *Ti-Koyo e il suo pescecane* il discorso si è fatto più completo e si può dire che sia pienamente riuscito per i motivi che sono esposti in altro punto della relazione. All'esposizione del tema del film i ragazzi sono arrivati con la convinzione che si devono prima affrontare le ricerche delle strutture narrative e drammatiche.

### Caratteristiche dei ragazzi che hanno partecipato all'attività

Hanno assistito al primo film circa 140 ragazzi delle classi comprese fra la quinta elementare e la terza media, che sono diminuiti di pochissime unità nelle proiezioni seguenti.

Non è però mai stato presente un



numero di ragazzi inferiore a 120. Tutti i partecipanti sono stati divisi in sei gruppi oscillanti ciascuno fra i venti e i venticinque elementi. Unicamente alla discussione dell'ultimo film, la presenza alla quale era completamente libera e dipendeva soltanto dalla coscienza e dall'interesse del ragazzo, erano presenti solo quaranta ragazzi che sono stati suddivisi in quattro gruppi oscillanti fra le cinque e le dodici unità.

E' bene sottolineare che nel dividere i ragazzi si è tenuto conto della classe che gli stessi frequentavano. I gruppi risultavano perciò abbastanza omogenei, mentre l'assemblea dei ragazzi presentava differenze notevoli.

### Caratteristiche degli educatori

Giova subito far notare come alcuni degli educatori avessero solo un compito di assistenza del direttore di gruppo e come quest'ultimo, per alcuni gruppi, non sia stato sempre la stessa persona.

Coloro i quali hanno diretto i gruppi, quantunque pieni di buona volontà e desiderosi di iniziare un'attività per loro completamente nuova, che potesse avere un seguito con altri incontri e con corsi veri e propri di linguaggio cinematografico, hanno trovato delle difficoltà derivanti dalla loro inesperienza (erano tutti alla prima esperienza di questo genere) dal numero di elementi componenti i gruppi e dalla loro deficiente conoscenza del linguaggio cinematografico, tanto è vero che loro stessi hanno ripetutamente accennato alla possibilità di un corso di preparazione in tal senso dedicato completamente a loro.

Fra gli educatori si sono alternati alla guida dei gruppi sette chierici fra i 19 e i 22 anni ed alcuni giovani assistenti anch'essi fra i 19 e i 20 anni.

Quasi sempre si è verificato che ogni gruppo aveva un direttore ed un aiutante od osservatore. Poiché tutti questi educatori erano ben conosciuti dai ragazzi, tanto da non ascoltarne a volte i richiami disciplinari, l'osservatore era spesso costretto ad intervenire per richiamare più energicamente i disturbatori.

Prima delle discussioni a gruppi si è chiarito il metodo usato in esse dal Centro Studi e, per ciascun film, si è fatta con gli educatori una conversazione preventiva. Ci si è infine riuniti con gli educatori a metà dell'attività per evidenziare le difficoltà incontrate e rendere eventualmente più attivi i gruppi.

### Inconvenienti e difficoltà

Poiché i ragazzi non erano selezionati ed agli incontri partecipavano sia quelli che desideravano vedere solo i film gratuitamente, sia coloro che avevano interesse anche per la discussione, si è verificato il caso che, nei gruppi, durante la discussione dei primi due film, regnava la disattenzione e l'inquietudine di molti (costretti a rimanere per ottenere l'ingresso al film seguente). Ciò distraeva gli altri e costringeva il più poco esperto moderatore del gruppo a spezzettare il discorso per cercare di ottenere l'ordine.

Si è potuto notare come fosse più facile suscitare interesse nei ragazzi di II e III media che non in quelli di V elementare e I media, i quali si stancavano molto prima; per questi ultimi il discorso, dopo 20-25 minuti, diveniva quasi inutile.

D'altra parte, essendo questa la prima esperienza del genere, non si poteva fare una selezione a priori dei ragazzi ed il permettere che tutti i ragazzi vi partecipassero ha suscitato se non altro della curiosità in coloro che, forse, non avrebbero potuto mai sapere che il fenomeno cinematografico deve essere approfondito.

Come già accennato in precedenza, il discorso sull'ultimo film ha potuto essere più completo, soprattutto perché i gruppi erano a ranghi ridotti e tutti hanno partecipato attivamente

re o iniziare un corso di linguaggio cinematografico.

L'indice di gradimento è risultato per la V elementare:

I: *I due nemici* - II: *Inno di battaglia* - III: *Ti-Koyo e il suo pescecane*.

Tutti gli 11 ragazzi si sono dimostrati soddisfatti del lavoro compiuto e si sono dichiarati disposti a continuare.

La I media ha dato i seguenti indici di gradimento:

*Ti-Koyo e il suo pescecane* è risultato per sette volte al primo posto e una volta terzo.

*Inno di battaglia* ha ottenuto sei secondi posti e due terzi.

*I due nemici* è risultato due volte secondo e otto terzo.

Otto ragazzi si sono dichiarati pronti a riprendere un'esperienza del genere, mentre due, pur dichiarandosi soddisfatti dell'esperienza fatta, non intendono partecipare ad altri incontri.

La III media ha così risposto:

*Ti-Koyo e il suo pescecane* è risultato quattro volte primo ed una terzo.

*Inno di battaglia* è stato considerato una volta primo, tre volte secondo ed una terzo.

*I due nemici* due volte secondo e tre volte terzo.

Tutti i ragazzi si sono dichiarati soddisfatti di ciò che hanno fatto e si sono detti pronti a ripetere esperienze di tal genere o a frequentare corsi veri e propri di linguaggio cinematografico.

F. C.

(1) *L'esperienza della quale si dà relazione in queste pagine è stata guidata da Fabio Caimmi del Centro Studi Cinematografici di Milano (Via Napo Torriani 19) il quale sarà lieto di fornire, a chi le desiderasse, ulteriori delucidazioni sull'organizzazione ed i risultati dell'esperienza stessa.*

CINECIRCOLI

Direttore: Claudio Soggi - Direttore responsabile: Matteo Ajassa - Direzione, Redazione, Amministrazione: Borgo S. Angelo 9, Roma - Telefono 561.775, 564.132. Autorizz. del Trib. di Roma n. 9034 del 7.2.1963 - Periodicità mensile - Arti Grafiche Scalia - Roma - Via di Vigna Jacobini, 5 - Telefono 555.890

Sped. Abb. Post. - Gruppo III

A Benelux invano fanno né caldo, né per il vecchio caso di sopraffazione». «Rocco e i suoi fratelli», si è visto ri- autorità locali, nat- Ma non se la d- anche se dice di in- anche sbeffeggiarsi a- riconosciamo un me- po' vecchiotto e sor- moria. Riconosciamo a Be- al cattolici, richiam- apertamente affermar- e la cultura oggi con- faccia. In fondo è una- da chi ci critica semp- bero nascondersi tra- positiva. E non basta- che il Decreto Concilia- operare, ad estrarre nel- perto l'ombrello. Ma è