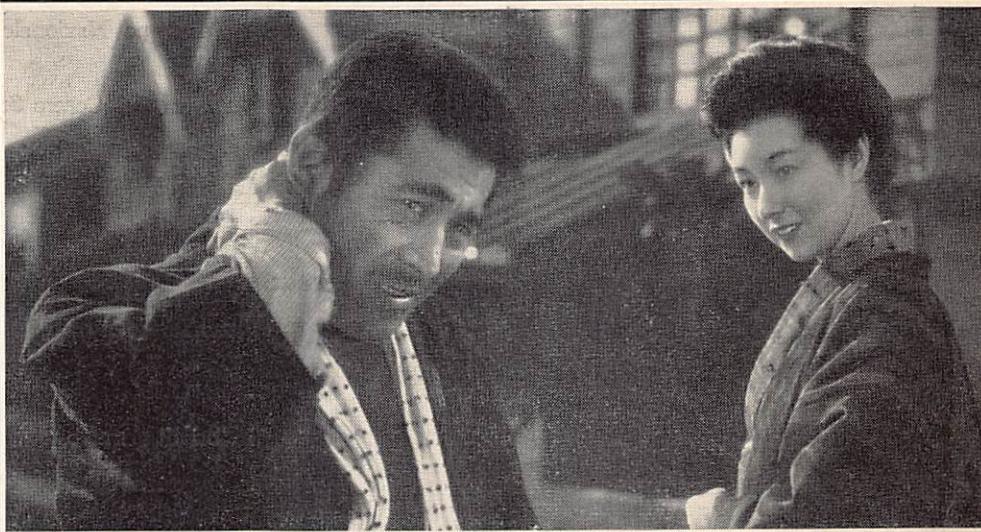


**incontri
cinematografici**



Circolare agli iscritti del
Centro Studi Cinematografici regionale

Gennaio 1960

incontri cinematografici

Circolare agli iscritti del
Centro Studi Cinematografici
Regionale Lombardo

Milano - Via N. Torriani, 19

SOMMARIO

Ricerche e esperienze

- | | |
|-------------------------------------|------|
| • Il Centro Studi e il tempo libero | p. 3 |
| • Parlarsi col cinema | » 4 |

Schede

- | | |
|---------------------|-----|
| • Mio zio | » 5 |
| • Soldati a cavallo | » 7 |

Idee e notizie

- | | |
|--|------|
| • Il Convegno Nazionale del Centro Studi Cinematografici | » 2 |
| • Struttura del Centro Studi Lombardo | » 11 |
| • «È arrivata la felicità» e la commedia americana | » 6 |
| • La parola d'ordine della Cinematografia Italiana per il 1960 | » 9 |

Teatro

- | | |
|----------------------------------|------|
| • Attualità della tragedia greca | » 10 |
|----------------------------------|------|

La vetrina

- | | |
|----------------------|------|
| • I libri di gennaio | » 10 |
|----------------------|------|

Il cinema e la cultura in Italia

Ore 16 - Nell'Aula Magna dell'Università cattolica del Sacro Cuore (Piazza Sant'Ambrogio, 9 - Milano).

Inaugurazione del Convegno.

«Significato e valore di una presenza culturale. Il Centro Studi Cinematografici».

(Relatore: Dr. Emilio Lonero, Presidente del Comitato Direttivo del Centro Studi Cinematografici).

Ore 18 - *«Il Centro Studi lombardo».*

(Relatore: Sac. Francesco Ceriotti, Presidente del C. S. lombardo).
Discussione.

Ore 21 - Ne la Sala Gonzaga (Via Settembrini 19, Milano).

«Il cinema in Italia, oggi».

Discorso ufficiale dell'avv. Eitel Monaco, Presidente dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini.

S. E. l'on. dr. avv. Umberto Tupini, Ministro del Turismo e Spettacolo, concluderà i lavori.

Proiezione di un film italiano in anteprima, presente il Regista.

I° Convegno Nazionale del Centro Studi Cinematografici

Milano, 20 Gennaio 1960

IL CENTRO STUDI e il problema del TEMPO LIBERO

Il miglioramento delle condizioni di vita: questa è la caratteristica del nostro secolo, nel quale la diffusione del benessere economico ha toccato, sia pur in diverse misure, tutti gli strati di popolazione mondiale. Questa evoluzione, realizzata trascurando una corrispondente evoluzione dei valori sostanziali alla vita dell'uomo, ha contribuito a far spostare, nelle convinzioni della gente, il fine stesso dell'attività umana su un oggetto (il denaro) che è solo strumento, ed ha determinato una sola filosofia, quella del benessere, che è senza speranza.

Tra gli effetti positivi che a questo miglioramento si sono accompagnati notiamo:

- l'incremento della porzione di tempo non dedicata al lavoro;
- la formazione di masse studentesche intellettualmente attive, alle quali lo studio medio o universitario non dà, di fatto, la possibilità di realizzare una completezza di vita.

Quali sono state le reazioni del «mondo» a questo dilatarsi quantitativo del tempo non occupato e che gli istituti tradizionali della vita sociale (famiglia, parrocchia, ecc.) non sono riusciti ad affrontare e risolvere?

L'invenzione di cinema, radio e televisione, la diffusione dello spettacolo sportivo e del divertimento popolare sono indubbiamente fenomeni la cui nascita non può ritenersi casuale, ma imputabile alla necessità di soddisfare una esigenza che si diffondeva tra gli uomini. Nasceva così un nuovo costume sociale (quello dello spettacolo) che caratterizza, oggi, il nostro tempo.

Nel 1958 la spesa per lo spettacolo in Italia è ammontata a circa 181 miliardi di lire; dal 1938 ad oggi la spesa media per lo spettacolo in genere si è più che raddoppiata (per cinema e divertimenti vari tale spesa si è raddoppiata; per gli spettacoli sportivi si è triplicata; per il teatro è rimasta costante; il numero degli apparecchi radioriceventi è aumentato di 8 volte; per la televisione, in 5 anni sono stati raggiunti 1 milione e mezzo di abbonamenti).

L'uso del tempo libero non si risolve ovviamente nel consumo di spettacolo: questo è solo l'indice più evidente di una situazione ormai diffusa e generale in cui la pratica religiosa, la vita familiare, le attività culturali o di partito,

lo spettacolo ed il divertimento si mischiano e si realizzano nella vita dell'uomo in una graduatoria che non tiene conto della vera gerarchia di valori che tra essi esiste. Quando si prende coscienza di questa situazione; quando le evoluzioni della tecnica produttiva (automazione) inaspriscono una tendenza; quando ci si rende conto che la libertà dello spettatore cinematografico non si esprime nelle sue scelte, ma dipende da quelle dei gruppi produttivi; quando la televisione pone un'alternativa, tra vedere e non vedere, che si risolve normalmente in una accettazione passiva, allora ci si chiede: come vengono utilizzate queste ore libere dal lavoro e dallo studio? Come uscirà l'uomo da questa nuova esperienza? «È facile comprendere il significato di questa alternativa. Giacchè se l'estensione del tempo libero anche a larghe masse di popolazione per sé favorisce la progressiva elevazione umana del lavoratore è vero anche che un uso inconsiderato del tempo libero importa non lievi pericoli e potrebbe farlo degenerare in un mezzo di evasione dalle proprie responsabilità, incentivo all'ozio ed alla dissipazione» (1).

L'occupazione del tempo libero deve quindi tener conto di tutti i valori che sono contenuti nell'uomo e nella sua attività: l'uomo ha il tempo libero «per un naturale ed onesto sollievo, per il perfezionamento delle sue facoltà, per il migliore adempimento dei propri doveri religiosi, familiari e sociali e per rendersi fisicamente e spiritualmente più atto al lavoro» (2).

Come si vede vi è una molteplicità di «cose» che un uomo può o deve fare nell'occupare il proprio tempo libero; sono cose che stanno tra di loro in una certa successione di valori ben determinata: tra di esse la partecipazione allo spettacolo non è certamente quella che riveste maggior importanza: sta di fatto però, che l'uomo d'oggi è particolarmente portato a questa forma di occupazione del tempo libero.

Di qui la necessità di una azione in questo settore che tenda a togliere allo spettacolo la qualifica di semplice evasione da una realtà umana, per restituirci quella di strumento di comunicazione sociale, fattore positivo sulla vita dell'uomo, almeno come «naturale ed onesto sollievo».

Su queste prospettive si inseriscono il

Centro Studi Cinematografici e Teatrale che, con la propria azione, portano un contributo alla soluzione di un problema che abbiamo visto presentarsi in molteplici aspetti. Le trecentomila presenze annue in Lombardia a spettacoli cinematografici, i corsi di formazione e specializzazione cinematografica, il successo delle manifestazioni teatrali e musicali, al loro 1º anno di attività, sono dati che esprimono, su un piano quantitativo, l'efficacia di una presenza.

Le caratteristiche che qualificano come positiva e valida l'azione del Centro Studi discendono dal concetto cristiano di rispetto per la persona e si esprimono nel:

- rispetto per l'uomo (spettatore);
- rispetto per l'opera dell'uomo (cinema, teatro, musica).

Usando questo stile di azione il Centro Studi si inserisce nel rapporto spettacolare (spettatore-schermo, spettatore e palcoscenico) e tende a far ritrovare allo spettatore quelle forze necessarie a riportare su un piano di parità un confronto (spettatore-film) che è nato per essere un dialogo tra persone e non onologo tra un despota e i suoi sudditi.

Così questo rapporto, tramite il dibattito, si anima e riprende vita perchè lo spettatore diviene successivamente in grado di comprendere il susseguirsi delle immagini, poi di valutarne il significato ed infine di usare quanto ha appreso come esperienza vitale.

In questo modo il prodotto che il Centro Studi offre (il film + dibattito o l'opera teatrale con la sua interpretazione) risulta libero da ogni predisposta falsificazione, conservando tutti gli elementi validi del divertimento spettacolare e realizza una occupazione di tempo libero in cui il cinema, il teatro e la musica diventano strumenti di formazione umana e quindi religiosa per tutti quei «larghi strati di popolazione che aspirano a partecipare ad una autentica cultura, mentre i mezzi moderni di informazione sempre più si sviluppano ed accrescono incessantemente la loro influenza».

1) Giovanni XXIII: Lettera alla 32ª Settimana Sociale dei Cattolici d'Italia.

2) Cfr. Pio XII: Discorso al III congresso delle ACLI.

3) Pio XII: Lettera al 22º Congresso di «Pax romana».

PARLARSI COL CINEMA

di Stefano Sguinzi

Dalla tecnica al linguaggio

Alla base di ogni considerazione sul cinema sta una promessa fondamentale: il cinema è linguaggio.

Questa definizione, oggi universalmente accettata da tutti gli studiosi, è in realtà la conclusione di una serie interminabile di polemiche ed è il riflesso della progressiva conquista delle possibilità espressive di un mezzo tecnico.

Quando per primi i fratelli Lumière, nel 1895, posero la macchina da presa da loro creata di fronte alla gabbia di un canarino, non pensavano, neppure lontanamente, alle possibilità espressive del mezzo che avevano creato. La loro preoccupazione era rivolta a una dimostrazione di carattere puramente scientifico: volevano cioè riprodurre il movimento di un oggetto e dimostrare le possibilità del congegno tecnico che avevano inventato.

L'impressione del movimento che offriva la successione rapida dei fotogrammi non era ancora un linguaggio capace di esprimere in modo originale delle idee, ma solo uno strumento tecnico, in grado di dare l'immagine della cosa rappresentata in apparente movimento: nel loro caso un canarino che volava nella gabbia.

Prima che la nuova tecnica potesse raggiungere le capacità espressive proprie di un linguaggio era necessario che passasse qualche tempo, che gli uomini si impadronissero della tecnica e, dominandola, la riducessero schiava della loro volontà.

L'elementare scoperta della capacità espressiva del nuovo mezzo tecnico risale al 1908, l'anno in cui David Griffith, realizzando «A Story of the Underworld», usò in modo sistematico il primo piano. Sino a quel momento la macchina da presa aveva inquadrato completa l'immagine dei protagonisti; la trovata, allora sensazionale, di Griffith fu quella di accostarsi sensibilmente all'oggetto inquadrato per cogliere da esso in modo più immediato ed incisivo le sue caratteristiche più significative: nel caso citato il primo piano serviva a sottolineare la mimica del volto degli attori.

Il primo piano introdotto in una serie di campi medi esprimeva per la prima volta la valutazione del regista sulla cosa rappresentata e quindi la possibilità

di inquadrare in modo personale la realtà. Dalla cosa rappresentata si era in tal modo giunti ad una elementare forma di *rappresentazione della cosa*.

Il procedere del tempo e la progressiva scoperta di altri *accorgimenti* di carattere tecnico diedero maggiori possibilità espressive al mezzo cinematografico: da ogni parte fiorirono teoriche che tentarono di definire gli elementi specifici del linguaggio cinematografico. Riassunte, esse traducono l'opera faticosa compiuta dall'uomo per impadronirsi di un nuovo mezzo di espressione.

I linguaggi e il linguaggio dell'immagine

Nella sua più comune accezione il linguaggio viene definito come lo strumento della espressione mentale, un veicolo per la trasmissione delle idee.

L'uomo ha sempre sentito come essenziale l'esigenza di esprimere i contenuti più importanti del suo mondo interiore e di rappresentare la vita in una forma di bellezza. La nascita delle prime forme di linguaggio risale all'inizio dei tempi. A noi preme sottolineare due elementi che hanno determinato il nascerne dei linguaggi e che sono rimasti costanti nel tempo: l'esigenza di fissare in modo permanente il pensiero fuggevole e di rappresentare *il divenire* della natura. L'immagine, forma elementare di scrittura (ideogrammi), organizzata in strutture più complesse espresse in modo statico il prodotto dell'attività mentale dell'uomo.

Il tentativo di rappresentare con immagini il mutare della natura, individuabile in modo esplicito in alcuni bassorilievi egiziani che nella movenza di una danza scompongono il movimento per rappresentarlo, venne realizzato solo con il cinematografo.

La tecnica, scoperta dai fratelli Lumière, della rapida successione delle immagini riuscì infatti a dare l'impressione del movimento tipico del linguaggio cinematografico.

Il progresso delle tecniche consentì in tale modo di realizzare un'antica aspirazione dell'uomo: rappresentare il movimento.

Di fatto il cinema è un linguaggio di immagini in movimento su uno schermo.

Caratteristiche tipiche del linguaggio dell'immagine

Allo scopo di meglio precisare ciò che risulta più tipico del linguaggio cinematografico è necessario sottolineare che esistono varie forme di linguaggio. La distinzione che si può attuare fra di loro deriva dalla diversità del mezzo usato per realizzare la comunicazione: esiste, ad esempio, il linguaggio della parola che usa appunto la parola come mezzo di espressione. Il cinema per realizzare la sua comunicazione ricorre come strumento alle immagini: esse riproducono in modo artificiale una realtà *materiale, particolare e sensibile*.

L'immagine è intimamente legata alla cosa rappresentata, che, elaborata o meno dall'attività dell'individuo, altro non può essere che materiale e concreta: non si può infatti avere l'immagine di un cane ma solo di *quel cane con il muso lungo e le zampe corte*.

Diversamente il linguaggio della parola in grado di esprimere realtà universali, astratte e spirituali, il linguaggio dell'Immagine (cinema), legato al concreto e al particolare, solo attraverso un processo di organizzazione di immagini semplici e complesse riesce ad esprimere contenuti di carattere spirituale. Mentre il linguaggio della parola ha bisogno di un lungo giro di frase per dare l'idea di una realtà concreta e particolare (il mio tavolo ha quattro gambe, è fatto di noce, è pieno di tarli, ecc.), il linguaggio delle immagini incontra una eguale difficoltà per esprimere una realtà di ordine spirituale (per esprimere un sentimento di gioia Pudovkin accosta le immagini di una donna che allatta, di una vacca con i suoi vitellini, dei riflessi dei raggi del sole che giocano con l'acqua che cade). Un'ultima caratteristica del linguaggio dell'immagine è che esso ha il potere di far comprendere un'idea che non è soltanto risultante dagli elementi usati per esprimere. Le immagini, accostate di una pistola che spara e di un uomo che cade suggeriscono l'idea che quell'uomo è caduto perché colpito dal proiettile di quella pistola. L'idea in tal modo appresa deriva da una connessione di carattere fittizio: la pistola può infatti avere sparato a salve.

La risultante narrativa o logica del linguaggio dell'Immagine prescinde dal significato intrinseco degli elementi chiamati a comporla ma dipende da fattori (rapporti di angolazione e di inquadrature) che non hanno alcun valore logico.

STEFANO SGUINZI

MIO ZIO

di Gabriele Lucchini

Cast

Soggetto, sceneggiatura, regia: Jacques Tati
Fotografia: Jean Bourgoin
Musica: Alain Romains, Norbert Glanzberg, Frank Barcellin
Scenografia: Henri Schmit
Montaggio: Suzanne Baron
Attori: Jacques Tati (Hulot), Adrienne Servantie (la sorella), J. P. Zola (il cognato Charles Arpel), Alain Becourt (il nipote Gerard)
Colore: eastmancolor
Produzione: Specta Film - Gray Film - Alter Film - Film del Centauro (Francia-Italia) 1958
Distribuzione: Titanus
Premio Oscar per il miglior film straniero 1959.
Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes 1958.

Il regista e il personaggio

Jacques Tati (il cui vero nome è Jacques Tatischev) discendente da un'antica famiglia russa si affermò come attore e regista con il cortometraggio «L'école des facteurs» subito completato in «Giorno di Festa» (1947), e mantenne, superandole, le promesse di questo film con «Le Vacanze di M. Hulot» (1953) e con «Mio Zio» (1958).

Questi due ultimi film ci presentano M. Hulot, interpretato da Tati stesso, che è uno dei pochi «personaggi» dello schermo. Un personaggio (o tipo) gentile, candido, spontaneo, umano che prima di divertirci ci commuove e ci conquista.

Perchè Tati ha detto «Hulot vuole che la gente si diverta» ma non va né dimenticato né ignorato che questo divertimento nasce da osservazioni satiriche di atteggiamenti e situazioni che costituiscono un bonario avvertimento anche perchè sempre accentrate su Hulot che pur nei disastri in cui è coinvolto «apre una finestra sulla vita».

La storia e il titolo

Apparentemente il film non è che una successione di «gags» presentate in ordine cronologico: ma il titolo, l'indugio nella contrapposizione del vecchio quartiere (il Vieux Saint Maur di Parigi) alla città nuova o addirittura del futuro imprerniata su Hulot, il finale con il piccolo Gerard che dà la mano a papà Arpel portano a stabilire la presenza e l'importanza della trama.

Gerard è oppresso dal tecnicismo e dalla artificiosità della vita cui è costretto dai genitori proiettati in un futuro scientifico privo di dimensioni umane; nella sua ribellione spontanea incontra lo zio non contaminato dal tecnicismo che non può neppure fronteggiare perchè legato ad un mondo umano. Hulot diviene allora per il piccolo un compagno ideale con il quale si sente libero e solide e solo quando lo zio viene espulso dal mondo tecnico perchè incapace di adattarvisi, Gerard «trova» il padre; perchè questi, chiamando il cognato, distrae un tale che va ad urtare contro un palo, compiendo infine un gesto che, anche se involontario, assume per il piccolo un valore umano.

Analisi cinematografica

Questa trama si articola in un notevole numero di gags di chiaro aspetto satirico cui fanno da contrappunto visioni e scorci del Vieix Saint Maur, dei bambini e dei cani. Hulot è da questa parte, Tati è con Hulot («gli voglio molto bene») ma ha occhio critico anche per il vecchio mondo cui però guarda con maggiore indulgenza confrontandolo all'altro.

Il giro che deve fare Hulot per rincasare è paragonabile a quello che conduce dal cancello alla porta di casa Arpel: ma c'è la differenza dalla necessità alla volontarietà (e inoltre lo zio la prima volta fa tutto il giro solo per dare un gioco del «mondo» dei bambini

presenta un riferimento con i blocchi di pietra ad un uccellino in gabbia); cemento che fanno sentiero nel giardino di casa Arpel, ma là è divertimento, qui scomodità.

Tutto il film è impernato su questa chiave di contrapposizione di due modi di vivere e tutto è volto a chiarirne la diversità attraverso le gags di Hulot e dei bambini che acquistano preciso significato solo nel tutto che costituiscono; significato che è ottenuto oltre che con le vicende con il modo di collegarle e presentarle. Dalla casa e dalla fabbrica di Arpel si passa al Vieux Saint Maur attraverso terreno incerto in cui vanno solo Hulot, i bambini e i cani. Questo serve a dare consequenzialità al racconto, a sbalzare i fatti riferentisi ai due modi di vivere e a preparare i passaggi.

Infatti per evidenziare la contrapposizione Tati si è servito anche del colore e del sonoro che vengono utilizzati in forma espressiva.

I colori caldi del mondo umano sono contrapposti ai colori metallici e freddi della fabbrica e della villa: l'accostamento dei primi sottolinea gli accordi naturali, quello dei secondi una mancanza di sensibilità come indica l'automobile nuova di Arpel, «una sinfonia di colori», ridicolizzata dall'imbianchino che col pennello in mano dice «un piccolo supplemento?».

Altrettanto efficace è l'uso di dialogo, musica e rumori.

Il dialogo sottolinea la spontaneità e cordialità da un lato, la vuotezza e convenzionalità dall'altro e dà un elemento fondamentale: Hulot, l'uomo del film, non ha bisogno di parlare per farsi capire (si pensi a quando incontra la figlia della portinaia davanti a casa e le schiaccia il naso, e a quando, sul finire, non osa più farlo e lo schiaccia alla ma-



dre) e se parla possiamo non sentirlo (come quando alla festa in casa Arpel fa ridere la vicina di posto parlandole all'orecchio).

La musica è usata assai efficacemente in non pochi passaggi e assume una precisa funzione di elemento ricorrente che dà significato a questi; i rumori sottolineano certe immagini completandole (basti ricordare i colpi alle macchine davanti alla scuola, il fischio nelle scene di «fischio e botta», il rumore degli strumenti moderni, l'aeroporto).

Un altro elemento assai ben sfruttato è la fotografia a colori non solo per quanto visto sopra ma anche per come dà preciso significato affettivo al carretto a cavallo e al muretto in rovina che di tanto in tanto si incontra: è un muretto che poteva disturbare e invece conta molto.

Va poi sottolineato che nel film non ci sono primi piani perché dice Tati: «Mi è piaciuto di mettere lo spettatore

nella posizione di un vicino di casa dei sigg. Arpel... Mi pare che sia una posizione logica e verosimile per uno spettatore...».

Conclusioni critiche

Di «Mio zio» si coglie innanzitutto l'efficacia delle gags e subito dopo la precisione nell'uso dei mezzi tecnici, umani e ambientali che a queste danno vita; in una visione complessiva e sintetica del film si afferra però il loro preciso significato nel tutto che costituiscono e si comprende che «Mio zio» non è una accozzaglia di gags ma un'opera d'arte in cui tutti gli elementi, già esaminati separatamente, sono controllati e guidati dall'ispirazione dell'artista.

Parlando di Hulot, Tati ha detto: «Io difendo, per suo tramite, l'individualità contro la standardizzazione.... Dico alla gente: Signori, difendete la

finestra della vostra casa affinché non sia una cella d'alveare, indistinguibile tra mille».

Questo messaggio è affidato a Hulot, uomo gentile e candido e spontaneo, seguendo il quale apprendiamo i sentimenti di Tati verso il Vieux Saint Maur e quello che rappresenta e verso il futuro scientifico non tanto attraverso i semplici fatti quanto attraverso il modo di presentarli, cui già si è fatto riferimento. E allora è chiaro che «Mio zio» è vero cinema perché per l'uso dei mezzi cinematografici sussiste non solo esistenzialmente ed è opera d'arte per la fusione di tutti gli elementi in funzione del messaggio che dà al film un notevole significato morale di difesa e riaffermazione del valore dell'uomo che «apre una finestra sulla vita» e di richiamo a un mondo in cui buongiorno vuol dire veramente buongiorno.

GABRIELE G. LUCCHINI

È ARRIVATA LA FELICITÀ

La 12^a Scheda filmografica del C.S.C.

ho trovato nella Commedia Americana il gusto di una certa disordinata fantasia, di una fre- anno 1950; J. G. Auriol: «Che cos'è la com-

Forse della Commedia Americana esistono i precedenti: cinematografici e letterari. I critici americani hanno fatto il nome di René Clair, ma Clair ha detto: «Fin dai miei primi film scherza giovanile... (da *Sequenze*, n. 5/6,

La "commedia americana" non è solo una storia facile; è un'atmosfera, è un movimento sono degli attori. Tutto questo nel cinema era da inventare: e Frank Capra ne fu l'inventore.

* * *

media americana?»), da cui ho tratto le notizie più interessanti di questo articolo.

Ma non è da credersi né all'uno né agli altri: perché Clair è fuori dalla storia delle imitazioni e delle influenze, almeno in senso sostanziale.

Qualeuno ha detto G. Bernard Shaw: forse; ma quello di Shaw è uno «spirto» morale e acuto, cui la giovialità degli yankees, anche quella ironica, non può assomigliare.

Altri hanno nominato Mark Twain: ma Twain è della schiera dei grandi: al pari di Clair si può prendere a modello; ma sono modelli che non si possono imitare, nella complessità del loro discorrere, nella ricchezza dell'umanità che esprimono.

La Commedia Americana è un fenomeno singolare: perché alla «inutile» commedia brillante del teatro europeo, da cui solo si può far discendere, ha aggiunto nelle sue opere migliori qualcosa di positivo, di artisticamente valido.

La dodicesima scheda filmografica studia «È arrivata la felicità». C'è un valore da scoprire e da affermare: l'arte di Frank Capra, l'originalità di un film che non è invecchiato perché è intelligente e ben fatto.

La commedia americana ha in Frank Capra il rappresentante più fortunato. Ma Frank Capra non è soltanto il modello di un genere, è anche un autore originale. Film come «Accadde una notte», «L'eterna illusione», «La vita è meravigliosa», e questo «È arrivata la felicità», hanno espresso lo spirito di un'epoca. Milioni di spettatori vi hanno scoperto i sentimenti della vita quotidiana, e un po' anche la sua noia e le sue fantasticherie.

D'altra parte i film di Capra hanno profondamente influenzato la società. Clark Gable, Gary Cooper, James Stewart — protagonisti delle sue commedie —, essendo piaciuti a milioni di donne, hanno offerto a molti giovanotti il paradigma dell'uomo elegante e simpatico, il tipo cui era desiderabile assomigliare. Milioni di persone hanno trovato che il modo di parlare e di fare dei personaggi di Capra era perfettamente rispondente ai loro gusti, adatto ad esprimere quello che loro stessi avrebbero voluto dire.

Le storie dei film poi erano singolarmente simili alle avventure che ciascuno si augurava che gli capitassero. Il successo fu enorme, e non poteva non esserlo.

* * *

Ma sono i personaggi di Frank Capra che hanno imposto un «loro» stile alla società, o

sono i moduli sociali che offrono il loro calco ai personaggi di Capra?

In questo caso essi non hanno altro fascino che essere un po' più buoni, un po' più simpatici, un po' più eleganti del consueto. È infine un gioco facile, visto che ne traggono anche un certo successo, e le loro storie sono a lieto fine. Ma questo loro fascino è anche il loro merito artistico: e il cerchio delle reciproche influenze si chiude: i personaggi dei film di Capra non sono gli esemplari di una classe sociale ricca e contenta che i poveri e gli sprovvisti possono imitare. Essi si propongono come imitabili anche per quanto di nuovo e di originale hanno aggiunto al trito e consueto «tipo-medio»: in quanto di vero hanno aggiunto al verosimile.

* * *

Resta un interrogativo storico, inquietante. I film di Capra, quelli in genere della commedia americana, quelli leggeri e a lieto fine, risalgono a pochi anni prima della Guerra mondiale. «È arrivata la felicità» è del 1936; «L'eterna illusione» vinse i due maggiori premi Oscar del 1938. Hitler dava ordine di invadere la Polonia il 1^o settembre 1939. Forse la società americana era chiusa in un suo mondo, forse la facilità della commedia denuncia che quei film erano un'evasione dalla realtà sociale contemporanea. Certo ben diversi erano i film che produceva l'Europa (cioè la Francia) in quel torno di tempo, e in essi si esprimeva una ben diversa sensibilità morale all'inquietudine del tempo e alle sofferenze che andavano maturando. «Il porto delle nebbie», che abbiamo appena visto in Sala Gonzaga, è del 1938, anch'esso.

* * *

Tenendo presenti tutti questi fatti, e non eludendo i relativi problemi, la scheda tuttavia analizza il singolo film, proponendone una completa comprensione.

La scheda è stata pubblicata il 12 gennaio.

Schede

SOLDATI A CAVALLO

Cast

Regia: John Ford
Sceneggiatura: John Ford, Lee Mahin e Martin Rackin
Musica: David Buttolph
Fotografia: William Clothier
Attori: John Wayne (col. John Marlowe), William Holden (Maggiore med. Kendall), Costance Towers (Anna), Althea Gibbons (Lucky), Hoot Gibbons, Anna Lee
Colore: Technicolor
Produzione: Mirisch United Artists 1959
Distribuzione: Dear

Il regista

John Ford (il cui vero nome è Sean Aloysius Feeney) è nato nel 1895 a Cape Elisabeth (Maine, U.S.A.) da padre irlandese. Esordito come regista nel 1916 ha realizzato oltre cento film tra i quali spiccano «Il cavallo d'acciaio» (1924), «I Tre birbanti» (1925), «Pattuglia sperduta» (1934), «Il Traditore» (1935), «Ombre Rosse» (1939), «Furore» (1940), «Sfida Infernale» (1946), «Un uomo tranquillo» (1953), «Sentieri selvaggi»

Sua caratteristica fondamentale è la capacità di presentare e far rivivere i personaggi e gli ambienti, appartengano questi al West, alla storia irlandese, alla vita americana. I suoi film sono inni di gloria agli uomini che sente di voler cantare: al di sopra dei limiti che hanno condizionato le sue realizzazioni Ford rimane il più sincero e il più convincente cantore dell'Irlanda, del West, degli uomini a cavallo.

La storia e il titolo

Il pretesto all'esaltazione dei «soldati a cavallo» è fornito a Ford da un epi-

sodio della Guerra di Secessione: nel 1863 il colonnello Benjamin Grierson (nel film col. John Marlowe) riuscì a distruggere il nodo ferroviario di Newton, ottocento chilometri all'interno del territorio dei federati, che bloccava l'azione dei nordisti contro Vicksburg, rifornendo questo presidio, ricongiungendosi poi alle truppe del generale Banks a Baton Rouge. La brillante azione viene abilmente romanzzata dagli sceneggiatori per poter presentare i soldati a cavallo come uomini che lottano per un ideale pur senza dimenticare la loro natura. Per questo la vicenda si articola su di un dissidio tra il colonnello e il maggiore medico e viene arricchita con un personaggio femminile sudista, pretesto per chiarire e sviluppare i sentimenti di Marlowe.

«Soldati a cavallo» è infatti un sen-

timentale canto epico basato sulla presentazione di questo colonnello che prima di essere soldato è uomo.

Partito da Lagrange il reparto nordista arriva alla tenuta della giovane sudista (Anna) e qui bivaccia mentre gli ufficiali sono ospiti alla villa. Anna è costretta a seguire il reparto per avere ascoltato il piano di marcia; dopo un suo tentativo di fuga e lo snidamento di due disertori sudisti, la colonna giunge a Newton, abbandonata dai volontari sudisti che tentano un'azione di sorpresa che viene però prevista e quindi controllata. Danneggiato il più possibile il nodo ferroviario i nordisti riprendono la marcia e quando si sono accampati vengono attaccati dai sedicenni allievi della scuola militare di Jefferson, dinanzi ai quali Marlowe ordina la ritirata. Bloccati poi



L'ultimo film di Ford ripete schemi narrativi e sentimentali che sono già noti, ma in essi è ancora rinchiusa la novità di una invenzione artistica.

tra due schieramenti nemici, i nordisti trovano aiuto in un esaltato pastore che li guida a superare le ultime difficoltà che permettono al colonnello, ferito ad una gamba, di mostrare il proprio valore militare. I film si chiude mostrando i sudisti che giungono alla capanna dove John ha dichiarato ad Anna il proprio amore prima di far saltare il ponte su cui avrebbe dovuto passare la cavalleria nemica.

L'ambiente

Come è sua consuetudine Ford ha abilmente curato l'ambientazione della vicenda ricercando nel Mississippi e nella Louisiana luoghi e paesaggi atti a dare preciso significato al film.

Dalla presentazione della colonna nei boschi e nella palude, dall'accostamento degli uomini alla natura deriva il tono lirico della epicità del film.

Per capire questi soldati a cavallo e il loro modo di vivere è necessario vederli nel loro ambiente a contatto con la natura in boschi e paludi, in riva a un fiume che li separa dal nemico, nei campi: è l'ambiente nel quale operano che li porta ad essere uomini con delle caratteristiche proprie ben diverse da quelle dei cow-boys, altri uomini a cavallo pure assai cari a Ford.

I personaggi

Per chiarire le caratteristiche dei soldati a cavallo Ford ha fatto ricorso, oltre che all'ambientazione, alla presentazione di un personaggio capace di dare vita e olio all'animo di questi uomini.

Il col. John Marlowe, privo di consistenza al campo o alla villa, è l'elemento essenziale cui è affidata l'esaltazione dei soldati a cavallo e per questo a lui vanno tutte le cure e l'interesse di Ford. Gli altri personaggi servono soprattutto a evidenziare la personalità di Marlowe e so' in questa funzione assumono un significato.

Il maggiore medico, interpretato da William Holden che in giacca bianca è un bel ge'ataio, non è che uno dei convenzionali e manierati ufficiali da accademia convinti del proprio valore e dei propri diritti e maledisposti verso chi non abbia la loro nobiltà d'origine e pronti a tentare l'avventura galante: ma la sua sicurezza e sfrontatezza serve a stuzzicare Marlowe e a irritarlo fino a parlare della morte della moglie dovuta ai medici.

Anna è una tipica giovane sudista di

famiglia agiata presentata a grandi linee con pochi tocchi precisi e curata quasi esclusivamente in relazione a John che rimane turbato dalla sua spavalderia che lo mette a disagio soprattutto quando si innamora di lei.

Grazie a questi due personaggi la figura del col. Marlowe prende a poco a poco consistenza e significato fino a essere completata dalla sequenza conclusiva.

Introdotto come colonnello di riconosciuto valore militare viene poi presentato come uomo nei suoi rapporti con i soldati e con Anna: ogni sua decisione considera oltre al regolamento militare anche il buon senso come indica il suo comportamento verso i cadetti della scuola di Jefferson e nei suoi rapporti con Anna è guidato prima dal dovere e poi dal sentimento che lo porta ad offrirle la libertà non appena ciò è compatibile con la sicurezza del reparto: la giovane rifiuta per rimanere al suo fianco e quando lo lascia per rimanere con i feriti assistiamo a uno dei più belli e suggestivi arrivederci dello schermo in cui si trova una poeticità non nuova nelle opere di Ford e assai vicina a quella celeberrima di «Sfida infernale». Il candido pudore dei due personaggi fordiani è lo stesso: là lo sceriffo diceva «però che bel nome Clementina», qui John toglie il foulard ad Anna in attesa di un bacio di arrivederci per annodarselo al collo quasi a voler combattere in suo onore come un cavaliere medioevale.

A fianco di queste tre figure rimane per tutto il film il personaggio dei soldati a cavallo certo non meno importante e ricco di significato.

Analisi cinematografica

Dall'accostamento di ambiente e personaggi risultano chiari i sentimenti e i propositi di Ford che non si limita a esaltare il valore dei soldati volendo mostrare che gli sono cari: questo gli riesce soprattutto quando presenta il reparto in marcia sfruttando abilmente il suo senso della natura.

Per questo elemento essenziale è la fotografia a colori cui è affidata la evidenziazione del tono lirico di questo inno epico ai soldati a cavallo ricco di notazioni umoristiche e personaggi macchiettistici che servono a dare maggior significato agli episodi e ai fatti inseriti per celebrare il comportamento degli uomini del colonnello Marlowe.

Le varie azioni che presentano l'amore per la bandiera e l'avanzata rigorosamente da manuale dei cadetti della scuola militare di Jefferson effettuata come

un gioco di grande impegno e presentata in tono ironico, ne sono gli esempi più evidenti e significativi.

La precisazione del significato degli avvenimenti è spesso affidata alla colonna sonora, costituita essenzialmente di dialoghi e cori di soldati. Tra questi il più espressivo è senz'altro quello intonato dalla colonna quando inizia l'impresa che evidenzia l'entusiasmo cui, con un efficacissimo stacco, subentra la stanchezza ben manifestata dalla voce affaticata; tra le battute di dialogo basti ricordare il saluto tra il colonnello e il maggiore medico quando si separano («addio macellaio», «stia bene, manovale») in cui si trova il motivo di una ostilità ormai dissolta nella cordialità raggiunta conoscendosi e aiutandosi, e le parole del pastore («fratello colonnello», «guidaci tu o Signore») che lo fanno immaginare anche a chi non lo ha visto.

Sulla padronanza dei mezzi tecnici da parte di Ford non è il caso di insistere, ma non si può non sottolineare il primo piano prolungato di Anna nel colloquio finale con John quando lei attende di essere baciata e lui le toglie il foulard.

Conclusioni critiche

In questo film si trovano i pregi tipici delle opere di Ford, cui già si è accennato, e si riscontrano i difetti che nascono dall'impostazione che egli dà al film.

Preoccupato di esaltare i soldati a cavallo perde a volte il controllo degli elementi di complemento (si ricordi la sequenza in cui viene amputata la gamba al soldato, che ricorda, tra l'altro, l'operazione di «Sfida Infernale») e soprattutto, forse per la lunga esperienza, finisce con l'avere una propria concezione del ritmo e della consequenzialità delle scene che risulta, alla lunga, noiosa per buona parte del pubblico.

Accostandosi al film con l'affetto e lo entusiasmo, che le caratteristiche delle opere di Ford richiedono e giustificano, questo non succede perché i pregi si afferrano prima dei difetti che appaiono irrilevanti e si è allora portati a considerare «Soldati a cavallo» un buon film perché capace di presentare oltre che gli eroici combattenti della Guerra di Secessione anche i sentimenti di un regista che, allorché non è legato a esigenze commerciali, gira i film come li sente. Vedendo il film, senza preconcetti e con un minimo di attenzione, si impara a conoscere e un poco anche ad amare i soldati a cavallo: e in fondo è quello che Ford si proponeva.

“RESISTERE”:

parola d'ordine del Cinema italiano per il 1960

di Stefano Sguinzi

Il 1960, forse, vedrà la realizzazione di alcuni progetti che da lungo tempo sono rimasti intenzioni: Vittorio De Sica, ha finalmente annunciato la sua decisione di mettersi dietro la macchina da presa per realizzare due film, Roberto Rossellini, tornato alla ribalta con «Il generale della Rovere», ne realizzerà altri due, Federico Fellini ha costituito una casa di produzione con capitali privati che gli consentirà di realizzare le sue opere come e quando vuole. Ma c'è di più: un produttore cinematografico ha finalmente compreso che gli attori, per essere tali, devono saper recitare, e ha creato una scuola alla quale verranno invitati, dopo un vaglio preliminare, giovani aspiranti. Questi, dopo aver conseguito un grado sufficiente di preparazione, saranno vincolati per un determinato numero di anni alla Casa di produzione che ha sostenuto le spese per la loro preparazione.

Le acque stagnanti del cinema italiano si sono finalmente mosse: i progetti esposti, le innovazioni annunciate, indicano chiaramente uno sforzo di rinnovamento rivolto a realizzare un prodotto migliore e a dare una costituzione più solida e funzionale al suo sistema produttivo.

Finalmente per far quadrare i bilanci non si ricorre più all'espeditivo di richiamare il pubblico con masse spettacolari, tipiche a film costosi e inutili, e alle cambiali, ma si riducono le spese in modo da produrre opere, meno impegnative da un punto di vista finanziario ma artisticamente e spettacularmente più dignitose. Non rimane quindi che augurarsi che, quanto prima, finiscano gli «Ultimi giorni di Pompei» e che non rimangano «I Soliti Ignoti» i progetti migliori formulati all'inizio di stagione.

Nella fantasmagorica successione di dichiarazioni è piacevole osservare l'affermarsi nel cinema italiano di un nuovo stato d'animo.

Anche se i Juke Boxes, gli aumenti dei canoni di abbonamento alla radio e alla televisione e altre forme di spettacolo, hanno rosicchiato dal 1957 al 1958 circa due miliardi al cinematografo, anche se la nuova legge sul cinema e la censura sono rimaste ad uno stato di

progetto, nessuno ormai disarma più preparandosi a morire. In modo più o meno consapevole la parola d'ordine degli uomini del cinema è «Resistere».

La lezione in Italia è giunta da Cannes, il festival nel quale i francesi presentarono con «Orfeo Negro», «Hiroshima Mon Amour», «I Quattrocento Colpi» tre opere, assolutamente dignitose, non tanto come frutto di un'azione sporadica ma di un orientamento tipico della loro cinematografia.

La risposta italiana fu data a Venezia con due opere, «Il Generale della Rovere» e «La Grande Guerra» che, se anche si rivelarono sul piano artistico migliori di quelli francesi, non seppero tuttavia nascondere quel tono d'improvvisazione e di sporadicità che era loro tipico.

Privo di nomi nuovi da esibire il cinema italiano, allungando la mano con fare minaccioso, disse al mondo: «Vedrete...!»

Il tono di quel monito lasciava intendere nel nostro cinema la presenza di forze misteriose e nascoste da chiamare alla vita con un tocco di bacchetta magica.

Anche se tutto ciò che viene realizzato è oggi chiamato con il nome esotico di «Nouvelle Vague» due sono state, sino ad ora, le promesse male realizzate del cinema italiano: «La notte Brava» ed «Estate Violenta».

Fra queste la prima si rifà in modo vergognoso alla convinzione che la strada del cinema italiano è percorsa solo da uno sciame di «Bulli e pupe», mentre il secondo rivela un ripensamento e un tono drammatico meno fumettistico del solito e risulta meno stupido, sciatto e volgare.

La novità tuttavia ancora non c'è stata e non ci sarà sino a quando lo spettacolo verrà inteso come un edificio dalle belle forme da costruire sul vuoto. La novità che presenta la «nouvelle vague» francese è caratterizzata da un impegno più profondo che investe il mondo delle idee e dei sentimenti non solo quello delle forme. Se essa stupisce per la novità dello stile raffinato, non trascura tuttavia di operare un approfondimento, più o meno consapevole, sulla dimensione dell'uomo che può tradursi in impegno morale.

Per uscire dal vicolo cieco della sua crisi attuale è necessario che il cinema italiano usi quella bacchetta magica, faccia posto ad una nuova generazione di uomini freschi di sensibilità e di idee.

Solo da essi il nostro cinema potrà ricavare quella linfa vitale capace di riportarlo alla vita. Se verrà adempiuta la ventilata promessa di ridurre il costo di produzione dei film un passo decisivo sarà compiuto. La diminuzione dei costi, alleviando notevolmente il rischio economico oltre a dare un maggiore coraggio nel compiere nuovi tentativi, dovrebbe infatti rendere disponibili capitali da dedicare alle nuove promesse del nostro cinema.

Il «vedrete!» pronunciato a Venezia non ha ancora concretato nuovi frutti; a noi non rimane che sperare nella nuova stagione del cinema italiano e, lo confessiamo, non sappiamo fare a meno di questa speranza.

VARIETÀ DI NOTIZIE

CINE MIRACOLO A PARIGI

A Parigi verrà presto inaugurata una sala cinematografica dotata di un nuovo sistema di proiezione. La nuova tecnica, chiamata «il cinerama senza cuciture», consiste nella proiezione simultanea di due pellicole che si sovrappongono sullo schermo in modo da dare l'impressione del rilievo.

Dopo gli occhiali che facevano faticare costretto a tenerseli per varie ore sul naso, dopo il cinerama che aveva fatto pagare al pubblico le cifre spese dai gestori di sala per munirsi dell'impianto necessario, il cinerama senza cuciture dovrebbe finalmente far pagare ai proprietari di sala il piacere del pubblico di vedere il cinema in rilievo. In fondo sarebbe giusto: prima a me domani a te.

ANCHE I LATTANTI PAGANO PER ANDARE AL CINEMA

In Austria esistono 1288 sale di proiezione cinematografica.

A Vienna ne esistono 199 frequentate sino al primo settembre 1959 da 22,9 milioni di adulti, 365 mila ragazzi, 65.000 bambini tenuti sulle ginocchia che in Austria pagano regolarmente il biglietto.

Se questa disposizione vigesse in Italia, alcuni gestori di sala non potrebbero più dire che nessuno paga il biglietto per andare al cinema, perché tutti hanno una tessera di favore: sarebbe infatti difficile che questa categoria di pubblico riuscisse ad avere conoscenze e raccomandazioni.

ALLE ORE DICIOTTO INIZIA IL GIUDIZIO UNIVERSALE

Il tanto atteso «giudizio universale» che Vittorio De Sica ha promesso di realizzare ma che non incominciava mai, sta finalmente per essere realizzato. Lo ha promesso il famoso attore-regista in una recente dichiarazione alla televisione. E' allora provato che il nostro più grande autore neorealista non aveva concluso un contratto con il Padre Eterno per riprendere dal vero la fine del mondo: in fondo è stato meno furbo di quanto pensavamo.

Attualità della Tragedia

di Paolo Pivetti

Mai, forse, come nella tragedia greca una civiltà espresse così compiutamente e così universalmente se stessa. Mai come in essa fatto artistico unì in sè così perfettamente elementi che oggi sembrano inconciliabili: la bellezza estetica, la elevatezza dei pensieri e dei problemi, e la popolarità.

Essa è un fenomeno così complesso e ricco di appetti da coinvolgere tutti i momenti della vita Greca: da quello politico a quello rituale religioso, a quello filosofico.

Comunque, ciò che le permise di essere arte di una comunità, di parlare con efficacia e di affascinare un pubblico, fu la sua immediatezza di linguaggio espessivo. I sentimenti espressi, i conflitti e i problemi interiori rappresentati non venivano allontanati in un mondo mitico (bello, se si vuole, ma morto), ma erano sentiti come attuali. Soprattutto, era possibile allo spettatore identificarsi con i personaggi rappresentati.

La tragedia greca divenne modello di imitazione per il teatro romano; e dalla Decadenza in poi fu relegata tra i generi letterari.

Essa fu sempre ritenuta la più elevata tra le espressioni della letteratura (stile tragico significava infatti stile sublime), ma anche la più lontana dal pubblico.

Essa fu così defraudata di tutta la sua vita teatrale, e perse il suo valore di attualità per assumere quello di modello di stile, di opera perfetta ma morta, di pezzo da museo.

In nessuna vicenda come in quella della tragedia greca si è reso evidente come teatro e letteratura siano due cose completamente diverse, che si servono di linguaggi e di tecniche diverse.

Oggi, nel fervore di ricerca dei valori del passato e di divulgazione dei teorici della cultura a sempre più ampie rasse, anche la tragedia greca viene ri-proposta al pubblico.

Tuttavia non si può dire che essa vada molto al di là della curiosità turistica, se viene rappresentata in rovine di teatri greci, oppure del famoso «mattone» da cui il grosso del pubblico rifugge e chi ha qualche velleità culturale ascolta per un senso di dovere e di rispetto. Ingrato destino, per un genere artistico che fu il catalizzatore dei problemi, dei sentimenti, delle passioni di una intera civiltà, l'esser relegato al rispetto e alla sopportazione che si riservano alle persone e alle cose nella loro senescenza.

Ma è possibile far rivivere la tragedia greca come uno spettacolo attuale, vivo, che presenti al pubblico una sofferenza ed una problematica credibili?

È chiaro che i due problemi principali a questo riguardo sono per noi quello della traduzione e quello della recitazione.

Nella traduzione è necessario usare un linguaggio moderno che abbia un accento attuale e non sia fossilizzato in schemi. (Ad esempio, dire «deh, vien» anziché «vieni» e «brando» anziché «pugnale», è inattuale; e i versi di tipo neoclassico oggi non hanno nessuna capacità di comunicativa teatrale).

La recitazione, poi, anziché paludata ed esteriore dovrà tendere ad esprimere l'interiorità del personaggio. Senza cadere in una formula realistica, dovrà essere fortemente interiorizzata, per riportare alla superficie il dramma intimo di ogni personaggio tragico, fino ad oggi sepolto in decorativi gorgheggi da clodramma.

Su questa linea è indubbiamente possibile far rivivere la Tragedia come sofferenza che abbia una comprensione e soprattutto una partecipazione da parte del pubblico.

È in base a queste considerazioni che il Centro Studi Teatrali presenta, con la regia di Tullio Pendoli, «Elettra» di Sofocle.

La traduzione, moderna, semplice, classica nella sua essenzialità (non classicheggiante) è di Salvatore Quasimodo.

La recitazione, sullo stile della compagnia che ha già brillantemente rappresentato «Sei personaggi in cerca di autore» di Luigi Pirandello e «Antigone» di Jean Anouilh, è volta a togliere i personaggi tragici dall'atmosfera di affresco neoclassico per collocarli in dimensioni intimamente umane.

La Vetrina

Nell'atrio della Sala Gonzaga ci sono delle vetrine. Di esse usiamo per esporre un certo genere di libri: quelli belli. Nessun criterio esteriore condiziona la nostra scelta: nessun interesse commerciale o ideologico.

Ci sono dei libri che esponiamo perché sono quelli fondamentali, che non si possono non leggere; sono i testi che servono a darci una base di cultura comune, in modo da poterci capire quando discutiamo. Ci sono poi gli altri libri, quelli che ci sembrano i più importanti della produzione editoriale contemporanea. In questo senso «la vetrina» si potrebbe definire una «rassegna critica dell'editoria italiana». Ma non solo nel senso che «le novità» presentate sono una scelta fra le innumere opere che si stampano oggi in Italia.

C'è un confronto che viene spontaneo fare, fra queste opere «nuove» e quelle fondamentali. E viceversa, perché non vorremmo che la nostra vetrina diventasse un museo di testi sacri, ma uno strumento vivo di cultura e di dibattito.

I LIBRI DI GENNAIO

Marco Polo: «Il Milione», ed. Einaudi.

Franz Kafka: «America», ed. Einaudi.

Guido Piovane: «De America», ed. Garzanti.

Lewis Jacobs: «L'avventurosa storia del cinema americano», ed. Einaudi.

Il Centro Studi Cinematografici in Lombardia

Da anni ormai, seguendo la linea tanto validamente sperimentata a Milano, il Centro Studi Cinematografici ha esteso il suo raggiro d'azione in tutta la Lombardia. Dapprima con poche e coraggiose Parrocchie che diedero vita attorno alla propria Sala cinematografica, ad un embrionale circolo cinematografico, poi con un numero sempre più crescente di circoli ben organizzati.

Grossi e piccoli centri hanno accolto l'iniziativa con entusiasmo e serietà veramente ammirabili.

Oggi la situazione è la seguente:

a Milano e provincia	90	circoli
» Como	9	»
» Mantova	2	»
» Lodi	3	»
» Bergamo	5	»
» Brescia	8	»
» Pavia	2	»

complessivamente 119

con un totale di circa 25.000 iscritti.

La composizione di tali circoli è varia, adeguandosi alle caratteristiche ed alle possibilità delle singole località.

In prevalenza essi sono costituiti da pubblico generico. Ma nei centri più importanti incominciano ad organizzarsi circoli specializzati

per categoria (studenti, professionisti, educatori, ecc.).

Così ci sono circoli studenteschi oltre che a Milano, anche a Lecco, Como, Varese, Legnano, Pavia, Vigevano, Brescia.

Seguendo l'esempio di Milano (Sala Gonzaga) in alcuni centri stanno sorgendo anche circoli per ragazzi delle elementari e delle scuole medie superiori o di avviamento.

Si ha notizia di tale iniziativa a Gorgonzola e a Gessate.

Ciò che è veramente importante e che rende possibile parlare di un Centro Studi Cinematografici in Lombardia è che tutti i 119 circoli suaaccennati seguano un comune orientamento nella scelta dei film, ed una comune metodologia nello svolgere la loro attività.

Questa segue sostanzialmente le seguenti linee:

— presentazione del regista inquadратo nelle correnti di pensiero o di costume messo in evidenza nel film in programma;

— proiezione del film;

— discussione del film secondo canoni ben definiti e tesi a ricercare i valori umani contenuti nell'opera ed a valutarne il modo con cui vengono espressi.

L'unità di indirizzo oltre che da

una comune metodologia è facilitata dai sussidi che il Centro Studi di Milano va via via preparando.

Sono:

le Schede filmografiche (12 grandi e 4 piccole);

il Bollettino «Incontri Cinematografici».

Il Centro Studi di Como prepara invece utili schede biografiche sui registi. Qualcuno potrebbe chiedere se tanta attività dà qualche frutto. La risposta è ovviamente difficile. Un piccolo-segno potrebbe essere il constatato miglioramento di gusto nel pubblico.

Tante sale presso le quali si è costituito un circolo culturale cinematografico si sono viste costrette ad elevare il «tono» della loro programmazione. (Era ora!).

Un altro piccolo segno il crescente interesse del pubblico — quello giovane di spirito — per il dibattito, dove ognuno svela e comunica un poco il proprio mondo con le sue reazioni di fronte all'opera filmica.

Il che, anche se piccola cosa, è tuttavia molto importante.

N.B. Nei prossimi numeri parleremo di esperienze di alcuni circoli in particolare.

Vi preghiamo perciò di mandarci notizie.

Charles Moeller: « Letteratura moderna e cristianesimo », ed. Vita e Pensiero.

Georges Bernanos: « Diario di un curato di campagna », ed. Mondadori.

Blaise Pascal: « Pensieri », ed. Paoline - Milano.

« La Santa Messa come sacrificio della comunità Cristiana », ed. Op. della Regalità di N.S.G.C.

Jean Daniélou: « Il mistero dell'Avvento », ed. Morcelliana.

Yves De Montcheuil: « Problemi della Chiesa », ed. Vita e Pensiero.

Renato May: « Civiltà delle immagini », ed. Cinque lune.

Eisenstein: « La corazzata Potemkin », ed. Bocca.

Geneviève Agel: « Hulot parmi nous », Editions du Cerf.

G. Luigi Rondi: « Cinema e realtà », ed. Cinque lune.

George Orwell: « La fattoria degli animali », ed. Mondadori.

Giovanni Guareschi: « Diario clandestino », ed. Rizzoli.

F. Méry: « Avere un cane », ed. Rizzoli.

ORBIS film

VIA SETTEMBRINI, 1 - TEL. 266.812

MILANO

per NOLEGGIO FILMS 8 e 16 mm.
a privati, Oratori, Scuole, Circoli culturali

per TITOLI e DIDASCALIE 8 e 16 mm.
su ordinazione in bianco e nero e a colori
sempre pronti 50 titoli "standard" 8 mm. per films
familiari, B e N e colori, da L. 100 a L. 400.

per DISSOLVENZE "EFFEKT-BLENDE" 8 e 16 mm.
autoadesive, da applicarsi sul film montato, "fondù"
o in 5 effetti differenti.
Semplice applicazione, grande effetto.

GUIDA DI MILANO E PROVINCIA

SAVALLO - FONTANA

L'Annuario che inquadra dal 1879 tutta l'attività del più grande mercato
industriale e commerciale d'Italia.

PIANTA TOPOGRAFICA DI MILANO

SCALA 1:6000

Segnala il percorso dell'intera rete autofilotraniaria, i numeri civici, l'ubicazione delle banche
e dei principali servizi pubblici, nonché chiese, musei e monumenti artistici.

MILANO - VIA S. MARGHERITA, 12 - TEL. 896.297

PER CHI VUOLE DECISAMENTE IL MEGLIO IN FATTO DI
APPARECCHIATURE CINEMATOGRAFICHE

PROIETTORI 35-70 MM.

LANTERNE

AMPLIFICATORI

MOVIOLE 16-35 MM.

STAMPATRICI

RIDUTTRICI

TEL. 431997 VIA DESENZANO 2 TEL. 487003
MILANO