

1

ANNO II



INCONTRI CINEMATOGRAFICI

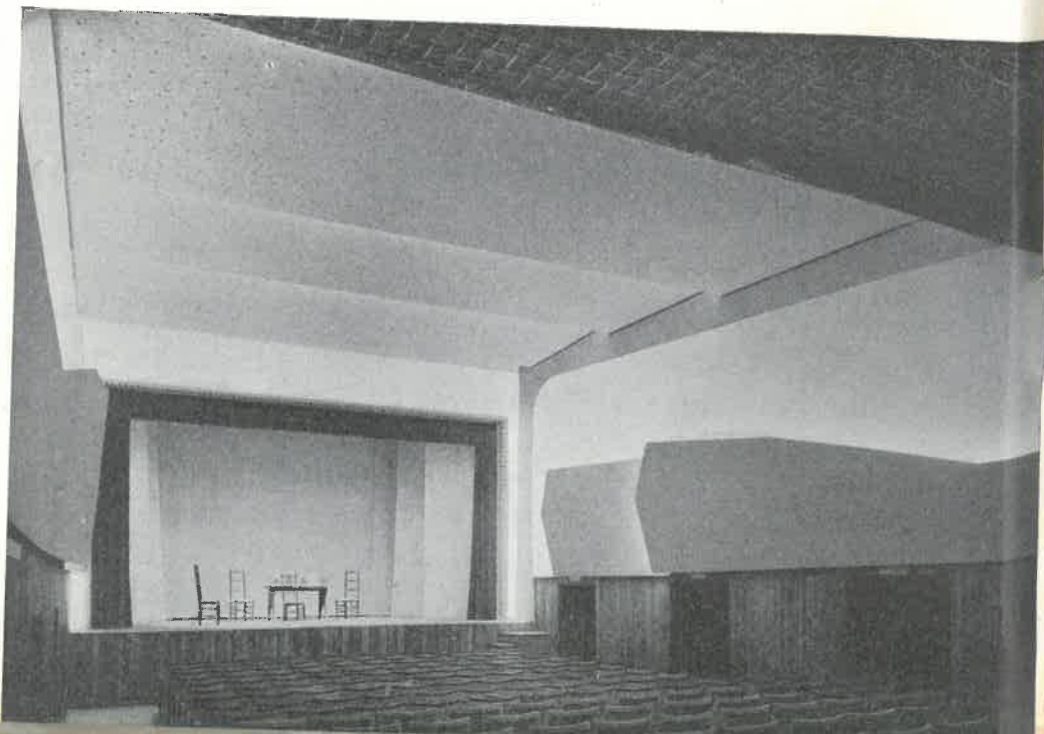
**nei teatri
cinema
ritrovi
sale
palestre**

sistemi brevettati bigontina

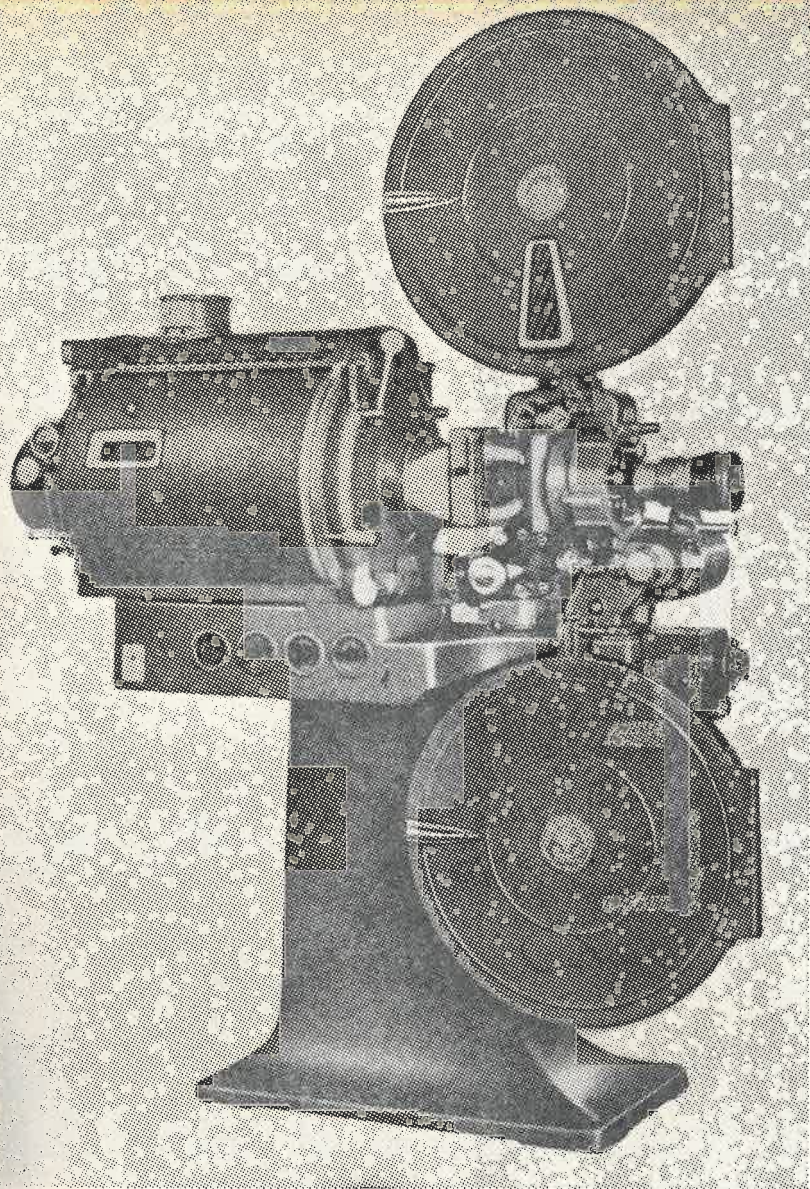
PREBI

pannelli fono - assorbenti in gesso

cinema teatro S. Marco - Milano



prefabbricati bigontina s. a. s. di g. & g. bigontina
milano - via a. leopardi, 18 - tel. 896.117 - 864.124



*i più moderni
apparecchi sonori
che trionfano
in tutto il mondo*

CINEMECCANICA - VIALE CAMPANIA, 23 - MILANO

COSTANTINO IL GRANDE

regia di LIONELLO DE FELICE

CORNEL WILDE - BELINDA LEE

MASSIMO SERATO
CHRISTINE KAUFMAN
FAUSTO TOZZI

TINO CARRARO
CARLO NINCHI
VITTORIO SANIPOLI

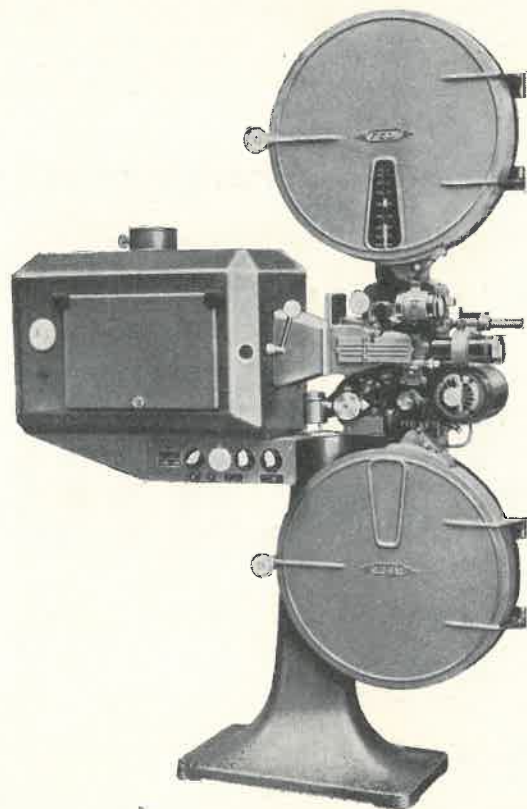
E CON

ELISA CEGANI



L'UOMO CHE CAMBIO' IL
CORSO DELLA STORIA
APRENDO LE PORTE
AL CRISTIANESIMO

FEDI XV. LANTERNA XENON LX. 2000.
LA MACCHINA IDEALE PER MEDI E PICCOLI
LOCALI, DOTATI DELLA SENSAZIONALE
SORGENTE LUMINOSA SENZA CARBONI.



LA LANTERNA XENON LX. 2000 E' LA
LANTERNA DELL'AVVENIRE

Si accende istantaneamente premendo un
pulsante.

Non richiede sorveglianza: proietta da sola.

Non ha spese di manutenzione.

E' sicura ed economica in esercizio.

Produce luce bianchissima, perfettamente
stabile.

GIUDICATE VOI STESSI: CON XENON SI PROIETTA MEGLIO

Cinisello Balsamo
Codogno (Milano)
Livigno (Sondrio)
Livraga (Milano)
Livraga (Milano)
Lonate Ceppino
Lodi
Mediglia (Milano)

Cinema Marconi
Cinema Roma
Cinema Corallo
Cinema Oratorio
Cinema Italia
Cinema Oratorio
Cinema Moderno
Cinema Oratorio

Milano
Milano Niguarda
Morbegno (Sondrio)
Mozzanica (Bg.)
Ospidaletto Brescia
Rescalda (Milano)
Rovato (Brescia)
Sondrio

Cinema Fiamma
Cinema Imperia
Cinema Pedretti
Cinema Italia
Cinema Oratorio
Cinema Oratorio
Supercinema
Istituto Salesiano

DIMOSTRAZIONI, INFORMAZIONI, ASSISTENZA TECNICA PRESSO I NOSTRI CENTRI COMMERCIALI:

FILIALE FEDI DI MILANO: Via Soperga 22 - telefono 22.16.30

BRESCIA (e provincia) : Lusardi Dino - Via Galilei 65 - telefono 53.2.31

RANK FILM DISTRIBUTORS OF ITALY

Centurion films, Inc. presenta

Una produzione ROWLAND V. LEE

Il potente dramma dei tempi biblici

IL GRANDE PESCATORE

(The Big Fisherman)

TECHNICOLOR - PANAVISION - 70 mm.

HOWARD KEEL - SUSAN KOHNER

JOHN SAXON - MARTHA HYER - HERBERT LOM

Regia di FRANK BORZAGE

Sceneggiatura di HOWARD ESTABROOK E ROWLAND V. LEE

Dal romanzo omonimo di LLOYD C. DOUGLAS Edito in Italia da MONDADORI

RANK FILM DISTRIBUTORS OF ITALY

WALT DISNEY presenta

IL SEGRETO DI Pollyanna

TECHNICOLOR

JANE WYMAN - RICHARD EGAN - KARL MALDEN

NANCY OLSON

ADOLPHE MENJOU

DONALD CRISP

AGNES MOOREHEAD

KEVIN CORCORAN

e HAYLEY MILLS

JAMES DRURY - RETA SHAW - LEORA DANA - Sceneggiatura e regia di DAVID SWIFT

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

CIRCOLARE PER GLI ESERCENTI DELLE SALE CATTOLICHE
DELLA LOMBARDIA E I SOCI DEL CENTRO STUDI CINE-
MATOGRAFICI LOMBARDO A CURA DELLA COMMISSIONE
REGIONALE DELLO SPETTACOLO PER LA DIOCESI
LOMBARDA

via della signora 1 - milano

S O M M A R I O

PERCHE' I CATTOLICI SI INTERESSANO AL CINEMA	Stefano Sguinzi	Pag. 1
ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL FILM COLOSSALE	Giampiero Gemelli	Pag. 4
L'UOMO IL CRISTIANO E IL CINEMA	don Francesco Ceriotti	Pag. 5
PERCHE' IL CINEMA POSSA DIVENTARE MIGLIORE: QUALIFICARE LA SALA CATTOLICA	don Francesco Ceriotti	Pag. 7
IL VOLTO DI UNA SITUAZIONE SOCIALE VISTA ATTRAVERSO IL CINEMA		Pag. 8
IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO	Mario Chiari	Pag. 10
RECENSIONI:		
Lettera non spedita	Stefano Sguinzi	Pag.12
Merletto di mezzanotte	Marzio Castagnedi	Pag. 13
La ragazza con la valigia	Gabriele Lucchini	Pag. 14
Un film storico con l'esse minuscola	Giorgio Clerici	Pag. 14
I cavalieri teutonici	Gabriele Lucchini	Pag. 16
SCHEDE FILMOGRAFICHE:		
La fontana della vergine	Gabriele Lucchini	Pag. 17
Il grande dittatore	Nando Restano	Pag. 19
NOTIZIARIO ACEC		Pag. 1

perchè i cattolici si interessano al cinema

Gli organismi cattolici che operano in campo cinematografico oramai da un ventennio hanno posto da tempo un interrogativo intorno alle ragioni della loro esistenza.

Perchè i cattolici si interessano al cinema?

Molte sono le risposte date a questa domanda, esse sono mutate nel tempo e ancora oggi si differenziano secondo gli interessi e le preoccupazioni dei singoli.

Facendo in breve la storia degli atteggiamenti che hanno caratterizzato l'evolversi del rapporto fra i cattolici e il cinema è possibile notare una linea di evoluzione costante che corre da un atteggiamento di vero rifiuto ad una posizione consapevole del cinema come realtà capace di contribuire efficacemente al miglioramento dell'uomo.

Dopo un lungo periodo nel quale il cinema venne considerato come educazione prossima del peccato, esso è stato riconosciuto come linguaggio capace di incarnare la rivelazione dell'uomo come figlio di Dio dalla nascita del Centro Cattolico Cinematografico. I suoi giudizi morali se da una parte denotano la preoccupazione di disciplinare il rapporto tra spettatore e cinema attraverso indicazioni di valore morale, dall'altra costituiscono un autentico riconoscimento del cinema che, come linguaggio, ha una indifferente potenzialità sia di bene che di male. Il dire allo spettatore « se sei un buon cristiano e se tieni alla salute della tua anima, è bene che tu non veda questo film » significa infatti creare un sistema nel quale l'atteggiamento negativo costituisce solo una eccezione. Neppure nel caso che i giudizi del Centro divenissero per ragioni contingenti tutti negativi non muterebbe la visione sostanzialmente positiva che sta alla base del sistema. Il cinema, come strumento creato per comunicare idee, è in sé buono: le opere che usano delle sue possibilità per proporre concezioni della vita o incarnare atteggiamenti spirituali, non sempre lo sono. Il problema di una regolamentazione è legato non al cinema come linguaggio, ma a ciò che esso rappresenta ed esprime.

Successivamente alla preoccupazione di regolamentare il rapporto tra cinema e spettatore si è affermata con l'A.C.E.C. una preoccupazione di carattere diverso.

L'A.C.E.C., sorta successivamente al C.C.C., ha configurato il rapporto cattolici-cinema in maniera diversa: per essa non solo il cinema come linguaggio ha in sé capacità di bene, ma anche la singola opera cinematografica ha la possibilità di influire in senso positivo sullo spettatore.

Per questo la sua preoccupazione come associazione è rivolta, mediante il sistema delle programmazioni realizzate per le sale che ad essa aderiscono, a potenziare e valorizzare opere valide su un piano artistico e morale. Per questa sua attività l'A.C.E.C. ha superato il limite del riconoscimento realizzato attraverso la regolamentazione ed è giunta ad assumere una posizione consapevole ed attiva nel mondo cinematografico attuale.

La sua preoccupazione di oggi, pur nella diversità di forme e di criteri creati per rendere più efficace la sua azione, rimane sempre quella di ieri: offrire allo spettatore la possibilità di vedere un film « buono » in un ambiente « sano » (1). Essa in fondo dicendo a se stessa: « Dal momento che la gente va al cinema è bene che venga a vederlo da noi », tende a sostituire lo spettacolo offerto dagli altri per conseguire in modi diversi fini che le sono propri. Vale la pena di notare che tale atteggiamento può essere considerato nei confronti del cinema ancora più positivo di quello visto in precedenza: esso inoltre può diventarlo ancora di più se si considera che il potenziale economico da essa costituito la rende ormai in grado di svolgere una positiva influenza sul mondo del cinema e di creare per l'avvenire nuove ed interessanti prospettive.

La panoramica sino a qui svolta se da una parte ci ha consentito di notare che da una iniziale estraneità i cattolici sono giunti ad interessarsi di cinema fino al punto di assumere con consapevolezza compiti specifici; dall'altra è servita ad indicare l'insufficienza di quanto sino ad ora è stato fatto.

Il Centro Cattolico Cinematografico e l'Associazione Cattolica Esercenti Cinematografici sono essenziali ed insostituibili per le funzioni che essi svolgono; ma da soli non bastano. Il loro intervento si inserisce nel rapporto cinema spettatore mediante una formula statica tendente ad evitare il male, ma non a creare il maggior bene.

Esaminando criticamente la situazione attuale è necessario notare che la limitatezza dei programmi è stata determinata da ragioni di carattere storico e quindi di indole contingente. Essi, infatti, sono nati in un'epoca che consentiva ai cattolici di interessarsi solo di cose direttamente

(1) Al fine di arginare tanto male, molti sacerdoti in cura di anime, preoccupati di difendere il gregge loro affidato e convinti di dover opporre al cinema immorale spettacoli sani ed educativi, si sono assoggettati a gravi sacrifici per aprire in Parrocchia nell'oratorio una sala cinematografica a cui il popolo e soprattutto la gioventù potesse accedere senza pericoli.

(Lett. Pont. Comm. I, 6, 1953).

te rivolte ai cattolici. La diffidenza allora esistente nei confronti degli uomini di casa nostra ha determinato con la limitatezza dei programmi la reale impossibilità di un loro inserimento in questo campo e ha causato una mancata presa di coscienza di fronte ai problemi che il cinema poneva.

Se oggi non esiste una scuola viva sul piano della critica e della produzione cinematografica ciò è in gran parte dovuto alla imposta condizione di ieri.

Solo con il realizzarsi di una condizione più favorevole i cattolici hanno trovato la possibilità d'inserirsi nel mondo e negli interessi che più o meno direttamente sono legati al cinema.

La crociata condotta da organismi come la « Federazione italiana dei cineforum » e il Centro Studi Cinematografici per diffondere una sempre maggiore coscienza cinematografica, sono la documentazione più efficace dell'evolversi degli atteggiamenti (2).

Lo strumento dei dibattiti cinematografici ha infatti sostanzialmente capovolto la preoccupazione di impedire il male per arrivare a realizzare e a diffondere il maggior bene anche attraverso il cinema (3).

Attraverso questi organismi l'inserimento dei cattolici nel cinema è divenuto responsabile e completo; ha dilatato profondamente gli interessi allora esistenti sino al punto di giungere a realizzare un'azione propriamente positiva di carattere altamente sociale.

Oggi i cattolici si interessano di cinema nel campo della critica, dell'organizzazione e della realizzazione; i quotidiani cattolici riportano puntualmente sulle loro pagine le recensioni di tutti i film, esiste come organo ufficiale della critica cinematografica « La rivista del cinematografo », molti sono i cattolici che occupano posti chiave

(2) Dette iniziative se, come speriamo, seguono retti principi didattici ed educativi, non solo meritano la nostra approvazione, ma anche il nostro vivo incoraggiamento, perciò desideriamo che vengano introdotte in scuole di ogni ordine, nelle Associazioni di Azione Cattolica e nelle Parrocchie.

PIO XII - Lettera Enciclica « Miranda Prorsus », 8 settembre 1957.

(3) Qualificare e diffondere una vera cultura cinematografica è un compito al quale i cattolici si applicano già in numerosi paesi.

Così facendo essi continuano le tradizioni della Chiesa, che è indipendente dalle forze particolari e transitorie della civiltà, sempre pronta a favorire i genuini progressi delle arti e delle scienze. E se è vero che il film offre al mondo odierno nuove possibilità di espressione artistica e d'educazione collettiva, i figli della Chiesa sono preparati più di qualsiasi altro ad orientarlo verso il suo vero fine e preservarlo dai pericoli di errore e di devianamento. Forti di questo sano ottimismo che rendeva già l'Apostolo aperto « a tutto ciò che è giusto, tutto ciò che è puro... tutto ciò che è degno di elogio » (Fil. 4,8), essi sosterranno con fermezza che non vi è cultura, in quella del cinema, come in ogni altro settore, che non debba mettersi al servizio dell'uomo, ed essergli di aiuto a mantenere ed attuare l'affermazione di se stesso nel sentiero del retto e del buono.

Lettera della Segreteria di Stato del 13 dicembre 1956.

nel cinema italiano, la « San Paolo film » sta intraprendendo, con un film dedicato alla vita di San Paolo di Tarso, un'attività sistematica di produzione cinematografica.

Il fervore delle iniziative se da una parte ha contribuito a stimolare efficacemente lo studio e l'approfondimento dei problemi connessi al cinema, dall'altra non è stato sufficiente a creare un'unità di atteggiamenti. Ancora oggi diversi e contraddittori sono gli interessi che muovono i cattolici impegnati in campo cinematografico pur nella comunanza dei fini sostanziali che ciascuno intende individualmente perseguire.

Persino di fronte al pensiero dei Pontefici, così chiaramente espresso nelle Encicliche e nei discorsi, i cattolici appaiono sostanzialmente divisi in diverse e persino contraddittorie interpretazioni: il prevalente interesse per i contenuti intesi come prodotto esclusivo della logica successione dei fatti fa sì che spesso nascano conflitti incompatibili per coloro che parlando di contenuti si riferiscono a ciò che invece è legato all'interpretazione dei fatti.

Il mancato approfondimento della differenza esistente fra cosa rappresentata e rappresentazione della cosa è ancora oggi motivo delle controversie che dividono profondamente gli sforzi dei cattolici impegnati.

La confusione domina il campo in un momento in cui il cinema assume una importanza crescente nella formazione della mentalità e del costume, frustra possibilità esistenti, rende inefficace un'azione necessaria e urgente.

Le polemiche clamorose di cui l'opinione pubblica si è nutrita in un passato ancora recente altro non sono servite che a camuffare la reale entità dei problemi che il cinema propone agli uomini di coscienza: i casi de « La dolce vita », « Rocco e i suoi fratelli », « L'avventura » non sono che aspetti patologici di un fenomeno assai più vasto che impegna in una maniera più profonda la responsabilità dei cattolici.

A nessuno infatti sfugge il fatto che mentre il cinema si impossessa ogni giorno di più del suo linguaggio il pubblico continua invece a rimanere sostanzialmente immaturo e inconsapevole di fronte allo schermo. Si pensi all'interesse ora esistente per tutte le opere di Bergman e al valore drammaticamente pregnante delle sue immagini e si mediti sulla serie infine di problemi che tale fenomeno pone: quanto di ciò che Bergman esprime è stato correttamente espresso al pubblico? Che cosa sarebbe accaduto se all'interesse drammaticamente dialettico del regista si fosse sostituito una visione sistematicamente negativa della realtà? Basta considerare per un istante la con-

cezione dell'uomo che sta alla base di molti film della nouvelle vague per rendersi conto che gli interrogativi posti non sono validi solo sul piano delle ipotesi ma sono già vivi sul piano della realtà (4).

E' tempo che i cattolici si scuotano dai complessi d'inferiorità dei quali sono stati preda sino ad oggi e che si rendano conto dei problemi che con la sua sempre più vasta diffusione e progressiva maturazione il cinema pone loro.

E' tempo che i cattolici si preoccupino di educare lo spettatore a leggere le immagini in una maniera più precisa e consona alla dignità dell'uomo, è tempo di maturare nei confronti del cinema un atteggiamento che non tenga conto solo dei contenuti ma che rilevi la presenza anche di atteggiamenti spirituali sui quali maggiormente si concentra la capacità potenziale di bene e di male insita nel cinema.

E' tempo cioè che i cattolici si impegnino in una lotta che sviluppando il senso critico, affinando il gusto, elevando il livello culturale giunga a potenziare l'energia spirituale dello spettatore e a rafforzare la sua riserva in-

teriore; determini cioè le condizioni essenziali affinché lo spettatore possa giudicare ed usare del cinema come uomo e come cristiano attraverso la sempre maggiore comprensione dei valori estetici, morali e sociali insiti nell'opera cinematografica.

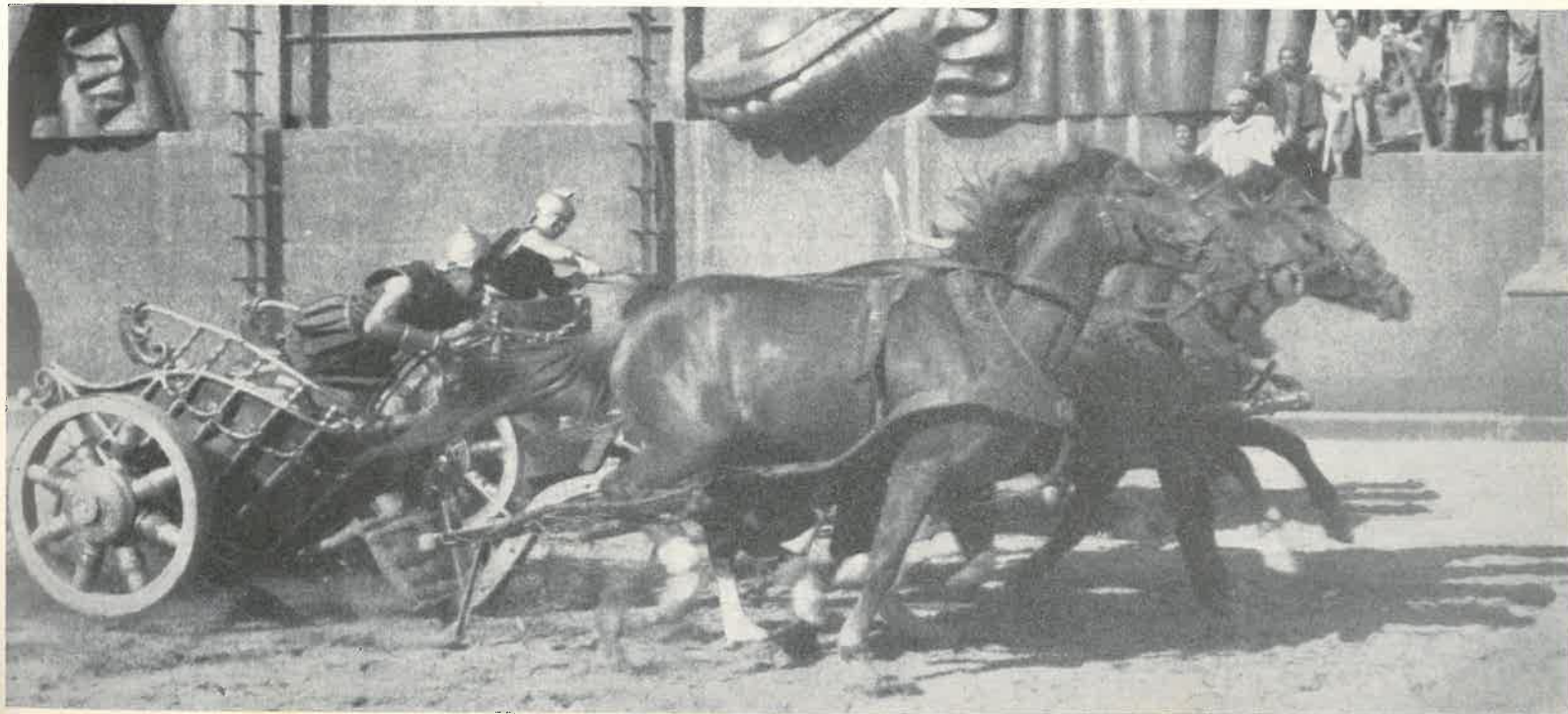
Solo attraverso una radicale revisione degli atteggiamenti sino ad ora mantenuti sarà possibile affrontare con serenità un avvenire nel quale il linguaggio delle immagini è destinato ad avere una posizione di predominio su tutti gli altri strumenti della comunicazione sociale.

Si tratta perciò di adeguare le formule e i criteri ai problemi ora esistenti e di individuare gli atteggiamenti più consoni ad esaltare le potenziali capacità di bene che nel cinema risiedono.

Stefano Sguinzi

(4) Gli occhi, le orecchie sono come delle grandi strade, che penetrano direttamente nell'animo dell'uomo; e negli spettatori dei vostri film esse sono ben aperte e generalmente senza difesa. Ora che cosa penetra dallo schermo nel più profondo dell'anima dei giovani dove via via cresce il tesoro del sapere e dove si delineano le norme e i motivi di condotta, modellandone definitivamente il carattere?

(Primo discorso sul film ideale, 21 Giugno 1955).



ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL FILM COLOSSALE

Il film colossale è arrivato nel cinema per sanare il bilancio conseguendo risultati commerciali eccezionali. Dopo l'avvento della televisione, che aveva allontanato il pubblico dal film medio ancorandolo alla propria casa, il cinema ha dovuto escogitare nuove formule per avere il proprio pubblico e vi è riuscito offrendogli film grandiosi, spettacolari rievocanti grossi fatti storici, zeppi di ricostruzioni imponenti, di masse grandiose, di comparse.

Dovendo parlare di questi film, è bene tenere presente il prospetto a lato, che indica in cifre i risultati conseguiti da alcuni di essi. In questa tabella dobbiamo tenere conto dell'aumentato prezzo medio praticato nei botteghini delle sale cinematografiche che, partendo da lire 121,5 del 1953 è salita a L. 156 nel 1959, crescendo regolarmente. In questi sei anni, quindi, abbiamo un aumento del prezzo medio di quasi 35 lire. Nelle grandi città quest'aumento è ancor più notevole avendo raggiunto anche il 40 % per i film di carattere eccezionale.

Il « Quo Vadis » ha realizzato complessivamente nelle prime visioni delle 16 città capozona lire 353.755.000; raggiungendo del 40 % tale risultato, avremmo un incasso complessivo di circa 500.000.000. « I Dieci Comandamenti » hanno realizzato L. 854.000.000 circa ed anche l'ultimo del genere « Ben Hur » punta sicuramente sui 700 milioni.

Le programmazioni di « Ben Hur » sono ancora in corso, perciò è azzardato prevederne l'esito finale, tuttavia si può ritenere che esso difficilmente potrà toccare i record precedenti. Solo nelle città di Bologna e Padova, infatti, ha superato gli incassi della « Dolce vita » che comanda la classifica battendo di 4.000.000 circa i « Dieci Comandamenti ».

Che l'interesse del pubblico si sia rivolto maggiormente con l'andare del tempo a questi spettacoli è confermato dalle teniture. Il « Quo vadis? » fu programmato per 125 giorni; « Guerra e Pace » per 171, i « Dieci Comandamenti » per 267, « Ben Hur » alla sua prima uscita a Roma per 104.

Esaminiamo ora queste cifre non dal punto di vista del pubblico ma da quello delle Case distributrici. Il successo del film di Cecil De Mille ha invogliato distributori e produttori a presentare altri spettacoli di questo genere. E' naturale che, sia gli uni che gli altri, esaminando il tutto, unicamente da un punto di vista finanziario, abbiano pensato di sfruttare la formula dei polpettoni storici fino al punto di cadere nel ridicolo con opere inutili, quali « Le fatiche d'Ercole », « Ercole e la regina di Libia », e simili.

Prospetto degli incassi realizzati nelle prime visioni di alcune città capozona dei film « Quo vadis? », « I Dieci Comandamenti », « Guerra e pace » e « Ben Hur ».

Città	Quo Vadis?	10 Comandamenti	Guerra e pace	Ben Hur
Roma	68.240	184.629	183.434	104.655
Milano	48.820	142.624	122.432	99.439
Torino	33.576	67.555	60.842	64.342
Genova	26.722	72.214	46.101	34.499
Altre città	176.397	387.818	277.976	279.896
Totale	353.755	854.840	690.785	582.831

Accanto a film che malamente si adeguano alle caratteristiche del prototipo, « I Dieci Comandamenti », tanto da parere contraffazioni realizzate con gusto di bassa lega, sono stati per fortuna prodotti film assolutamente dignitosi che hanno saputo mantenere vivo l'interesse del pubblico per questo genere di film; su questa strada si è avviato Dino De Laurentiis quando ha impostato la realizzazione di « Guerra e pace » che, sul mercato italiano, ha realizzato un incasso lordo di oltre due miliardi.

I film storico-colossali attualmente in distribuzione sono « I Dieci Comandamenti », « Guerra e pace », « Spartacus », « Ben Hur » e « Costantino il grande »; usciranno prossimamente « Il mondo di Susie Long », « Il segno della croce », « Il re dei re » e « Il Cid ».

L'ormai attuale inflazione dei film colossi impone l'obbligo di alcune riflessioni.

Innanzitutto è opportuno chiedersi: per quali ragioni i produttori cinematografici si impegnano a realizzare film economicamente così gravosi?

Le ragioni sono diverse, anche se esse si riducono ad una sola: la facile collocabilità dei film.

Essendo il polpettone storico, a volte, malgrado le sue qualità, un genere di sicuro successo, è abbastanza agevole raccogliere capitali per finanziarlo, e, una volta realizzato, collocarlo sul mercato.

In genere è lo stesso distributore cinematografico che, dato il relativo rischio, contribuisce al finanziamento di queste opere; per questo l'inserimento del prodotto sul mercato avviene automaticamente. Alcuni certamente si chiederanno perché mai una casa distributrice si espone al rischio di comperare, per vendere alle sale cinematografiche, un prodotto di cui non conosce la qualità.

Generalmente questo avviene per una serie di ragioni:

— non esiste in linea di massima, nel genere dei colossi, il film di successo, ma è il genere stesso che ha successo.

— in generale l'interesse del distributore non è legato esclusivamente al film colossale: da solo infatti non sempre è un successo finanziario. Esso invece, come capofila di un contratto-fiume che trascina con sé in modo indissolubile i molti film rimasti invenduti, rende commerciabile un prodotto che invece non lo sarebbe.

Il film colossale viene perciò usato come strumento della politica economica della casa distributtrice che a questo modo riesce a collocare prodotti che da soli non verrebbero mai accettati. Il rischio finanziario comunque persiste; esso tuttavia viene alleviato dal fatto che la sua vendita comporta anche quella dei film indesiderati. E' interessante, a questo proposito, notare le caratteristiche dei sistemi di garanzie escogitate per lo sfruttamento di questi prodotti:

1° in un contratto di vendita il film colosso è sempre capofila (cioè è il più vendibile e ricercato).

2° esso è pagato a percentuale sull'incasso, ma possiede sempre un minimo garantito. Per es.: sull'incasso netto la casa distributtrice percepisce dal 50 al 70 %. Se l'ammontare della cifra è inferiore al minimo garantito (un milione, in genere), il distributore percepisce la quota fissata.

3° Il contratto d'acquisto del colosso comprende una certa quantità di film di « giunta ». Essi sono, generalmente, tutti i film della Casa non proiettati dalla sala con cui l'accordo viene concluso. Se si tiene conto che spesso il distributore acquista il colosso per smaltire le

- scartine che normalmente non riesce a vendere si può pensare che il numero di queste ultime sia normalmente rilevante (20-30).
- 4° Tutti i film compresi nel contratto devono, generalmente, essere posti in data al momento della conclusione, oppure pagati in anticipo. Ovviamente tutto questo impone al gestore di una Sala cinematografica una serie non indifferente di problemi:
- 1° Un contratto-fiume sottoscritto per proiettare un colosso impone al gestore una serie interminabile di film scarsamente commerciali che possono, alla lunga, abbassare il livello della

normale programmazione della sala.

- 2° L'obbligo di proiettare, a meno che non li si voglia pagare a vuoto, una serie interminabile di film, spesso non consente di usufruire del prodotto di un'altra. Il gestore si trova così con le mani legate.
- 3° La non commerciabilità di molti film aggiunti, spesso, incide profondamente, a volte fino ad esaurirlo, sul guadagno, spesso non rilevante, realizzato con il colosso.

Questi sono in generale i problemi economici connessi con i film « storici ». Essi non sono tali da negare la loro qualità commerciale ma pon-

gono intorno ad essi una serie di riserve. Un ottimismo incondizionato, quale esiste oggi a loro riguardo, è assolutamente ingiustificato. Occorre una buona dose di prudenza e una certa perizia economica per far sì che la loro potenzialità commerciale si traduca in un successo e non in un fallimento come spesso è avvenuto per il passato.

Soprattutto i gestori delle sale di proiezione devono avere le maggiori cautele trattando questo argomento ed attendere con pazienza che il frutto sia maturo prima di coglierlo.

Giampiero Gemelli

L'UOMO, IL CRISTIANO E IL CINEMA NEL 1960

(appunti d'ordine morale)

Raramente penso il cinema ha suscitato tante violente polemiche motivate da preoccupazioni morali come nel 1960.

Eppure se confrontiamo il numero dei film esclusi e sconsigliabili non troviamo che sia di molto superiore a quello degli scorsi anni.

Deve perciò esistere una ragione non inerente alla quantità dei film moralmente inaccettabile che spieghi tanta violenta reazione da parte non solo di ambienti cattolici, ma addirittura della stessa magistratura e di tanti settori della opinione pubblica.

Non è stato raro il caso, di aperte reazioni da parte degli spettatori durante la proiezione del film. Il fenomeno si potrebbe semplicisticamente spiegare dicendo che il grado di immpralità dei film apparsi da qualche tempo a questa parte ha oltrepassato ogni limite ed è apparso evidente anche ai meno sensibili ed ai più restii ad ammetterlo. Lo spiegare un simile fenomeno solo con una questione di quantità mi sembra offendere l'intelligenza umana ed evidenziare un senso di incapacità (rispecchiante forse una convinzione di impossibilità) a rendere il cinema positivo strumento di elevazione dell'uomo. Il che è contro a quanto chiaramente è detto nei documenti della Chiesa.

Se dobbiamo dire che nel 1960 il cinema è stato nelle sue opere moralmente più negativo che non in altri tempi, non è solo perchè ha varcato certi limiti, oltrepassato certi confini. Oltretutto qualcuno potrebbe constatare tale affermazione.

Probabilmente è perchè ha evidenziato profonde carenze su un piano umano e su un piano cristiano, proponendo la situazione che ne risultava come una situazione di vita a cui è inutile ribellarsi perchè impossibile.

Infatti se esaminiamo le motivazioni con cui il C.C.C. ha giustificato gran parte dei giudizi di « escluso » per molti

film troviamo alcune costanti così formulate « determinismo pessimistico, fatalismo distruttore, mancanza di speranza, esasperata sensualità », ecc.

Siamo perciò su un piano di carenza e di negazione di quei valori umani (come ad es. la libertà e la speranza, le realtà spirituali) che soli rendono possibile e accettabile la vita.

E' indubbio che nulla è più immorale di quanto nega la possibilità di superare le proprie debolezze e la capacità dell'uomo di aderire ad una legge morale.

L'uomo, nel cinema del '60, è visto come un essere prigioniero di realtà chiaramente in opposizione alle sue più profonde e vitali aspirazioni. Una prigionia che egli avverte come tale e quindi sente come peso insopportabile, ma dalla quale sa di non poter evadere (si pensi a « Rocco e i suoi fratelli »; « Fino all'ultimo respiro »; « L'avventura », ecc.). Le conclusioni che logicamente conseguono sono conclusioni disperate perchè non offrono nessun posto alla speranza.

Avrebbe potuto il cinema dello scorso anno aprire una porta alla speranza?

Rispondere a tale domanda, significa chiedersi: « Chi è l'uomo per il cinema del 1960? » ossia rendersi conto da dove nasce quel determinismo pessimistico, fatalismo distruttore, mancanza di speranza, esasperata sensualità di cui parla il C.C.C. nei suoi giudizi.

Ho già accennato che l'uomo è visto come prigioniero incapace di liberarsi.

Aggiungo che questo prigioniero (l'uomo), non ha nemmeno nessuno che lo possa liberare, perchè al di sopra della realtà che lo opprime, sembra non esserci nulla. Il suo spirito (quello dell'uomo) della cui presenza si ha qualche pallida indicazione nelle tormentate ma irrealizzabili aspirazioni

dei protagonisti delle vicende narrate, non ha nulla a cui aggrapparsi. Non a se stesso perchè si sente troppo debole, non ai suoi simili perchè uguali a lui, non ad un essere superiore, perchè sembra che pur avendone bisogno, non possa accettarlo, non alle realtà che l'attorniano perchè queste lo coartano nelle sue più profonde aspirazioni.

Un essere dunque questo uomo di cui non si danno le ragioni dell'esistenza, impossibilitato a realizzarsi nelle sue stesse aspirazioni più profonde. Da qui nasce la disperazione di cui sopra.

Il cinema del '60 così come ci si è presentato con quella sua concezione dell'uomo, non avrebbe perciò potuto essere diverso da quello che è stato anche se avesse meglio vestito la protagonista delle sue opere, o migliorato il linguaggio dei suoi personaggi. Perchè l'immoralità che vi è presente risiede soprattutto in una concezione della vita umana che toglie all'uomo ogni reale possibilità di vita.

Per essere diverso da quello che è stato avrebbe dovuto guardare all'uomo ed alla sua vita, alla realtà che lo circonda con occhi profondamente diversi. Non vale dire che la realtà quotidiana è così, senza speranza. Appunto perchè tale è la situazione, l'uomo deve essere aiutato sulla strada della speranza.

Viene istintivo qui pensare a che cosa sarebbe stato il cinema se dell'uomo avesse avuto quella concezione di cui parla Pio XII nei suoi vari documenti, soprattutto nel discorso sul film ideale. Un essere creato per la verità, la bontà e la bellezza e capace di raggiungerla; un essere il cui spirito pur soffrendo della limitatezza e delle debolezze insite nella sua natura, è tuttavia capace di superarle perchè aiutato da Dio da cui viene ed a cui con speranza tende.

Quanto sta accadendo nel mondo del cinema non è dissimile da quanto avviene negli altri campi dell'attività umana (letteratura ed altre arti) e nella stessa vita dell'uomo

di oggi. E' in atto il dramma dell'uomo che essendosi staccato dalla sua sorgente brancola nel buio e va inesorabilmente incontro alla sua distruzione. A meno che qualcuno o qualcosa non riesca a fermarlo.

Questo è il compito del cristiano.

Quasi completamente ignorato dal mondo del cinema, il cristiano deve tuttavia vivamente inserirsi in esso, cosciente che è sua missione portare la vita là dove essa non c'è, e difenderla là dove essa è in pericolo.

E' chiaro come tale presenza non possa limitarsi a denunciare i difetti e gli errori, ma debba soprattutto preoccuparsi di costruire. Non bastano le forbici, non bastano i divieti. Il cinema oggi ha bisogno di speranza, ha bisogno di occhi nuovi per guardare all'uomo e alle cose, ha bisogno di un nuovo cuore e soprattutto di una nuova anima.

Pio XII nel suo discorso sul film ideale (il secondo) dice che il film « deve adeguarsi » alle primordiali ed essenziali esigenze dell'uomo. Esse sono fondamentalmente tre: la verità, la bontà, la bellezza, quasi diffrazioni, attraverso il prisma della conoscenza, dell'illimitato regno dell'essere, che si estende al di fuori dell'uomo, nel quale esse attuano « una sempre più vasta partecipazione all'essere medesimo ».

Occorre che qualcuno dopo averle fatte anima della sua vita le inserisca dal di dentro nel mondo del cinema che è un mondo fatto prima di uomini che di cose.

Il rapporto cristiano-cinema va perciò risolto alla stessa maniera dei rapporti che legano il cristiano ai suoi simili, rapporti che si sintetizzano nel comandamento dell'amore.

Il problema morale del cinema ritengo che rimarrà insoluto fino a che il cristiano non riuscirà a inserirsi in questo mondo « con la novità della sua vita », non diversamente di quanto accade in altri settori del vivere di oggi.

Don Francesco Ceriotti



PERCHE' IL CINEMA POSSA DIVENTARE MIGLIORE

QUALIFICARE LA SALA CATTOLICA

UNA PREMessa

La vita di ogni essere ha un significato solo quando si svolge lungo la linea che per natura gli compete. E così l'agire in cui la vita si estrinseca e si costruisce.

Ogni essere dal più umile al più perfetto ha un nome che lo definisce e gli traccia una via da seguire nell'esprimere la sua scelta: ha un nome che lo qualifica.

Se c'è una persona che non può rimanere nel generico, nell'infinito, che non può non assumere una propria fisionomia nella vita costui è il cattolico, e le cose che del nome di cattolico si fregiano.

Perché il suo nome denuncia una realtà inconfondibile e chiaramente distinta da ogni altra Realtà creata.

Una realtà che fa dell'uomo « un Figlio dell'Altissimo, un Figlio del Padre che è nei Cieli... un essere in cui il Padre, il Figliolo e lo Spirito Santo stabiliscono la loro dimora in un tralcio dell'unica vite » Gesù Cristo.

Se l'uomo vuol tenersi su un piano vitale, deve esprimere il suo agire, porre la sua presenza sulla linea propria della realtà che è in lui, della realtà divina e seguirne le indicazioni.

« Da questo conosceranno che siete miei discepoli se voi avrete amore gli uni e gli altri » (Jo, 13, 35).

« Io vi dico: non resistere al male, ma se qualcuno ti percuote la guancia destra, porgigli anche l'altra... ». (Matteo, 5, 39).

La linea propria della realtà divina nell'uomo è quella dell'amore. Un amore che diventa forza di vita così permeante da far amare i nemici, da rendere il Maestro un umile servo che lava i piedi ai suoi discepoli.

E' in questa capacità di amore che serve (che diventa un chiaro dovere) la forza del cattolico (ed ancor più del sacerdote) di essere cattolico ovunque anche fra le realtà più ingrate e refrattarie, perché in ogni cosa egli sa scoprire un'attesa: l'attesa della rivelazione dei Figli di Dio che fa gemere ogni creatura per il desiderio e che crea un legame anche più stretto fra l'uomo fatto da Dio ed il creato.

SIGNIFICATO DI UNA QUALIFICA

a) La sala cinematografica cattolica è indubbiamente una affermazione di presenza (se non altro per il grande numero) un mezzo di azione per moltissime parrocchie.

E' ovvio che se essa vuole essere un'affermazione di presenza cattolica non può essere che sulla linea d'azione tipica del cattolico: la linea

dell'amore. Un amore che inserisce la sala cattolica nel mondo del cinema per fare un servizio all'uomo, migliorandolo.

Diranno allora i documenti della Chiesa parlando delle finalità della sala cattolica che essa deve tendere:

- ad offrire spettacoli istruttivi e ricreativi ad ispirazione cattolica;
- ad offrire spettacoli particolarmente adatti alla gioventù;
- a diventare sussidio alla predicazione pastorale;
- ad essere strumento di elevazione, di educazione, di miglioramento.

Ossia deve avere come preoccupazione, come criterio di conduzione l'uomo. Non un uomo astratto, ma il concreto uomo che è lo spettatore considerato non avulso da una realtà di vita, ma in essa immerso, accostato non come un essere chiuso nel suo piccolo mondo, ma aperto sull'infinito mondo divino, a cui appartiene e a cui tende (sia pure fra mille ostacoli (interni ed esterni) che ne rallentano l'andare.

Questo uomo, così concepito, la sala cattolica deve servire, deve amare.

Per altri l'uomo spettatore sarà un qualcosa che serve (a fare soldi forse), per la sala cattolica (e per chi ne ha la responsabilità) lo spettatore è colui che ne giustifica l'esistenza per la sua esigenza ad essere servito, ad essere amato. E' da questa destinazione ad esprimere in un modo aderente ad un bisogno, l'amore che serve, che la sala cattolica si qualifica come tale.

b) Mettere l'uomo come centro di interesse della propria azione e mettere il cinema,

Il cinema considerato nella sostanza della sua realtà che lo classifica soprattutto come un fenomeno umano.

Un fenomeno umano:

- nella sua origine
- nella sua destinazione
- nel suo esprimersi (linguaggio)
- nel suo influsso.

E' sommamente importante porre il cinema su un tale piano per non correre il rischio, travisandone la natura, di farne un uso errato. Se è un fenomeno umano per i motivi sopra elencati, è (sicuramente) un mezzo che crea un rapporto tra uomini e perciò può rientrare in una zona di interesse cristiano, addirittura sacerdotale.

(1.) E' un fenomeno umano nella sua origine non tanto perché su un piano tecnico ripete la sua nascita dell'intelligenza umana, ma soprattutto perché nel suo complesso (tecnico-artisti-

co) così come appare in ogni singola opera, nasce da una intelligenza e da una volontà umana, quella del regista.

Ogni film racchiude un poco del mondo di una persona. Un mondo dolorante, talora penoso, scompenso, che non potrà forse essere acquietato, che dovrà anche essere condannato nella ideologia che lo sostiene, ma che non potrà mai essere disprezzato o trascurato, soprattutto da chi, continuatore di una missione redentrice, è impegnato a ridare significato nuovo all'agire umano. Così è possibile amare e servire il cinema perché in lui si ama e si serve un uomo.

Una presenza così orientata sarà una presenza costruttrice quale forse raramente fino ad oggi si è avverata.

Gesù ha condannato il male, ma ama chi lo commette, e il suo amore trova la strada della redenzione.

Forse abbiamo troppo condannato il cinema dimenticando la realtà umana che essa nasconde, precludendoci la via a redimerlo. Rivalutare con azione intelligente l'uomo che di sé ci parla nell'opera cinematografica è compito della sala cattolica e di chi ne ha responsabilità.

(2.) Se il cinematografo non avesse avuto un pubblico probabilmente sarebbe morto appena nato.

L'interesse del pubblico andò invece sempre crescendo sino a raggiungere cifre astronomiche di spettatori e di gente interessata, come forse nessun altro fenomeno.

Il cinema è talmente legato allo spettatore da esserne condizionato nel suo stesso costruirsi su un piano tecnico, morale, artistico.

Anche in questo suo « **interessare** » un pubblico è evidente l'aspetto umano del fenomeno cinematografico e il suo esigere una presenza cristiana come la esige ogni cosa che interessa all'uomo. La sala cattolica cinematografica è lo strumento che crea il rapporto tra film e pubblico.

E' necessario che il responsabile abbia coscienza di tale strumentalità e tutto disponga affinché tale missione avvenga con la dignità richiesta dalla nobiltà dei termini da rapportare (che sono uomini).

(3.) L'enorme interesse del pubblico per il cinema è indubbiamente dovuto al modo di esprimersi di quest'ultimo che è andato via via costruendosi in un vero e proprio linguaggio, con una propria grammatica ed una propria sintassi, la cui componente principale è l'immagine visiva.

Un linguaggio che si è dimostrato adattissimo

à veicolare idee in ogni ceto della società umana per la sua estrema comprensibilità, sottolineando ancora maggiormente l'aspetto umano del fenomeno.

Quando una sala cattolica dà ospitalità ad una opera cinematografica, dà via libera alle idee contenute nell'opera stessa e in certo senso le avalla.

La responsabilità è evidente e la necessità di una scelta troppo ovvia perchè sia sottolineata.

Ed è pure chiaro come l'incompetenza possa portare a tristi conseguenze e creare o sostenere situazioni che vorremmo invece distruggere o almeno modificare.

(4.) Intimamente legato al modo di esprimersi, tipico del cinema, alla sua capacità di comunicare idee, è l'influsso che esso esercita su ogni genere di spettatore. «... a volte ci chiediamo se i dirigenti industriali e cinematografici conoscono in tutto il suo valore il potere che esercitano sulla vita sociale, sia in più vasti raggruppamenti civili.

Gli occhi, le orecchie sono come grandi strade che penetrano direttamente nell'ambito dell'uomo, e negli spettatori dei vostri film: esse sono bene aperte e generalmente senza difesa. Ora che cosa penetra dallo schermo nel più profondo dell'a-

nima dove via via cresce il tesoro del sapere dei giovani e dove si delineano le norme ed i motivi di condotta modellandone definitivamente il carattere?» (Discorso di Pio XII sul film ideale).

Nessuno, penso, può contraddire le gravi, preoccupate parole di Pio XII.

Può il responsabile di una sala cattolica non preoccuparsi di che cosa penetri dallo schermo nell'animo degli spettatori che egli accoglie? Può non preoccuparsi e dirsi ancora cattolico?

La sala cattolica ha un nome che le traccia una via, la sola percorribile per poter vivere.

Don Francesco Ceriotti

IL VOLTO DI UNA SITUAZIONE SOCIALE VISTO ATTRAVERSO IL CINEMA

Il Circolo I.C.A. (Incontri Cinematografici Aziendali) del Centro Studi Cinematografici di Milano ha iniziato il suo programma di questo anno con un ciclo destinato a problemi sociali. Ripetiamo qui alcune asserzioni, raccolte dai dibattiti, sui film componenti il ciclo.

L'elemento comune ai cinque film del ciclo sociale è dato dalla « difficoltà (ma necessità) di conciliare l'interesse dell'individuo con quello della classe o categoria alla quale esso appartiene».

Considerando complessivamente i cinque film, si può trarre, in sintesi, un discorso fatto come segue.

L'individuo ha degli interessi che possono anche identificarsi con dei doveri verso la famiglia e poggiare su pretesi diritti (es. diritto di lavoro, diritto alla casa, diritto ad un salario sufficiente per sé e per la famiglia, ecc.).

La difesa di tali interessi e l'esercizio dei diritti deve essere fatta non individualisticamente, ma tenendo conto dei diritti e degli interessi di chi è nella stessa situazione ed in modo tale da non recare danno alla solida-

rietà di classe, adempiendo così i più universali e fondamentali doveri verso il prossimo.

I rappresentanti della categoria, d'altra parte non devono difendere solo gli interessi più appariscenti (e spesso puramente materiali) della collettività, ma preoccuparsi anche degli interessi di ciascun individuo e soprattutto rispettarne la dignità.

Non è lecito in nome della solidarietà di classe, isolare ed opprimere l'individuo, togliendo al singolo in concreto, quella libertà che sul piano teorico si rivendica per la collettività.

Le situazioni individuali (soprattutto quando riflettono problemi di ordine spirituale) vanno prese in considerazione, indagate, apprezzate soprattutto dagli appartenenti alle stesse categorie, se si vuol evitare che l'individuo che si vuol sottrarre ad una schiavitù, ricada in un'altra schiavitù ancor più disumana, in quanto frutto dell'oppressione del fratello contro il fratello.

Esaminati singolarmente i film del ciclo così ci si presentano.

FURORE

Ci mostra il volto di un'America in crisi, la crisi del 1929; con le tremende disillusioni, le emigrazioni, i frutti dell'odio e della miseria. Lo scopo del regista è quello di penetrare quella realtà umana che è la famiglia Joad, per arrivare a scoprire sino a che punto il dolore può sconvolgere e modificare l'animo di un uomo e indicare quali forze possano sostenerlo e dargli capacità di reagire.

La miseria e la fame portano la famiglia tutta al limite delle forze: i più deboli, fisicamente e spiritualmente, sono lasciati lungo la via, mentre gli altri continuano nel loro viaggio alla ricerca di quel posto che ridoni loro la speranza in una esistenza migliore che, raggiunta,

non dura che un breve attimo.

E' a questo punto che, nel protagonista, affiora il bisogno di ricercare il modo per uscire dalla miseria, dalla disperazione assillante, dalla paura di dover continuare una vita che non lascia speranza. L'incontro con il pastore risveglia in Tom un moto di ribellione che lo scuote dal torpore in cui la miseria lo aveva gettato e lo riporta a credere. L'uomo, per John Ford, non può soccombere neppure di fronte alla miseria più completa: « ovunque sia un uomo che soffre, che combatte per la vita, ovunque il genere umano si sforza per elevarsi, là io sarò ». C'è sempre qualcosa in cui l'uomo può e deve credere per continuare a vivere: il lavoro, l'amore, la giustizia, l'uguaglianza; qualcosa che serve a tro-

vare il modo di mettere tutti d'accordo, e alla ricerca del quale Tom, il protagonista, si avvia nell'ultima scena.

SFIDA A SILVER CITY

La miseria, l'amore, il desiderio di giustizia e di uguaglianza, la condanna del mondo dei ricchi che si oppone a quello dei lavoratori, sono temi ripresi e svolti anche nel secondo film, noto anche sotto il titolo di « il sale della terra ».

L'interesse umano è fornito dal racconto della vita familiare dei Quintero, una famiglia di minatori del Nuovo Messico che, come tante altre, vivono in una situazione di miseria. I loro problemi domestici (l'amore e la miseria) si aggiungono al

dramma della lotta contro l'eccessiva e l'ingiusta ricchezza degli altri e lo sfruttamento di un popolo ritenuto inferiore solo perchè di razza diversa.

Il motivo conduttore del film è raccolto intorno alla continua aspirazione verso l'uguaglianza e alla necessità di un'unione all'interno della famiglia e tra le famiglie. Il film si apre con uno sciopero di protesta contro l'ingiusto sfruttamento praticato dai proprietari yankees: esso serve come punto di partenza per lo svolgimento del dramma interiore dei due protagonisti. La presa di coscienza dei minatori che si concreta nella rivolta contro l'ingiustizia, si realizza parallelamente a quella, tutta particolare, delle donne, sorta come desiderio di aiutare i loro mariti e, via via, sempre più sentita e vissuta nella ricerca

di una emancipazione da un mondo che le riteneva ancora sottoposte e inferiori all'uomo. Il desiderio di uguaglianza e il suo raggiungimento non avvengono senza dolore: il comportamento di Esperanza, dapprima timido poi sempre più cosciente, provoca in Ramon, il marito, e nella donna stessa un profondo e doloroso conflitto che viene superato quando, liberata la mente da ogni pregiudizio, Esperanza diviene veramente se stessa e affronta con fermezza e dignità la mano di Ramon, alzata contro di lei; Ramon, dal canto suo, seppure più lento nella risoluzione del suo problema, è un animo rivoluzionario che ha finalmente compreso che la sua vittoria non è quella di un uomo solo, ma circondato da altri uomini che cercano la loro forza nell'unione: la giustizia e la libertà non si possono difendere se non in assoluto, in ogni campo e in ogni luogo.

CRISTO FRA I MURATORI

È la storia della misera esistenza di un muratore italiano emigrato in America che, perdendo la vita sul lavoro, riesce a procurare alla moglie e ai figli la casa che non era mai riuscito a costruirsi da vivo.

Viene presentato l'ambiente dei lavoratori coi loro problemi sociali, economici, politici. Attraverso ogni personaggio si intuisce la crisi che dilaga nel paese e che trasforma gli amici in nemici per una mezza giornata di lavoro. La fame e il bisogno li allontanano: eppure è sufficiente che uno offra ad un altro ciò che forse gli spetterebbe, perchè ognuno riprenda il proprio dialogo interiore, spezzatosi per un attimo. Un profondo, antichissimo dolore si intuisce da ogni loro parola.

A questo punto si inserisce il personale problema del vero protagonista del film, Geremia, il quale si allontana dai compagni di lavoro e dalla famiglia, iniziando un periodo di vita colmo di crisi interiori, di disperazione e di solitudine. Le amare parole di Kathleen, una donna che cerca di ricompensarlo con un po' di amore dalla misera vita che conduce, lo riportano improvvisamente all'amara realtà del tempo che è trascorso, forse inutilmente e irreparabilmente. Si rende allora consapevole del

vuoto che lo circonda: non ha più amici tra i suoi compagni di lavoro, è considerato un traditore, non ha più famiglia e l'affetto di Kathleen non gli basta. È un mattino nuovo, quello del suo ultimo giorno: esso gli porterà la gioia di risentirsi di nuovo un lavoratore fra gente amica, ma con la gioia anche una tragica morte.

Geremia è cambiato: Annunziata e i compagni lo hanno ritrovato, sia pur per brevissimo tempo, rivedendo in lui l'una il marito, gli altri l'amico. La morte tronca tutto ma non la certezza, per tutti loro, di essersi ritrovati: mentre Annunziata avrà finalmente la casa nuova, cui sarà legato il ricordo di un uomo buono, il quale aveva ricercato nella vita qualcosa che valesse la pena di essere vissuto.

IL FERROVIERE

È la storia di un uomo nel mondo del lavoro, vista in una particolare situazione familiare e sociale.

Una situazione di rottura in ambedue gli ambienti: coi figli in seno alla famiglia, cogli amici e con la organizzazione sindacale nel mondo del lavoro. Del suo mondo l'unico abitante è lui stesso; nessuno vi entra nè vi può entrare perchè è troppo angusto e per gli altri non vi è posto. Egli crede di bastare a se stesso e di non aver bisogno di nessuno, come la locomotiva che egli guida non ha bisogno dei vagoni per correre sui binari.

Ma viene il momento del dolore, il momento della verità nella vita: per un incidente occorsogli sul lavoro è retrocesso, ed egli si sente perciò una vittima, un perseguitato. In realtà la solitudine in cui aveva vissuto e a cui forse era stato spinto anche dalla incomprendenza degli altri, è la sua tragedia. Tutti gli sono nemici (almeno così egli avverte la situazione): i figli, gli amici del lavoro, l'organizzazione sindacale. Per lui le colpe sono tutte degli altri, e perciò si mette contro tutti: diventa crumiro, se ne sta lontano il più possibile dalla famiglia dalla quale scaccia i figli. Nessuno più riesce a comprendersi perchè ognuno è chiuso in se stesso, anche la figlia che si è sposata si separa dal marito: non

sanno comunicarsi o forse hanno paura.

A risolvere la situazione disperata sarà l'amore inteso come necessità di comunicazione, al di sopra dei difetti che possono esser di ostacolo. L'amore tenuto vivo dalla figura della moglie che soffre senza odiare, l'amore che fa breccia nell'ostinato isolamento del protagonista per opera del figlio più piccolo, e lo aiuta a vedere il vero volto della amicizia al di là dei contrasti.

Ritorna la gioia in lui, nella famiglia, nell'ambiente in cui vive: ritrova i figli, ritrova gli amici, ritrova soprattutto se stesso. Sotto la spinta della stessa forza i due giovani sposi separati si riconciliano, e per i vecchi amici nulla è più gradito che festeggiare la sua guarigione.

LA TORTURA DEL SILENZIO

Chiara denuncia di una data società e delle sue aberrazioni il film di Guy Green ha concluso il ciclo.

È la storia di un uomo che si rifiuta di partecipare ad uno sciopero del quale non vede l'utilità, e provoca, col suo atteggiamento nei riguardi della collettività, una reazione che si manifesta prima in minacce, poi in violenze e nella tremenda «tortura del silenzio» e alla fine in un vero e proprio attentato.

Impostato drammaticamente sulla rappresentazione di una realtà sociale, e sulle ripercussioni che tale realtà ha in un uomo e nel seno di una famiglia, «La tortura del silenzio» suona, per tutto l'arco del suo svolgimento, come aperta condanna di un certo sciopero, e di un certo tipo di rappresaglia.

Lo sciopero infatti, di per sé legittimo strumento di positive rivendicazioni, è avvilito, in questo film, a cieco strumento nelle mani di un "losco" individuo, che se ne serve per attuare misteriosi piani di sabotaggio. D'altra parte quella che è la naturale reazione dei lavoratori nei riguardi del «crumiro», diventa in questo film una vendetta sistematica, violenta, direi quasi sadica, contro l'individuo, non solo, ma contro la sua famiglia, che di entrambi incrina le strutture più intime (la crisi nervosa del protagonista che tende i rapporti famigliari, il rivoltarsi del

figlio contro il padre dopo il terribile «scherzo» di cui è vittima nella scuola).

Un'analisi drammatica più approfondita del film ci mostra, però, come di fatto quello accennato sia il duplice aspetto di un'unica, più generale condanna che si rivolge alla collettività stessa, alla sua vuota incoscienza.

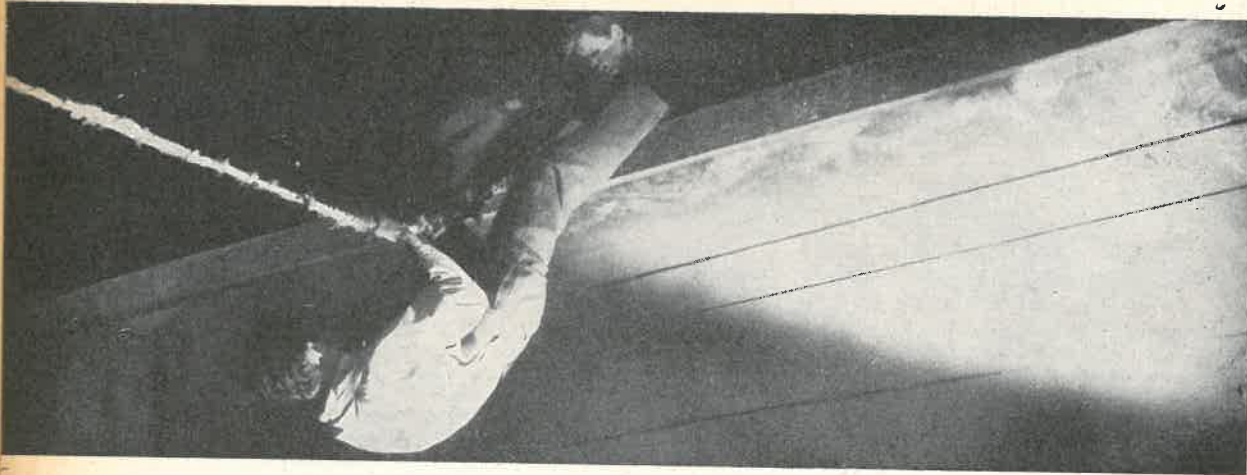
Lo sciopero diventa, infatti, lo strumento cieco in mano degli agitatori di professione, e si piega a scopi che anziché giovare, nuociono ai lavoratori, quando e solo quando coloro che lo attuano non hanno coscienza e consapevolezza del loro stesso agire (e che proprio questo avvenga nella collettività dei lavoratori inglesi Green ha cura di dimostrarcelo, espressivamente più volte: la votazione in assemblea, l'intervista alla televisione); solo la mancanza di consapevolezza e di coscienza umana, d'altra parte, può esasperare una vendetta fino ad un tale eccesso di disumanità.

Una tale collettività non può dunque apparire che come una massa di individui senza nome, i quali nella unione trovano non già l'affermazione (come ad esempio in «Sfida a Silver City»), ma il livellamento della personalità: il film vuole denunciare e condannare, prima di tutto questo.

Un'impostazione caricata e parossistica nuoce però non poco al film.

La rappresentazione della realtà sociale (della collettività, dello sciopero), la caratterizzazione dei personaggi (dell'agitatore, dei «teddy-boys», del capofabbrica, del protagonista stesso), la delineazione dell'ambiente (soprattutto dell'opinione pubblica, dei giornalisti, ecc.) appaiono infatti esasperate e forzate, e lungi dal conferire maggior incisività al film, portano, al contrario, lo spettatore a respingere come inaccettabile, perchè al limite dell'assurdo, una soluzione in realtà positiva, ad un problema estremamente attuale.

Più convincente, oltre che drammaticamente più valido, come è stato rilevato durante il dibattito che ha concluso il ciclo, l'episodio parallelo ne «Il Ferroviere»: anche nel film di Germi un uomo si rifiuta di



IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

INTRODUZIONE AL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

E' inutile, mi sembra, spiegare perchè occorra una conoscenza approfondita del linguaggio cinematografico; è evidente che solo tale conoscenza può permettere un discorso serio e una visione profonda delle opere cinematografiche. L'evidenza insita nell'immagine, la sua capacità di comunicare istantaneamente allo spettatore valgono sì, ma su un piano psicologico o di spettacolo; di per sè non danno la possibilità di un approfondimento e di una presa di coscienza più valida dei singoli films.

Il problema che invece si propone è: a quale caratteristica bisogna ricondurre tutti gli elementi del linguaggio cinematografico?

La risposta è ovvia: al movimento. Nel cinema tutto acquista valore e possibilità espressiva solo se partecipa, in un modo o in un altro, al movimento.

Partiremo quindi dal movimento più immediato e che colpisce maggiormente, quello dei soggetti riprodotti, quindi passeremo ai movimenti attuati con la cinepresa, poi all'organizzazione dinamica dei vari valori fotografici (di per sè quindi statici) nel montaggio e finalmente al movimento che si crea

nell'accostamento delle immagini visive con le immagini sonore.

Dove possiamo ritrovare gli elementi del linguaggio? Il luogo è lo schermo e solo lo schermo; la tecnica di ripresa verrà citata solo per chiarire i vari effetti tra loro, mai per se stessa.

Poichè la realtà del film è l'immagine, quell'immagine che sullo schermo si dipana d'innanzi agli occhi degli spettatori, è evidente che non è la causa tecnica che interessa il linguaggio cinematografico, ma il particolare effetto ottenuto.

Si può parlare dell'effetto in due sensi: quello oggettivo della descrizione dell'effetto (ad es. primo piano: taglio dell'inquadratura all'altezza del petto del soggetto) e quello delle sue possibilità espressive. Qui inizia però una zona di ricerca piuttosto fluida: alcuni sostengono l'impossibilità di dare un benchè minimo significato ai singoli elementi del linguaggio, altri che tale classificazione è possibile e auspicabile.

La soluzione che ci sembra migliore è quella di rintracciare, via via che si passano in rassegna i vari elementi linguistici, le possibilità espressive che sessant'anni di cinema hanno messo in luce; soluzione cioè che permette di ragguagliarci sulle capacità espressive dei vari elementi senza fissarli e pronta ad accogliere nuove modalità e nuove idee.

partecipare ad uno sciopero, ma lo fa senza ostentazioni e per un motivo di chiaro e leale dissenso col suo sindacato che non lo ha difeso quando ebbe l'ingiusto declassamento, e perchè non ha voluto inserire fra le rivendicazioni la diminuzione dei turni di lavoro per evitare eccessivi affaticamenti e conseguenti possibili disgrazie; anche nel film di Germi i compagni del ferroviere lo isolano come "crumiro", ma la ripresa di contatto ed il riconoscimento dell'umanità di un atteggiamento ostile avviene per un ripensamento umano e per una delicata azione dell'amico, assai più convincenti e toccanti delle violente reazioni e dell'artificiosa autocritica finale dell'amico dell'operaio inglese.

La ricerca del parossismo e della esasperazione nelle situazioni come nei personaggi, a scapito di un approfondimento psicologico, umano e espressivo, costituisce essenzialmente il limite del film di Green, e ne infirma, oltre ai valori drammatici ed estetici, la stessa capacità di presa e di convincimento.

IL MOVIMENTO DELLE « COSE »

Il cinema trae tutto dal movimento: il suo nome, l'attrazione sulla folla, la sua originalità, i principi della propria estetica, la sua stessa ragion d'essere.

Al cinema le « cose » si muovono. Questa affermazione empirica, puerile finchè si vuole, enuncia pur sempre una verità; il senso che comunemente si dà a questa frase è certamente superficiale; infatti non è che uno dei tanti aspetti che il movimento acquista nel tradursi in linguaggio cinematografico, tuttavia lo prenderemo come punto di partenza poichè è noto a tutti, quindi non può essere messo in dubbio.

Le cose si muovono nella realtà, vengono captate e riprodotte staticamente nella pellicola, sullo schermo viene loro restituito il movimento originario.

Questa possibilità apre già uno spiraglio all'espressione: si può cogliere uno stato d'animo non da un tono di colore come in pittura, o da un rapporto di masse come in scultura, ma attraverso il movimento di un occhio o di una cascata. Pensate quante volte la morte in cinema viene espressa da un lento scivolare della mano sopra la coperta sino a penzolare inerte.

Nella scelta dei vari movimenti il regista ha già il potere di limitare, e quindi in un certo senso informare secondo un proprio piano, la materia che ha di fronte. E qui trova il proprio posto la **recitazione**.

L'attore può far parte di scuole diverse di recitazione: il metodo Stanislaskj e dell'Actor Studios muove dal principio che per potere esprimere, bisogna sentire e quindi impone all'attore lo sforzo di immedesimarsi nella propria parte (è la così detta « *recitazione a caldo* »); altre scuole invece fanno propria la teoria di Diderot (« *Paradoxe sur le comédient* »): è l'estrema sensibilità che fa il mediocre attore, è la mediocre sensibilità che fa il cattivo attore; è la nessuna sensibilità che fa il grande attore) scuole cioè che, come Brecht, sostengono che tutto dev'essere costruito dall'attore razionalmente e che l'attore deve sempre essere fuori e staccato dal personaggio (« *recitazione a freddo* »).

Ma qualunque sia il punto di partenza, e qui abbiamo due tecniche opposte, per l'attore il film rimane identico: come manifestare sensibilmente, e quindi nel movimento, un processo interiore.

Qui la libertà del regista si esplica nello scegliere il movimento che in quel particolare istante gli appare più funzionale e la grandezza dell'attore nella capacità di rendere un complesso di movimenti (atteggiamento del volto, modo di gesticolare, volgersi degli sguardi, ecc.) nelle sfumature desiderate.

Ma quando dalla pura riproduzione tecnica si cerca di passare all'espressione, l'uomo è sempre portato ad operare una deformazione sulla materia che ha d'innanzi.

Il sistema più immediato per alterare il movimento è quello dell'**accelerato e del rallentato**.

La pellicola cioè che durante la proiezione ha la velocità di scorrimento di 24 fotogrammi al secondo se durante la ripresa si sarà svolta più lentamente, proietterà dei movimenti accelerati e accadrà invece il contrario se la velocità di ripresa sarà superiore.

In realtà questa deformazione viene per lo più usata nei film di avanguardia o come trucco nei film di avventure. Da un punto di vista eminentemente espressivo un leggero rallentato lo si ritrova spesso nei film giapponesi. Kurosawa ad esempio lo usa più volte durante « I sette Samurai », nelle uccisioni: il cadere rallentato del corpo ucciso, il suo leggero rimbalzo sul suolo e la polvere mossa lentamente tendono a dilatare l'atto, ingrandiscono il potere drammatico della scena dandole un sapore epico.

Un secondo metodo per deformare il movimento delle « cose » è quello attuato con gli **obbiettivi**.

Di obbiettivi, come tutti sanno, ve ne sono di tre tipi:

il **normale**, obbiettivo il cui angolo di visuale è molto simile a quello dell'occhio umano e quindi mostra ciò che pressapoco si vedrebbe ad occhio nudo.

il **grand'angolare**.

- a) angolo di visuale molto più largo dell'occhio umano.
- b) porzione di realtà ripresa molto più grande che quella vista ad occhio nudo nella medesima posizione.
- c) allontana le cose.
- d) dà agli ambienti un senso di vastità superiore alla realtà.
- e) esalta i vari piani (le 'quinte' in senso teatrale) tra di loro, stacca cioè lo sfondo dagli oggetti che si trovano a differenti distanze dalla cinepresa.
- f) esalta la prospettiva.
- g) acuisce l'effetto del movimento.

Di tutti questi particolari effetti quello che ci interessa ora in modo particolare è l'ultimo.

Qui il movimento non viene rallentato o accelerato realmente, ma la deformazione del punto (e), variando il rapporto che intercorre tra il soggetto in movimento e lo sfondo o i vari piani intermedi, dà un effetto notevolmente accresciuto o diminuito.

Una riprova di come una certa velocità possa, pur sempre rimanendo costante, dare una differente impressione di sé, può essere constatata da un treno: chi viaggia infatti prova una diversissima impressione della propria corsa se osserva il terreno vicino le rotaie (senso del movimento acuto) o se osserva le montagne sullo sfondo (senso del movimento diminuito).

Negli obbiettivi, se pur per una ragione diversa, capita il medesimo fenomeno e siccome lo spettatore non sa quale fosse in realtà la velocità del movimento, accetta come dato di fatto l'impressione che ne riceve.

Spesso si trova il 'grandangolare' usato in questo senso nei film giapponesi: un uomo fugge nella foresta, la ripresa effettuata con questo obbiettivo, esaltando i vari piani degli alberi, crea una convulsione nel movimento dell'uomo, così da comunicare nello spettatore l'orgasmo e la paura. E così ancora l'esempio del 'Riccardo III' citato da Padre Taddel nel suo corso sul linguaggio: sala del trono; obbiettivo grandangolare: il re è seduto sullo sfondo; entrano uomini con fiaccole; il re decide di partire per la battaglia; balza dal trono e percorre tutta la sala; il movimento viene potenziato dall'obbiettivo e riesce ad esprimere l'esaltazione del re in quella particolare situazione. Ma più avanti nel film: sala del trono; il figlioletto del re cammina verso il trono paterno; ma il regista vuole farci sapere che se il bambino cercherà di farsi re verrà ucciso e allora, a differenza della prima volta, usa il teleobbiettivo. Il movimento viene così rallentato, sembra che il bambino vada avanti a fatica e ne scaturisce un momento altamente drammatico.

In questo caso si ha un elemento di notevole, no-

il **teleobbiettivo** (lungo focale).

- a) angolo di visuale molto più stretto dell'occhio umano.
- b) porzione di realtà ripresa molto più piccola di quella percepita ad occhio nudo nella medesima posizione.
- c) avvicina le cose.
- e) appiattisce i piani diminuendo le distanze fra oggetti con differenti distanze dalla cinepresa.
- f) tende a diminuire l'effetto della prospettiva.
- g) attenua l'effetto del movimento.

tevolissima portata espressiva, proprio perchè il fattore tecnico è meno avvertibile che altrove.

Con la scelta del momento particolare, con la recitazione, con l'accelerato e il rallentato, con le deformazioni date dagli obbiettivi si esauriscono gli elementi di linguaggio che riguardano il movimento delle « cose », inteso nel senso più superficiale, cioè come riproduzione del movimento dei soggetti.

Ma il solito adagio della Montagna e di Maometto ha sempre valore, e così il cineasta, esauriti i soggetti in movimento di per se stessi, di fronte ad un panorama, ad un soggetto immobile, ad un palazzo, è lui che si muove con la cinepresa.

Esiste quindi tutta una serie di movimenti, i quali non dipendono più dal soggetto, e che vengono comunemente denominati i **movimenti di macchina**.

Per chiarezza se ne possono distinguere tre tipi: **le panoramiche, le carrellate e i movimenti composti** (misti cioè di panoramiche e carrellate).

I movimenti più semplici, le **panoramiche** sono quelli ottenuti facendo ruotare la cinepresa su se stessa senza però spostarsi nello spazio; sono movimenti simili al ruotare dello sguardo di un uomo in qualsiasi direzione, senza che si muova di un passo.

Solitamente le panoramiche vengono classificate in: **orizzontali** se si muovono lungo la linea dell'orizzonte, **verticali** se hanno un movimento perpendicolare al primo (ad es. un campanile di cui si mostra prima la base poi su, su sino al tetto), **oblique**, combinazione delle precedenti, **circolari** quando la rotazione è di un angolo superiore ai 360°.

La prima utilizzazione di tale movimento è quella di far scorrere sullo schermo dei soggetti che il regista non può o non vuole avere contemporaneamente nel campo visivo: la desolazione di una terra devastata da una guerra può essere resa da

LETTERA NON SPEDITA

una lenta panoramica che, tra le zolle sconvolte dalle bombe, scopre di tanto in tanto i volti dei morti.

Ancora può servire a seguire un certo personaggio nel suo movimento: così le panoramiche di movimento contrario che seguono i due cavalieri nella sequenza del bosco di «Trono di sangue»; oppure a legare due personaggi, due cose: in un film di avventure, durante la bufera, la cinepresa si staccava dalla figura del corsaro al timone e con una panoramica andava ad inquadrare il volto della dama da lui fatta prigioniera; evidentemente la panoramica sottolineava il legame sentimentale che stava nascendo fra i due.

Ma come l'uomo, che può guardare, può anche camminare, così le carrellate rappresentano il dislocarsi nello spazio: **carrello avanti e indietro**, se la cinepresa guarda nella direzione in cui si muove o in quella contraria; **carrello laterale o in ferrovia**, se la direzione dello sguardo è perpendicolare al movimento, cioè se l'effetto è analogo a quello che si può osservare dal finestrino di un treno d'onde la seconda denominazione); **il carrello ascensore**, se il movimento è ancora perpendicolare a quello dello sguardo; ma questa volta lo spostarsi non è da destra a sinistra o viceversa, ma dall'alto al basso o viceversa, il movimento cioè degli ascensori; in fine il quarto e ultimo tipo di carrello, che è quello **aereo**; questo carrello è ottenuto con macchine simili alle gru, che svincolano da qualsiasi direzione prefissata lo sguardo ed il movimento della cinepresa.

Le carrellate, oltre ad avere possibilità simili alle panoramiche, con il carrello avanti o indietro permettono un concentrarsi o un attenuarsi della attenzione dello spettatore cioè su un particolare oggetto, quindi anche sul potere drammatico di una determinata scena.

Inoltre la possibilità di passare gradualmente da un piano all'altro aumenta i mezzi espressivi: il famoso carrello aereo in «Mezzogiorno di fuoco» che poco a poco isola lo sceriffo solo in mezzo al paese, rende con estrema chiarezza il processo interiore di quest'uomo: solamente ora in lui il senso della solitudine appare chiaramente sentito e si dilata sino a raggiungere i limiti estremi della sua sensibilità, come l'inquadratura si dilata e si riempie di vuoto.

Recentemente un nuovo mezzo tecnico che permette di eseguire carrelli avanti e indietro, intendo *l'obbiettivo a distanza focale variabile*, che può trasformarsi gradualmente da grandangolo a teleobbiettivo, ha aumentato la velocità massima ottenibile con questi carrelli.

Nel «Generale della Rovere» durante il bombardamento vengono eseguiti sulle vetrate di San Vitore, oltre le quali si intravedono i bagliori delle esplosioni, alcuni di questi carrelli velocissimi: la rapidità del movimento sintetizza e porta al culmine la confusione e l'esplosione di collera dei prigionieri. Ma l'effetto di questo nuovo obbiettivo non si limita

certainamente a questa possibilità di eseguire carrellate a macchina ferma; per la sua diversa focalità dovrebbe poter variare l'effetto del movimento e della prospettiva (vedi più sopra il discorso per gli obbiettivi) e ottenere nuove deformazioni: aspettiamo che qualche regista lo sperimenti in questo senso.

Comunque il potere espressivo dei movimenti di macchina dipende in gran parte dalla velocità con cui si svolgono.

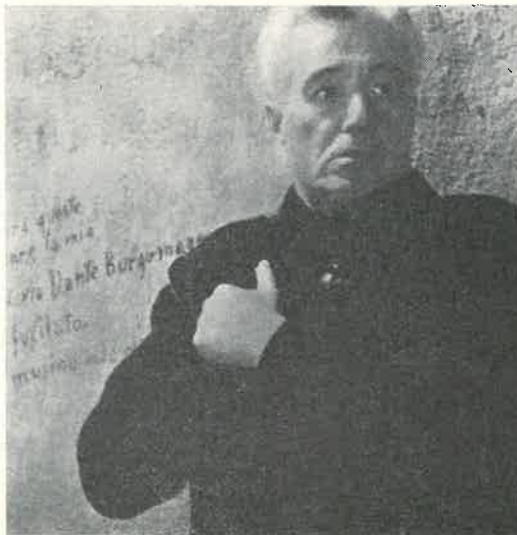
Così in «Orizzonti di gloria» nell'attacco alla fortezza, la serie di carrelli in ferrovia che segue le truppe francesi all'attacco, diminuendo continuamente la propria velocità, rende in modo sensibile il rallentarsi dell'avanzata e la sua impossibilità di riuscita; e così ancora, nei «Quattrocento colpi», la lunghissima carrellata finale, uniforme e ritmata nella sua velocità, che segue Antoine in fuga, sottolinea in modo inequivocabile la decisione e la forza della personalità del ragazzo. E' quindi la particolare qualità dei movimenti di macchina, il ritmo di questi che si traduce in espressione.

La frase «il movimento delle cose», buttata là a mo' di inizio dell'articolo, ha cominciato ad affinarsi: c'è il movimento delle «cose» che si muovono di per sé e lo sforzo di modificarlo in modo più o meno evidente, ma c'è anche il movimento dello sguardo gettato a queste cose dalla cinepresa, indipendentemente dal fatto che siano o non siano in movimento. Ma anche a questo punto, nel discorso sul movimento del linguaggio cinematografico, non siamo che alle soglie.

MARIO CHIARI

Al termine della serie di articoli verrà redatto un indice dei termini tecnici usati, con rimando ai paragrafi che li riguardano.

Verrà anche pubblicata una breve bibliografia per argomenti.



«La lettera non spedita», il secondo film di Kalatozov giunto in Italia (il primo fu «Quando volano le cicogne»), avrebbe potuto stupire per la linearità della narrazione e per la sua bellezza formale se altri film sovietici non gli avessero tolto il valore della novità. Esso infatti presenta i pregi e i difetti di molti altri film d'oltre cortina nei quali l'interesse per l'uomo e per il suo dramma stranamente si sposa con intenti didascalici.

Ne «La lettera non spedita» Kalatozov racconta la storia di quattro geologi che ricercano diamanti in una zona selvaggia della Siberia, da quando, abbandonati da un elicottero, si separano dal mondo civile sino al momento in cui uno di essi vi tornerà stremato, ma vittorioso.

Esso può essere considerato come la storia di una missione felicemente conclusa, poichè narrativamente vive per gli interessi della ricerca e della faticosa marcia che porterà il frutto della conquista al mondo civile.

Il film suona perciò come una esaltazione dell'eroismo sconosciuto dello scienziato che paga con il suo personale sacrificio i progressi della civiltà e vive drammaticamente del conflitto esistente tra la debolezza dell'uomo e il suo senso del dovere.

L'interesse prevalente di Kalatozov è tuttavia rivolto non tanto ai conflitti che animano internamente i suoi personaggi, ma alle loro azioni: ciò contribuisce a rendere il film piatto e scontato sin dall'inizio.

Malgrado questi difetti sostanziali, prodotti fondamentalmente da una approssimativa intuizione della situazione drammatica, è necessario notare che nell'opera affiorano disordinatamente intenzioni che purtroppo non si definiscono.

Legato al motivo della lettera non spedita affiora l'angoscia dell'isolamento, il dramma del distacco, l'inesauribile ansia per le cose perdute: il protagonista scrive una lettera interminabile quasi per congiungersi ad un mondo lontano e perduto, vive solo in un passato irripetibile. Purtroppo nello sviluppo del racconto tale interesse non si completa, ma si attenua progressivamente sino al momento in cui il senso del dovere prende il posto della iniziale malinconia del personaggio.

Anche l'antagonismo dei due giovani presi d'amore per la ragazza, che completa il gruppo dei personaggi, è trattato in modo schematico e sommarario.

La passione dell'uno e i sentimenti dell'altro sono descritti in modo così unilaterale da togliere

ogni interesse al conflitto che si scatena non tanto per la conquista del possesso ma per un bisogno, non meglio individuato, di giustificare e nutrire le loro aspirazioni.

Il confronto tra le loro morti, una così sommaria e sbrigativa, l'altra così lunga e drammatica, rivela nel regista una preoccupazione più viva per gli ideali che ciascuno di loro incarna, che per il dramma da loro intimamente vissuto. Ciò fa chiaramente supporre la presenza di un interesse preciso e determinato rivolto a rivalutare il valore e la forma del sentimento.

Il maggior pregio del film « **La lettera non spedita** » risiede tutto nella sua qualità formale: soprattutto la fotografia è di una bellezza toccante. La gioia per la luce, di cui è pervasa, anima interiormente l'inquadratura, le cose che in essa sono immerse, rompe e costruisce con continuità una serie infinita di prospettive nelle quali le cose si perdono per trovare successivamente i loro contorni e le loro dimensioni. Attraverso essa la natura si anima nel quadro e sembra diventare la reale protagonista dell'opera quando nel suo immutabile silenzio subisce la violenza degli uomini, quando nella violenza dei suoi elementi lotta contro di loro per sottrarre il segreto che le hanno rapito.

Purtroppo l'eccezionale qualità dell'immagine non coincide con i reali interessi della storia che è chiamata a rappresentare, ma segue una strada tutta sua sino a diventare quasi completamente autonoma nella sua lirica rappresentazione della natura.

Per questo « **La lettera non spedita** » può essere considerato come il caso tipico di un film che aveva tutte le condizioni per divenire un autentico capolavoro, ma che non è riuscito ad esserlo per una serie di ragioni che non ci è difficile immaginare.

Stefano Sguinzi

MERLETTO DI MEZZANOTTE

La decorativa Doris Day, divenuta ormai più attrice che cantante, appare in « Merletto di mezzanotte » nelle vesti di una ricca ereditiera sposata ad un influente uomo d'affari della « city » londinese.

Nella nebbia del parco, una sera, poi sempre più frequentemente tramite il telefono, la Signora Prescott è perseguitata e ossessionata da una odiosa, imprevedibile vicina che dopo rituali oscenità proferisce minacce di morte.

Il fatto si ripete: mentre i nervi della sposina cedono progressivamente, la polizia indaga con scarso entusiasmo.

Tutto ciò conferisce interesse e "suspense" nello spettatore, ma l'epilogo è insulso e inconsistente.

L'interesse e la tensione presenti nei film sono considerevoli, ma il tutto, pur avvicinando, non convince appieno.

L'abilità del regista e degli sceneggiatori (montaggio, ambienti e luci) sono frutto di ottimo mestiere, ma con un po' più di estro si sarebbe potuto rialzare il livello del film che, beninteso, non esce dall'ambito del lavoro artigianale.

Sotto una forma volutamente rigida e sobria affiorano numerosi e mimetizzati luoghi comuni.

Alla signora Prescott ne capitano di tutte e con la massima disinvoltura: una mano ignota la lancia sotto l'autobus, una trave d'acciaio la sfiora, l'ascensore le si blocca, con relativa tenebra.

Come si può capire si tratta di effetti spetta-

colari senza dubbio, ma gratuiti e fine a se stessi.

E ancora, scaltri e ben occultati suggerimenti del regista gettano ombre, un poco pesanti per la verità, sugli ignari, mentre i responsabili appaiono innocentemente in piena luce.

Diretto con mestiere « Merletto di mezzanotte » è efficace sul piano dello spettacolo: si verificano emozioni e colpi di scena; ma la soluzione troppo spettacolare finisce per muovere all'ironia piuttosto che alla meraviglia.

Il film vorrebbe impadronirsi del sottile gusto di Hitchcock maestro in materia di gialli psicologici, ma gli manca ciò che è essenziale in questo campo: il senso della misura.

Per concludere possiamo dire che il film è spesso gustoso, raggiunge solo in ciò la sua funzione che è puramente di spettacolo.

Marzio Castagnedi



LA RAGAZZA CON LA VALIGIA

« La ragazza con la valigia » è il secondo film di Valerio Zurlini: ne conferma le doti di regista capace di usare efficacemente il linguaggio cinematografico senza inutili ricerche di effetti mirabolanti e ne ripropone l'interesse per una storia d'amore, reso impossibile dall'età di troppo maggiore della donna, inserito in una realtà o, perlomeno, in una interpretazione sociologica. In « Estate violenta » questa era esterna ai due innamorati e interveniva a determinare nella sua evidenza il loro dramma, qui è invece intimamente legata ai due giovani e porta uno sviluppo inevitabile.

Lorenzo, un personaggio bellissimo, non ha che sedici anni e appartiene a una ricca e aristocratica famiglia; Aida, la giovane che lo porta a vivere la bellezza e la poesia del primo amore, ha vent'anni, è madre non sposata, vive facendo la cantante e convivendo con uno dei componenti l'orchestrina, è culturalmente e intellettualmente troppo inferiore a Lorenzo ed è giunta a conoscerlo ricercandone il fratello maggiore che l'aveva indotta a seguirlo con il miraggio di nuovi contratti e l'aveva poi abbandonata. Ma questa realtà Lorenzo la scopre poco a poco, e noi con lui, mentre si innamora di questa giovane che gli appare solo nella sua bellezza e nella sua debolezza, e per di più come vittima del fratello maggiore.

Il progressivo aprirsi di Lorenzo ad una realtà stupenda e nuova da lui vissuta in Aida, la quale pur determinandola la subisce quasi senza avvedersene, è reso magistralmente da Zurlini che lo fa vivere anche a noi nell'accostamento di notazioni e particolari a fatti più evidentemente importanti.

Sentiamo vivo e reale il sentimento di Lorenzo e soffriamo per lui vedendolo progressivamente innamorarsi di Aida che parla con un accento urtante e si manifesta sempre più « indegna » di lui. Ma non vogliamo discutere il personaggio femminile: Zurlini lo ha voluto così e dobbiamo accettarlo nella sua realtà che dà un significato particolare all'innamorarsi di Lorenzo.

Quello che vogliamo criticare è che il film finisce troppo presto a disperdersi in situazioni e interessi che non riescono a convivere e rompono irrimediabilmente l'incanto e la bellezza iniziali (pre-scindendo dalla sequenza introduttiva che precede i titoli di testa) senza trovare una loro giustificazione o facendo perdere al regista un'ottima occasione per un'opera eccezionale: dopo che, circa ad un terzo del film durante il festino sul terrazzo dell'albergo di lusso dove il giovane ha fatto alloggiare Aida, un lungo primo piano di Lorenzo ne fa

partecipare le prime delusioni, il film scade in una sempre più dispersa descrizione dei fatti che mostrano la "vera" Aida e l'interesse del regista scivola dalla storia d'amore a considerazioni sociali e politiche, sempre troppo dilungate e quindi sproporzionate al loro valore drammatico.

Dai due giovani il discorso si sposta sulla vita di Aida, sulla necessità che ella si allontani da Lorenzo e sulla sua partenza con il conseguente ritorno all'orchestrina. E quando Lorenzo la raggiunge per vederla un'ultima volta e salutarla la storia d'amore è morta per lo spettatore non perchè i giovani si devono lasciare ma perchè è ormai scomparsa dietro altri interessi. E l'ultimo incontro è ormai fuori dalla tensione iniziale e riesce quindi tedioso e non aggiunge nulla, se non narrativamente.

Gabriele G. Lucchini

« UN FILM STORICO » CON L'ESSE MINUSCOLA

Se l'ambizione e l'intelligenza bastassero per fare di un film un'opera d'arte « SPARTACUS » sarebbe un capolavoro del suo genere: il soggetto, tratto dal romanzo di Howard Fast, noto più per le sue tendenze filocomuniste che per la sua perizia di scrittore; gli interpreti con nomi assai famosi come Laurence Olivier e Charles Laughton; la casa produttrice la Bryna Productions Inc. che si impone per alcuni films di ottima fattura; e infine il regista Stanley Kubrick, un « homo novus » passato dalla televisione al cinema come Paddy Chayefsky e Martin Ritt, un regista che si fece notare con un film eccellente « Paths of Glory » (Orizzonti di Gloria del 1957) e con altri due films passati quasi inosservati sui nostri schermi « The Killing » (Rapina a mano ar-



mata del 1955) e « Killer's Kiss » (Il bacio dell'assassino dello stesso anno) che pure ebbero alcuni pregi sia per la ripresa che per l'uso dell'illuminazione.

Il racconto, diviso in tre parti principali, è pieno di buoni propositi, ma troppo macchinoso.

Prima parte: Spartaco oriundo della Tracia viene portato da Lentulo Baziato a Capua, alla scuola dei gladiatori diretta da Marcello. Qui si innamora di Varinia un'altra schiava di Baziato. Per questo suo amore viene talmente beffeggiato da Marcello che un giorno, addolorato dalla partenza della ragazza, in uno scatto d'ira, afferra per il collo Marcello e lo uccide, dando così inizio alla rivolta degli schiavi.

Seconda parte: la notizia della rivolta giunge a Roma ed il senato, su proposta di Gracco, invia contro gli schiavi alcune coorti guidate da Glabro. Glabro viene sconfitto e le sue coorti distrutte. Crasso ritenendosi in parte responsabile dell'accaduto, si ritira astutamente dalla scena politica.

Terza parte: Spartaco, giunto a Brindisi, si trova preso tra due fucchi, infatti in quella stessa città sta per giungere Lucullo con una flotta armata e, a Reggio, è già sbarcato Pompeo con le sue legioni. Costretto a scegliere Spartaco decide di marciare verso Roma. Nella battaglia campale viene però sconfitto da Crasso e crocefisso assieme a semila compagni lungo la via che porta a Roma.

Nella prima parte, che è la migliore, si sente la presenza di un regista dotato di forte personalità e di notevole abilità tecnica. Il racconto fluisce continuo senza momenti di stanchezza, le sequenze, che si susseguono con una certa rapidità, portano lo spettatore fino al momento culminante della rivolta tutte d'un fiato, senza incertezze. Le inquadrature stesse seguono con stacchi rapidi e decisi lo svolgersi dei punti salienti del dramma; per esempio durante il duello tra Crisso e Galino si vede in primo piano il volto sprezzante di Draba che, senza scomporsi, attende il suo turno preparato ad ogni evenienza, poi uno stacco ed ecco il volto di Spartaco che non riesce a darsi ragione di ciò che sta avvenendo in quel momento. La macchina da presa sottolinea così il contrasto fra questi due atteggiamenti: da una parte la decisione e la consapevolezza, dall'altra l'incertezza e lo stupore.

Nella seconda e nella terza parte il racconto diviene incoerente, il dramma si complica fino all'inverosimile, e il film, quando descrive la vita al campo degli insorti, non supera il più mediocre dei documentari. Verso la fine il regista si riabilita un poco, quando descrive l'inizio della grande battaglia campale; in questa sequenza con un



campo lunghissimo viene inquadrato anteriormente l'esercito di Crasso, mentre avanza a scacchiera sulla pianura, poi uno stacco veloce e si riprendono di fianco le legioni con un campo totale, un altro stacco e di nuovo su tutto l'esercito in un campo lunghissimo, intanto i primi due quadri della scacchiera si dispongono, con un movimento sincrono, su un unico fronte, continuando ad avanzare; gli stacchi si susseguono rapidissimi sottolineati dalla musica, mentre i legionari della prima fila, tutti nello stesso tempo, pongono lo scudo davanti al petto, formando sullo schermo una barriera di ferro che lampeggia al sole. La potenza di questa sequenza non giustifica tuttavia i precedenti centoventi minuti di film. Quando per esempio sull'orizzonte tinto di rosso, si vede Spartaco che tiene stretta tra le braccia la dolce Varinia e cavalca verso la libertà, e quando ancora Varinia fa l'immane bagno nel laghetto, oppure quando Crisso, luogotenente di Spartaco, in un momento di supremo godimento, abbraccia tutte insieme quattro giovani fanciulle.

Per quel che riguarda i personaggi, tutti in genere sono ben realizzati, specialmente Gracco, interpretato dall'ottimo Charles Laughton; da sot-

tolineare anche il personaggio di Draba, interpretato da Woody Strode (che già abbiamo visto ne « I dannati e gli eroi » di Ford).

Il tema di questo film potrebbe essere « La Libertà », ma il problema è più sentito dallo scrittore Fast che dal regista Kubrick. Questo lo si può capire dai dialoghi che a volte sono molto significativi. Quando il levantino Tigrane chiede a Spartaco se, sapendo che sarà irrimediabilmente sconfitto, abbandonerebbe l'impresa per non perdere anche la vita, il Trace risponde: — No certo, perchè un uomo libero morendo perde il piacere di vivere, lo schiavo ne perde la pena... —

Per concludere il film ha un grosso difetto: è troppo lungo, vuol dire troppe cose e non dice niente, vuol descrivere la potenza di Roma, ma non bastano per fare ciò gli ispirati monologhi di Laurence Olivier, nè è sufficiente il lirismo di Antonino per far comprendere la misera condizione dello schiavo. Certamente il colore è sfarzoso, la ripresa è ottima, ma tutto si sperde in un dramma incoerente, balbettato e, come tutti i film pseudo-storici, sommamente retorico.

Giorgio Clerici

I CAVALIERI TEUTONICI

Per accostare « I cavalieri teutonici » del regista Alexander Ford è opportuno tenere presente che il film è stato prodotto per celebrare il millenario dello stato polacco: questo, ovviamente, non ha in sé alcun valore diretto, ma è importante perché indica che l'interesse degli autori è rivolto all'azione del popolo polacco più che alla condanna dell'ordine teutonico, come qualcuno ha voluto sostenere.

Il film si rifà ad una pagina gloriosa della storia polacca: la battaglia di Grunwald vinta nel 1410 dal Re di Polonia e dai suoi alleati sull'esercito dei cavalieri teutonici. Ma la storia è filtrata attraverso il romanzo di Henryk Sienkiewicz (1846-1916, autore anche di « Quo vadis? ») che porta alla battaglia attraverso le vicende di personaggi storicamente secondari o inventati, ai quali è affidata la testimonianza e la evidenziazione della partecipazione corale e umana del popolo agli eventi della storia.

Ford ha tratteggiato con abilità nella loro forza e nella loro crudeltà i personaggi che costituiscono questa epopea e i loro antagonisti, e ha affrescato un quadro ampio e ricco di respiro di una pagina storica servendosi di studi e autorevoli consulenze per ricostruire fedelmente l'ambiente e il clima nel quale si muovono i personaggi. Ha curato la verosimiglianza prima della verità per portare il pubblico a sentire e rivivere la gloria di una guerra vinta e a conoscere tutta la forza di un popolo che è presentato senza indulgenze retoriche e false anche nella sua crudeltà e nei suoi difetti.

E il più alto patriottismo del film è raggiunto proprio nella virile e onesta capacità di accettare la storia nella sua realtà con la certezza che nulla è più glorioso del riconoscere di essere o essere stati ciò che realmente si è o si è stati. Allora si può far vedere che la vittoria conquistata dalle fanterie popolari è soprattutto merito di chi le ha sapute guidare con fermezza e visione della battaglia, ed esprimere il proprio patriottismo nell'inquadrare la fusione di autorità riconosciuta e popolo in una dimensione umana tendente ad esaltare la lotta degli uomini (i polacchi) contro i non-uomini (i teutoni).

Per far vivere questa realtà Ford si è rifatto, come trama, al romanzo di Sienkiewicz che narra la ribellione dei polacchi ai cavalieri teutonici che nella loro struttura di ordine religioso difendevano e diffondevano la fede sulle frontiere del mondo cristiano anche, se non soprattutto, con le armi, senza riuscire a evitare che talvolta egoismi e aberrazioni umane li distogliessero dai loro fini portandoli a compiere violenze e soprusi. All'inizio non è che un piccolo feudatario, Jurand di Spikow, a lottare contro la potenza dell'ordine, ma poco a poco le crudeltà e le disonestà di alcuni « crociati » che giungono ad avere il controllo dell'ordine por-

tano alla guerra, la quale è guerra di difesa e non guerra religiosa come indica l'insistenza sulla religiosità del re polacco che è il primo artefice della stupenda vittoria.

Nel rendere in immagini la vicenda Ford si è servito di personaggi che sembrano ricavati direttamente dall'epopea cavalleresca, primi fra tutti Zbysko, il protagonista, cavaliere senza macchia e senza paura, e la sua amata Danusia, figlia di Jurand, dolce visione di donna angelica dai capelli biondi. Questa scelta porta ad un ritmo narrativo e drammatico disteso che prende ampio respiro dalle vicende marginali e si adatta alla solenne grandiosità della realizzazione alla quale i colori stupendi ed efficacissimi danno un fascino insolito.

Dietro la raffinatezza e l'ottimo gusto della realizzazione rimane sempre lo spirito patriottico che anima il film e che ne fa dimenticare limiti e difetti nella commozione di una suggestione autentica e sincera. I personaggi che vediamo non sono manichini ma uomini che si muovono a determinare una realtà che avvince ed appaga e lo sfondo sul quale agiscono non è cartone ma una società che vive e lotta per vivere. E allora non interessa che certe immagini della stupenda battaglia finale non siano nuove, come qualcuno ha sottolineato; sono immagini vitali che concludono magistralmente un'opera riuscita nella sua grandiosità e nella sua potenza.

Gabriele G. Lucchini



LA FONTANA DELLA VERGINE

DATI TECNICI E CAST

titolo originale	« Jung Frukällan »
anno	1959
origine	Svezia
Produzione	Svensk Filmindustri
Regia	Ingmar Bergman
Sceneggiatura	Ingmar Bergman U. Isaksson
Interpreti	Max von Sydow Birgitta Petterson Gunnel Lindblom Birgitta Valberg

LA STORIA.

Una leggenda del tredicesimo secolo narra di una giovane vergine che recandosi, in compagnia di un'ancella incinta per violenza, ad offrire certi rituali alla Madonna viene violentata e uccisa nel bosco da due ladri vagabondi, accompagnati dal loro fratello ancora bambino, con i quali si era arrestate a dividere la colazione.

Proseguendo nel loro cammino gli assassini giungono alla casa della giovane dove ottengono ospitalità per la notte e offrono alla madre la veste tolta all'uccisa. I sospetti vengono confermati dall'ancella che, dopo essersi indugiata alla casa di un mago, aveva potuto seguire, dalla boscaglia, l'azione dei tre vagabondi, e il padre si prepara quindi a scannare gli assassini.

Nella furia dell'eccidio egli uccide però anche il bambino innocente: e quando, presso il corpo inanimato della figlia, egli cade prostrato al suolo offrendo a Dio la costruzione di una chiesa in riscatto della sua colpa da sotto il capo della vergine sgorga una sorgente di acqua pura.

ANALISI CINEMATOGRAFICA.

Bergman ha sceneggiato la leggenda con abilità, cercando di ricostruire l'ambiente e il clima del tredicesimo secolo in modo che il dramma trovasse la sua giusta dimensione e attendibilità pur essendo inserito nei suoi interessi attuali. Per questo sono importanti gli indugi sulla presentazione della vita nella casa della vergine e dell'incontro tra l'ancella e il mago che devono riportarci ad una concezione etico-sociale per noi lontana, capace di giustificare le varie complicazioni del dramma che al di là della crudezza dei fatti coinvolge profondamente i personaggi che non possono, per Bergman, essere definiti solo da ciò che fanno o dicono.

Scontato il significato esteriore della leggenda (il miracolo come segno del perdono di Dio al

peccatore pentito) Bergman cerca di legarla più propriamente alla sua problematica, fatta spesso più di sfumature e aspirazioni che di profonde realtà: il significato del miracolo deve essere costruito e presentato attraverso il gioco e il rapporto delle psicologie dei personaggi che non sono persone ma « tipi » che interessano l'autore per quanto possono presentare dei suoi problemi.

Per questo l'interesse storico, per quanto rilevante, finisce, come ne « Il settimo sigillo », ad essere marginale e meramente funzionale, come sfondo sul quale può realizzarsi una vicenda che offre personaggi e situazioni utili per una certa realizzazione e resa espressiva di problemi. A Bergman interessano molto di più i personaggi che devono essere i messaggeri delle sue idee singolarmente e nella confluenza dei loro drammi, e per questo comincia con lo sceglierli fisicamente adatti e ne accentua la tipologia con l'uso delle luci e della tecnica di ripresa (piani, inquadrature, sfondi).

La prima parte è imperniata nella sua sostanza sul gioco drammatico tra la vergine e l'ancella incinta, il puro e l'impuro, l'illibato e il contaminato. Al regista non basta dire che Karin è l'unica vergine della casa e presentarla nella sua infantile innocenza, vuole darle un aspetto più universale e la inquadra continuamente in una cornice di luce bianca e morbida che quasi la spersonalizza appiattendolo i rilievi del volto al quale i biondi capelli aggiungono un ulteriore tono di candore. Alla purezza incarnata in Karin è contrapposta l'ancella, devota a Odino, che la odia da quando è stata violentata, contaminata nel corpo di zingara, che ha uno sguardo cattivo e invidioso sul volto che i neri capelli scomposti oscurano e imbruttiscono. Ma anche l'ancella non può essere solo se stessa nella sua cattiveria che la porta a nascondere un rospo nel pane di Karin: e come la vergine è sempre sorridente e in piena luce su sfondi scintillanti e risplendenti, fiori e marine e raggi di sole filtranti dai rami, così lei è sempre cupa, in inquadratura scure su sfondi grigi o tra rami e sterpi di una vegetazione squalida e desolante.

Bergman fa di tutto per dirci che l'odio dell'ancella non è un fatto personale, ma l'odio dell'impuro al puro, tanto che in una improvvisa apertura affettiva ella si preoccupa di ciò che teme possa accadere a Karin e vorrebbe farla tornare a casa: ella non è il male, come Karin non è il bene, e fugge il mago dai poteri straordinari in tempo per assistere, senza riuscire a intervenire, alla violenza e all'uccisione della vergine che si è unita ai tre vagabondi in uno slancio di giovanile incoscienza (interrompe il viaggio) e generosità (consuma con loro la sua colazione, quando già il desiderio si è impadro-

nito dei due fratelli più grandi che le toglieranno di forza la purezza e la uccideranno in un impulso incontrollato per il quale saranno puniti anche se sembrano aver compiuto il delitto senza una precisa volontà, strumenti impotenti del male.

Come i ladri sono vittime della loro debolezza così il padre della vergine è vittima della sua forza. La sua fermezza e ieraticità di pater familias, vacillano solo dinanzi all'unica figlia; per il resto lo vediamo solenne e autoritario nella ritualità delle sue azioni. Ma nella punizione degli assassini, alla quale si è preparato con un bagno purificatore attendendo l'alba per non violare l'ospitalità concessa per la notte, egli viene accecato dal furore e uccide anche il bimbo innocente sotto gli occhi della moglie che cerca invano di impedirgli questo delitto. L'ira scompare dal suo cuore solo quando ritrova il corpo della figlia; allora la sua figura di maestosità e di forza si dissolve nella volontaria umiliazione a Dio, dal quale invoca il perdono mentre la moglie piange la sua unica figlia.

Il dramma di questo padre, che sembra interessare Bergman più di ogni altro, si risolve con il miracolo della fonte lontano dalla sua fattoria, dal luogo del quale egli è signore, ma là esso è maturato. La costruzione che come tutti gli ambienti naturali e ricostruiti è scelta con cura e efficacia, interviene prepotentemente a costituire l'atmosfera del dramma. La staticità della vita dei contadini si armonizza con il silenzio e la quiete di questo sfondo sul quale si sviluppano interminabili attese, e sembra quasi combinare in un unico quadro uomo e ambiente. Come già ne « Il settimo sigillo » Bergman tenta questa fusione che non gli riesce perchè gli attori non riescono ad essere espressivi come sarebbe necessario.

Troppo spesso il volto del padre (Max von Sydow) non è che una maschera, per quanto bella e austera, e quello della madre è incapace di espressioni rapportate al personaggio e all'azione; così pure il viso dell'ancella durante la violenza a Karin non esprime certo il dramma di vedere la giovane subire la sua stessa sorte senza che lei possa riuscire ad intervenire. A questa « inespressività » si aggiunge poi la necessità di armonizzare l'uso di piani e campi con le esigenze figurative legate al ritmo, come nella lotta del padre di Karin con l'altro quando un primo piano sarebbe necessario per precisare l'azione ma non può esser inserito per non accelerare il ritmo lento e disteso della preparazione della vendetta.

Bergman studia infatti la lunghezza delle inquadrature come elemento da affiancare a ciò che esse presentano per determinare la drammaticità dell'opera anche attraverso il montaggio. Al di là del ritmo interno alle singole sequenze rapportato alla espressione della situazione drammatica, il re-

gista ha curato il ritmo complessivo del film in modo da ottenere una lentezza capace di rendere più presente nel dramma lo spirito e la vita dei contadini, elementi sui quali egli punta per inserire nella problematica la leggenda della fonte della vergine.

CONCLUSIONI CRITICHE.

Bergman tenta di rivestire questa leggenda di molti e profondi significati: vi si possono vedere, accennati o indagati, rapporti complessi come quelli tra vendetta e giustizia, delitto e castigo, male e colpa, bene e male, puro e impuro, uomo e male, peccatore e Dio. Questo è perseguito attraverso la costruzione dei personaggi e i loro rapporti ed è proprio in questo che il film cade perchè i personaggi nel processo tendente a fare di loro dei "tipi", finiscono ad essere dei manichini muti con una maschera prefabbricata sul volto, incapaci di comunicare tra loro e allo spettatore, che procedono su strade diverse che riescono a concorrere solo narrativamente.

A prima vista lo stile di Bergman è come sempre preciso e sicuro, ma quando si cerca di approfondire il film si vede che ciò non è che il risultato di un ottimo mestiere dietro il quale si possono al massimo trovare intenzioni insufficientemente espresse di rapportare alla propria problematica una leggenda gentile e crudele investendola di interessi nuovi.

Ciò che forse è più interessante del film è il fatto che Bergman dopo le considerazioni sull'esistenza di Dio sviluppate ne « Il settimo sigillo » abbia scelto questo soggetto nel quale il padre della vergine (che è un poco "imparentato" con il cavaliere de « Il settimo sigillo ») finisce ad accettare e riconoscere l'esistenza di Dio su piano extra-razionale e questa viene confermata da un miracolo.

Gabriele G. Lucchini

IL GRANDE DITTATORE

Titolo originale: The great dictator.

Regia: Charlie Chaplin.

Assistenti alla regia: Henry Bergman, Dan Ames, Wheeler Dryden, Bob Meltzer.

Montaggio: J. Russel - Spencer.

Operatore: Rollie Toteron, Karl Struss.

Musica: Charlie Chaplin, orchestrato da Meredith Wilson.

Interpreti:

Personaggi del palazzo — Charlie Chaplin: Hynkel — Jack Oakie: Napaloni — Reginald Gardiner: Schultz — Billy Gilbert: Herring.

Personaggi del Ghetto — Charlie Chaplin: le barbier Juf — Paulette Goddard: Hanneth — Maurice Moscovitch: M. Jaeckel.

Realizzazione: dicembre 1938 - luglio 1940.

Prima visione: New York, 15 ottobre 1940.

La storia.

Il tessuto connettivo del film è costituito dalle vicende di un barbiere ebreo che, dopo la fine della prima guerra mondiale, si trova preso dal turbine dell'antisemitismo del partito della doppia croce, guidato dal grande dittatore Hinkel, che in quegli anni ha conquistato il potere. Il film segue da una parte il dittatore rivolto alla conquista del mondo presentandolo inserito nel mondo della politica e dei rapporti internazionali dall'altra le vicende del barbiere che malgrado la sua vocazione alla pace, è costretto ad impegnare la lotta contro la violenza con le camice grige. Il film si chiude con un lungo discorso che il barbiere, fuggito dal campo di concentramento e scambiato per Hinkel, pronuncia davanti ai microfoni che portano la sua voce a tutto il mondo.

Analisi Cinematografica.

Il film si articola in un susseguirsi di gags, legate tra loro dal filo sottile di una esile trama.

La materia narrativa è affrontata in chiave quasi esclusivamente comica, secondo il processo classicamente chapliniano della parodia che sfocia da una parte nel grottesco e dall'altra nel ripensamento melanconico e patetico.

In tale contesto sono inoltre inserite sequenze di tono diverso: esse hanno come protagonisti due figure minori a cui il regista si affida per inserire il personaggio del barbiere nella tragica condizione di vita della popolazione del Ghetto impaurita dalle camice grige di Hinkel.

Esse si differenziano dalle altre sia come ritmo, qui lento e disteso, sia come fotografia ed illuminazione, qui pastosa e sfumata, sia, infine, come recitazione non più parodistica, ma con chiari

intendimenti di aderenza alla realtà. Queste scene prendono, anche quantitativamente una parte molto limitata del film, che ruota intorno al personaggio del dittatore e del suo entourage ed a quello del barbiere.

Il grande dittatore Hinkel viene inserito nella storia mentre svolge una delle più importanti funzioni dei dittatori come lui: fare discorsi.

Davanti gli stanno una decina di microfoni che portano la sua voce distesa e concitata come una marcia militare, esaltante alla guerra, a migliaia di sudditi fedeli, e il grido potente di un dio guerriero rivolto ad un pubblico che applaude un comando.

Davanti ai microfoni il dittatore è nel pieno della sua potenza ed il primissimo piano dà risalto all'organo che più gli è essenziale per esprimerle: la bocca. Di fronte a lui che grida non solo si piegano estasiati ed insieme impauriti i pezzi grossi che lo circondano, ma anche... gli steli dei microfoni...

Lontano da essi il grande dittatore torna ad essere un ometto piccolo e buffo che rotola dalle scale, rincitrullito dalla potenza che altri vogliono conservargli e che solo da questi gli deriva. La consapevolezza della forza che incarna il suo corpo meschino gli permette di gridare sempre e di sentirsi più grande di quanto la sua statura non gli consenta; le incombenze del suo grado lo assorbono completamente, il collaudo dell'ultimo meraviglioso ritrovato militare, la « posa » per gli artisti che devono immortalarlo sulla tela e nel marmo, la firma per lo stanziamento dei fondi occorrenti per la costruzione dei nuovi campi di concentramento, la decisione dello sterminio degli operai scioperanti, sono tutti doveri ugualmente gravosi che egli compie con scrupolosa precisione. La meta che si propone vale questo suo agitarsi ed infatti lo vediamo felice giocare a palla col mappamondo nei brevi istanti della tregua.

Chaplin riesce magistralmente a ridurre « il grande dittatore » nella sua dimensione naturale di piccolo uomo attraverso l'azione; e valorizza il contrasto fra la sua realtà di uomo esaltato e pazzo e le gravissime responsabilità che egli porta quasi incoscientemente con sé. La lunga sequenza che ci mostra Hinkel che gioca a palla col mappamondo, pur restando partecipe, nella sua comicità, dell'unità stilistica del film, costituisce nel film quasi una pausa di ripensamento, nell'incalzare della comicità stessa e, con lo scoppio del mappamondo pallone, suona rimprovero al dittatore bambino e come monito a tutti noi (ricordiamo che il film è del '40).

Dopo aver costruito così il personaggio di Hinkel, Chaplin, in tutto il resto del film, si diverte con lui, ribadendo insieme e svolgendo le sue stesse premesse.

Notevolissima è tutta la parte che presenta l'incontro di Hinkel col dittatore di Bactalia, Benito Napoloni. In essa il regista esprime la consapevolezza della loro meschina fragilità facendoli giocare come dei bambini che vantano la propria forza e la propria astuzia, interessati solo della loro vanità e ottusi come muli anche quando discutono problemi dalla cui soluzione dipendono la vita e la morte per migliaia di persone.

Il personaggio meglio intuito dal regista è comunque « il barbiere » irresponsabile, ma per candore: egli è nel suo individualismo un ribelle contro un mondo che cerca di condizionarlo. E' infatti sempre Charlot il personaggio più sentito da Chaplin, il barbiere non è altri che Charlot.

Questo spiega come il regista riesca a costruirlo perfettamente come personaggio a sé stante; isolato dalla realtà storica che cerca di fargli vivere e nella quale tenta di calarlo. E spiega anche perché rimanga un piccolo barbiere, non meglio identificato, e non diventi un ebreo nella battaglia dell'antisemitismo. Già la prima sequenza in cui lo vediamo coinvolto in un incidente aereo, alla fine della prima guerra mondiale, ci dà la semplicità, l'istintiva e incosciente onestà del personaggio. Lo ritroviamo poi nel ghetto, dove altrettanto istintivamente si oppone alla prepotenza della camicie grigie. La sua prorompente vitalità porta una folata di nuova speranza nel ghetto, che il regista descrive sommariamente come oppresso dalla paura. La sua stessa presenza sullo schermo infatti magnetizza su di lui tutta l'attenzione, rimane solo Charlot, o il piccolo uomo qualunque, alle prese con cose più grandi di lui. Chaplin gli si sente vicinissimo: con lui danza su e giù, lungo il filo del marciapiede, dopo che il barbiere è stato stordito da una « padellata » diretta ad una camicia grigia (peccato che il regista non la faccia sentire come diretta a tutto il regime) con lui gioisce dell'amore che nasce nella servetta, mentre fa la barba al cliente in perfetta sincronia con un pezzo di Brahms diffuso dalla radio del negozietto. Manca tuttavia nel film la presenza di un sottofondo drammatico nel quale i personaggi e le vicende si immergono: o meglio esistono i personaggi (Hinkel, il barbiere) e una commedia nella quale essi si immergono ma il loro contatto non è sempre felice; spesso l'incontro fra il comico e il drammatico determina il grottesco che è pur sempre una misura infelice dell'umorismo poiché corrompe sia l'uno che l'altro. A questo proposito è sintomatica la sequenza in cui, il barbiere galvanizzato dall'ufficiale « traditore » Schultz, accetta di partecipare ad un attentato contro il governo.

Schultz, che davanti al dittatore Hinkel era ap-

parso come uomo retto e coraggioso, davanti al barbiere sparisce e rimane solo un buffo fantoccio che fa da spalla a Charlot. Con Schultz purtroppo svanisce la realtà dell'antisemitismo e resta quella di un pericolo generico, cui l'uomo qualunque Charlot cerca di sottrarsi. Nello stesso modo svanisce la realtà nel dittatore Hinkel che urla il suo odio agli altoparlanti sparsi nel ghetto, quando sullo schermo vediamo Charlot fuggire in sincronia con gli alti e bassi, i crescendo e i rallentamenti del discorso.

Concludendo « il grande dittatore » è un film che può divertire, che può anche limitatamente commuovere con le peripezie del barbiere-Charlot. Ma è un film che ha mancato almeno in parte, l'obiettivo che indubbiamente Chaplin si proponeva: parlare sia pure in chiave comico-lirica della crudele realtà del nazismo e della lotta razziale. Egli ci ha dato della dittatura infatti una rappresentazione ricchissima di comicità, una rappresentazione altrettanto comica, ma più sentita del personaggio di un piccolo barbiere. Tali filoni rimangono tuttavia ben distinti dalla crudele realtà di cui Chaplin voleva parlare, e della quale purtroppo si ricorda solo per fare la predica. Tutto ciò avviene perché la fortissima personalità di Charlot, il barbiere, non riesce a partecipare alla tragedia degli ebrei.

Le scene in cui la realtà storica sembra assumere rilievo con la sua tragedia (l'esodo della famiglia ebrea nell'Ostria, terra ancora incontaminata dall'odio e dalla sete del potere; l'episodio della servetta ebrea maltrattata dalle camicie grigie il lungo discorso finale) risultando staccate, inserite gratuitamente in un contesto che le rifiuta, col rischio di far puzzare di retorica anche parole fondamentalmente vere. Lo stesso Chaplin si accorge di questo difetto, si preoccupa di inserire i suoi personaggi più direttamente nel contesto drammatico dell'opera. Egli però riprende solo di spalle il barbiere che dall'alto del tetto osserva il negozio dato alle fiamme dalle camicie grigie, forse consapevole che il viso del barbiere avrebbe immediatamente fatto dimenticare la tragicità del momento.

Tutto questo non toglie validità alle considerazioni positive precedenti, solo le limita. Come non toglie validità a certe intuizioni, che purtroppo non sono state realizzate, quale quella di far impersonare dallo stesso attore il dittatore, puro rappresentante della superiore razza ariana, e il negletto barbiere ebreo: semplice trovata che dà sin dall'inizio il pensiero del regista sulla validità di una discriminazione razziale.

Nando Restano

NOTIZIARIO ITALIANO

LE PRINCIPALI ATTIVITA' DELL'ACEC NEL 1960.

Oltre alle normali attività di rapporti con membri del Governo e del Parlamento, e di consultazione con i dirigenti di organismi cinematografici e di Associazioni di categoria, nel 1960 si sono svolte e concluse le trattative per la definizione di un accordo nazionale concernente la distribuzione di shorts pubblicitari in un congruo numero di Sale parrocchiali. Trattative sono state iniziate con i rappresentanti dei Sindacati dei lavoratori dello spettacolo per la stesura di contratti collettivi, normativo ed economico, per i dipendenti delle sale parrocchiali.

Intensa attività hanno svolto le Commissioni istituite dal Consiglio Direttivo dell'ACEC per lo studio dei problemi organizzativi e di quelli della qualificazione pastorale delle sale cattoliche. Le Commissioni hanno elaborato piani organici di lavoro che sono stati presentati e approvati dal Consiglio Direttivo; hanno inoltre formulato il programma delle Giornate di Studio sui Servizi Assistenza Sale dell'Associazione, che hanno avuto luogo nel novembre scorso con la partecipazione dei responsabili e dei direttori dei 23 SAS attualmente funzionanti nelle varie Regioni e Diocesi.

Tra le riunioni di interesse nazionale, indette dall'ACEC nel 1960, figurano tre riunioni del Consiglio Direttivo nazionale, che nell'ultima seduta del novembre ha proceduto al rinnovo delle cariche per il triennio 1960-63. In tale occasione, il Consiglio dell'ACEC ha votato una mozione, riportata da molti quotidiani cattolici e dalla stampa cinematografica, nella quale è stato fatto appello alle responsabilità di coscienza dei realizzatori di film nei confronti dei nuclei familiari che costituiscono il pubblico prevalente delle sale cinematografiche.

Merita poi particolare menzione il Convegno Nazionale degli esercenti di sale a formato ridotto, organizzato in collaborazione tra l'Associazione e la San Paolo Film, Convegno dal quale sono scaturiti alcuni voti conclusivi che richiamano l'attenzione sulle necessità di attuare agevolazioni e provvidenze per il formato ridotto che svolge un'indubbia funzione di carattere sociale ed educativo.

Per quanto riguarda l'attività associativa a base regionale, sono da segnalare le Assemblee per il rinnovo delle cariche dei Delegati Regionali tenute in Toscana, Lombardia, Lazio, Campania, Piemonte e Veneto.

Inoltre hanno avuto luogo nel 1960 Convegni regionali di esercenti cattolici in Piemonte, nel Ve-

neto e nell'Emilia-Romagna. In Toscana gli associati della regione sono stati riuniti in incontri a base interdiocesana svoltisi a Firenze, Livorno, Siena e Lucca. Per la Lombardia sono stati radunati a Bergamo i membri delle Consulte Diocesane dell'A.C.E.C.

Per i rapporti internazionali, rappresentanti dell'ACEC hanno partecipato alle Giornate di Studio dell'OCIC che hanno avuto luogo a Vienna, alle manifestazioni della V Settimana Internazionale del cinema religioso e di valori umani, svoltasi a Valladolid, ai Festivals cinematografici di Venezia e di Berlino.

Nel settore delle pubblicazioni dell'ACEC, si segnala infine l'edizione dell'Agenda-Vademecum per il 1960-61 e dell'opuscolo « La sala cinematografica cattolica nei Documenti Pontifici ».

Nell'Assemblea triennale dell'ACEC, svoltasi a Roma alla fine di novembre, il Delegato Regionale Lombardo Don Francesco Ceriotti è stato nominato Vice Presidente Nazionale dell'Associazione, assieme ai Delegati Regionali dell'Emilia-Romagna, Don Alfonso Bonetti (riconfermato) e della Campania, Don Luigi M. Pignatiello.

ATTIVITA' DELLA COMMISSIONE APERTURA SALE

La Commissione ministeriale competente per l'esame delle domande concernenti la costruzione, la trasformazione e l'adattamento di sale cinematografiche, ha sospeso con il 31 dicembre la propria attività in conseguenza della decadenza della validità del decreto ministeriale che annualmente fissa i criteri per la concessione dei nulla osta.

Nel corso del 1960 la Commissione ha tenuto 26 riunioni in cui ha esaminato n. 837 domande, accogliendone n. 530 (63,32 %) e respingendone n. 307 (36,68 %).

Delle 530 domande accolte:

- n. 239 riguardavano l'apertura di nuove Sale di cui industr. n. 109 parroc. 130
- n. 51 riguardavano l'apertura di nuove arene estive, di cui industr. n. 35 parroc. 16
- n. 100 per ampliamento locali già in attività, di cui industr. n. 89 parroc. 11
- n. 13 per esercizi ambulanti
- n. 127 altre autorizzazioni (sostitut. cinema già funzionanti, trasformazioni di licenze e misti) di cui industr. n. 93 parroc. 34

- I posti complessivamente autorizzati sono stati n. 109.426, dei quali
- n. 59.804 riguardano nuove sale industriali
- n. 29.115 riguardano nuove sale parrocchiali
- n. 20.507 riguardano ampliamento di locali di cui n. 18.263 per sale industriali e n. 2.244 per sale parrocchiali.

La Commissione riprenderà i lavori successivamente all'emanazione del decreto del Ministero del Turismo e dello Spettacolo che fisserà le norme da valersi per il 1961.

PRODUZIONE ITALIANA NEL 1960 — In Italia, nel decorso anno, sono entrati in lavorazione 196 films, ossia 38 in più dello scorso anno, alla fine del quale si era raggiunta la ragguardevole cifra di 158 films. Sono cioè il doppio della Germania e dell'Inghilterra, e quasi quanti ne ha prodotti l'America. Di questi films, 55 sono a colori, e 45 a schermo panoramico; 82 coproduzioni, tra cui 47 all'estero.

E' anche cresciuto il rendimento commerciale dei films, che da un incasso complessivo di L. 19 miliardi e 907.915.000, accertato nel primo semestre del 1959, è passato nel corrispondente semestre del 1960 a L. 23 miliardi e 179.931.000, con un incremento di 3 miliardi 272.015.000 pari al 14,43 per cento.

Promossa dall'Ecc.mo Episcopato Triveneto, è stata indetta per il 15 gennaio 1961, la « Giornata per la moralità della spettacolo e del cinema », preparando i fedeli nelle due domeniche precedenti, col ricordare tre punti fondamentali: 1) il cristiano deve evitare qualunque pericolo e occasione di peccato; 2) il cristiano deve dare sempre e in tutto buon esempio e mai scandalo; 3) il cristiano deve cooperare al bene e non al male.

La « giornata » vuole essere di riparazione e di implorazione, con un impegno di non assistere a spettacoli contrari alla fede e morale cristiana e di appoggiare secondo le possibilità di ciascuno i films buoni e di valore morale.

Una campagna per la difesa dai films giudicati immorali è stata lanciata a Genova dalle ACLI, dal Comitato Civico, dall'Unione Cristiana Imprenditori e Dirigenti, dalla Gioventù di Azione Cattolica e dagli Uomini Cattolici, costituitisi in apposito comitato. Le cinque organizzazioni hanno fatto affiggere un manifesto nel quale, denunciando come nel 1960 sono stati presentati in Genova, in dieci sale

di prima visione ben 112 film giudicati « esclusi », per un totale di 1344 giorni di spettacolo, si invitano i genovesi ad astenersi dal frequentare i locali in cui sono proiettati films di contenuto immorale.

ASSICURAZIONE INFORTUNI — Con decreto del Ministro del Lavoro: in data 22 dicembre 1960 è stata approvata una deliberazione del Consiglio di Amministrazione dell'INAIL concernente la revisione di alcuni tassi di premio per l'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro.

Per quanto riguarda l'esercizio cinematografico, si è stabilito di ridurre il tasso per l'assicurazione degli operatori di cabina dal 25 al 22 per mille, e quelle per l'assicurazione di tutto il personale dal 13 all'11 per mille. Le nuove tariffe sono entrate in vigore dal 1° gennaio 1961.

NOTIZIE DI CASA NOSTRA

Ha avuto luogo a Milano la Conferenza Episcopale della Regione Conciliare Lombarda. Gli Ecc.mi Vescovi hanno ascoltato una relazione presentata da S. E. Mons. Piazzini, Vescovo Delegato della Conferenza Episcopale per i problemi dello spettacolo, compiacendosi con Sua Eccellenza per il lavoro compiuto dalla Commissione Regionale Spettacolo da Lui presieduta e dalla Delegazione Lombarda ACEC, e hanno approvato alcune iniziative proposte allo scopo di meglio preparare i fedeli ad accostare lo spettacolo, e specie il cinematografo, con consapevolezza e responsabilità cristiana. E' stata tra l'altro approvata l'indizione di una « giornata dello spettacolo » a tale scopo.

A Bergamo, il 28 dicembre scorso, ha avuto luogo, alla presenza di S. E. Mons. Piazzini, una riunione delle Consulte Diocesane dell'ACEC Lombarda. Dopo il saluto di Mons. Piazzini e del Segretario Generale dell'Associazione, dott. Battisti, che ha espresso a nome della Presidenza l'apprezzamento per l'istituzione e il lavoro delle Consulte diocesane, il Delegato Regionale Don Ceriotti ha svolto una relazione sull'attività della Delegazione dal 1955 al 1960. A seguito della relazione sono stati svolti interventi sui problemi del cinema a formato ridotto, degli spettacoli per ragazzi della sensibilizzazione e della formazione degli spettatori.

Don Ceriotti ha successivamente illustrato gli scopi e l'articolazione del Convegno regionale degli associati lombardi, che si svolgerà presso l'Università Cattolica del S. Cuore nei giorni 20 e 21 giugno 1961.

I lavori del Convegno si apriranno con un'introduzione sul tema « I cattolici di fronte al cinema » e proseguiranno con quattro relazioni aventi come argomento « Il cinema, oggi », « La sala cattolica, presenza qualificata », « Limiti ed esigenze di un esercizio cattolicamente qualificato », « La sala cattolica scuola di formazione ».

Corso di filmologia nel Seminario Vescovile di Bergamo. — Per desiderio di S. E. Mons. Piazzini anche quest'anno è stato organizzato, con la collaborazione dell'ACEC Diocesana, il Corso di Filmologia per i Chierici teologi del Seminario Vescovile. Per tre giorni completi i chierici hanno partecipato attivamente alle lezioni sui problemi tecnici, estetici e morali del cinema.

Tesseramento AGIS-ACEC 1961 — La quota del tesseramento annuale all'AGIS-ACEC per le sale cinematografiche parrocchiali è anche per quest'anno di L. 3.500. Il versamento della quota presso le Sezioni territoriali dell'AGIS dà diritto alla tessera sociale (rilasciata al solo intestatario della licenza) e all'abbonamento alle pubblicazioni associative (« Giornale dello Spettacolo » settimanale, « Rassegna dello Spettacolo » trimestrale, « Rivista del Cinematografo » mensile).

A Milano si è iniziato — come attività collaterale alle proiezioni che settimanalmente si tengono per il Rev. Clero — un Corso di formazione culturale cinematografica riservato ai Rev. Sacerdoti, che hanno responsabilità di circoli culturali. Questo Corso si tiene al Cinema Teatro San Marco, ogni lunedì, e si svolge in 8 lezioni comprendenti argomenti di ordine pastorale e tecnico per l'accostamento dell'opera cinematografica.

Controllo sull'attività dei « Circoli del Cinema » — Con circolare di prot. n. 1821 - CE. 1413 del 23 genn. 1961, il Ministero del Turismo e dello Spettacolo ha invitato i Prefetti a svolgere più intensa azione di vigilanza nei confronti di « circoli del cinema », che in violazione di specifiche norme di legge, svolgono attività economico-privata in locali non debitamente autorizzati.

La circolare ministeriale ricorda le istruzioni impartite il 21 dicembre 1955 che stabilivano una regolamentazione dell'attività dei « circoli del cinema » in base alle quali le proiezioni dei films dovevano 1°) carattere privato e gratuito, 2°) essere essere riservate esclusivamente ai soci in possesso della tessera annuale vidimata dalla SIAE, 3°) e svolgersi in locali debitamente autorizzati e collau-

dati secondo quanto disposto dalla legge vigente sulla cinematografia (muniti, cioè, di regolare licenza di agibilità).

Il documento indica in particolare gli accertamenti che l'Autorità deve svolgere per garantirsi delle eventuali infrazioni, che verrebbero a dare un carattere di **spettacolo pubblico** a certe attività che si presentano sotto la parvenza di « circolo del cinema » o « attività di dibattito ».

Ecco alcune di tali infrazioni:

- a) il numero degli spettatori (o frequentatori) superiore a quello dei soci;
- b) la richiesta di un biglietto d'ingresso a pagamento, oltre alla esibizione della tessera annuale del Circolo;
- c) la effettuazione di spettacoli pomeridiani o serali **con continuità**;
- d) il tipo di film noleggiati in concorrenza con le imprese private e le modalità di noleggio;
- e) la pubblicità più o meno ampia che viene data agli spettacoli in programma.

Per quanto riguarda le attività del genere nelle Diocesi lombarde, si ricorda che tutte debbono far capo all'Ufficio di Attività Culturale Cinematografica della Commissione Regionale Spettacolo, attraverso il Delegato Culturale costituito presso ciascuna Commissione Diocesana. E' da tale organismo che ogni Sacerdote deve ottenere l'autorizzazione per una regolare attività.

UN CONVEGNO DI STUDIO SUI PROBLEMI SOCIALI E GIURIDICI DEL CINEMA

Sotto l'alto Patronato della Commissione Regionale dello Spettacolo per le Diocesi lombarde a cura del Centro Studi Cinematografici e del Centro Culturale S. Fedele nei giorni 20-22 marzo in collaborazione con l'Università Cattolica del S. Cuore avrà luogo un **Convegno di Studio sui problemi sociali e giuridici del cinema**.

Relatori ufficiali:

- prof. Mario Apollonio « **Arte e libertà** ».
prof. don Giovanni Battista Guzzetti « **Arte e bene sociale** ».
prof. Franco Alberoni « **Cinema fatto sociale** ».
prof. Cesare Pedrazzi « **Cinema e diritto** ».

Data l'attualità del problema e in vista dell'imminente dibattito alla Camera sul problema della Censura cinematografica, il Convegno vuole presentare ai responsabili gli elementi di giudizio che rappresentano i postulati del pensiero cattolico su tale argomento.

PER CHI VUOLE DECISAMENTE IL MEGLIO IN FATTO DI

APPARECCHIATURE CINEMATOGRAFICHE



PROIETTORE 35 - 70 mm.

MOVIOLE 16 - 35 mm.

LANTERNE - STAMPATRICI

AMPLIFICATORI - RIDUTTRICI

TEL. 431.997

VIA DESENZANO 2
MILANO

TEL. 487.003

OFFICINE PIO PION

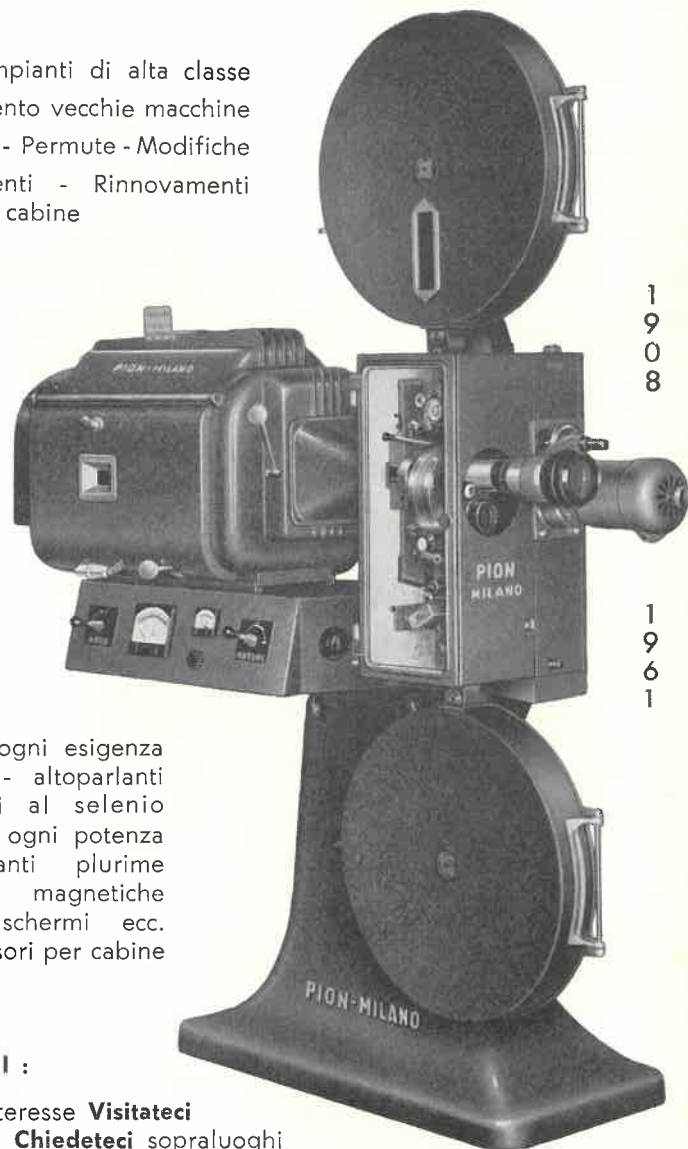


PRIMA FABBRICA ITALIANA
APPARECCHI CINEMATOGRAFICI
VIA ROVERETO 3 - MILANO - TEL. 287.834/583

- Forniture Impianti di alta classe
- Aggiornamento vecchie macchine
- Sostituzioni - Permute - Modifiche
- Completamenti - Rinnovamenti cabine

Modello

PION 50°



1
9
0
8

1
9
6
1

Impianti per ogni esigenza
Amplificatori - altoparlanti
Raddrizzatori al selenio
Lanterne-archi ogni potenza
Torrette rotanti plurime
Teste sonore magnetiche
Obiettivi - schermi ecc.
Tutti gli accessori per cabine

ESERCENTI :

Nel Vostro interesse **Visitateci**
Interpellateci - Chiedeteci sopraluoghi
preventivi **senza impegni.**

OLTRE 50 ANNI DI ESPERIENZA AL VOSTRO SERVIZIO.