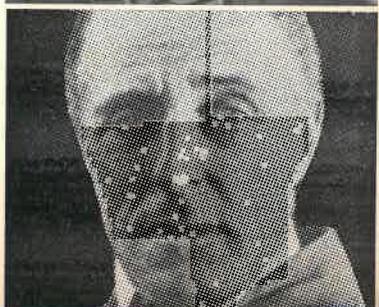


2

ANNO II



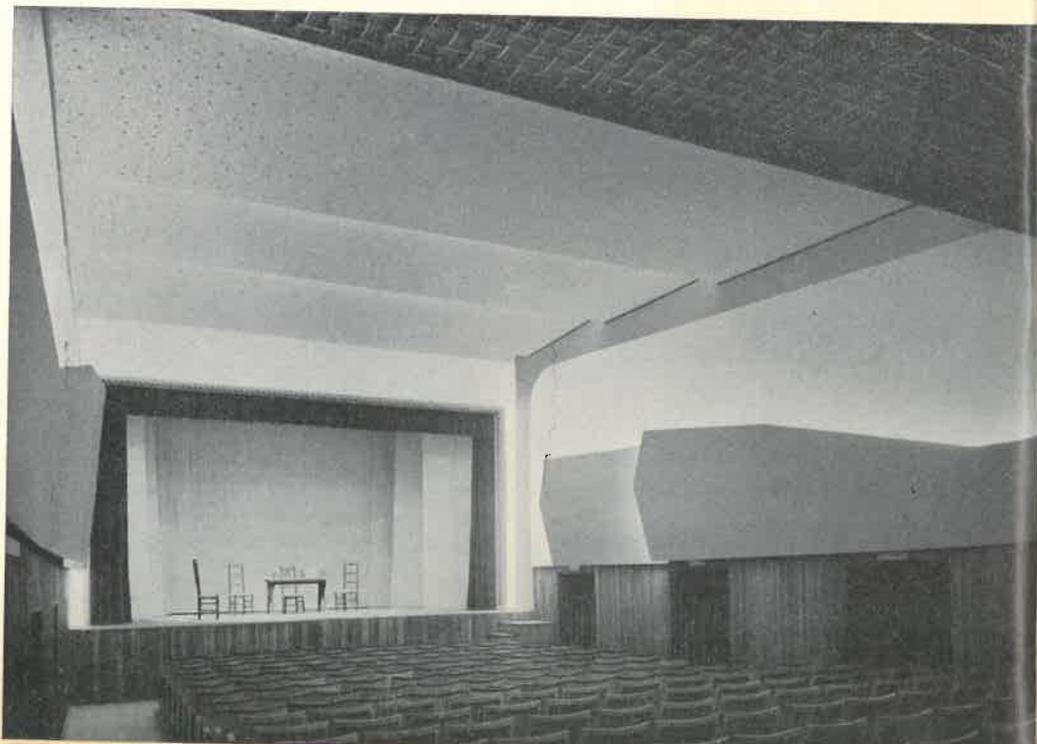
INCONTRI CINEMATOGRAFICI

**nei teatri
cinema
ritrovi
sale
palestre**

sistemi brevettati bigontina

PRIEBI

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

INCONTRI CINEMATOGRAFICI

CIRCOLARE PER GLI ESERCENTI DELLE SALE
CATTOLICHE DELLA LOMBARDIA E I SOCI DEL
CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI 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

3 COMUNICAZIONE DELLA CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA

8 LA CRISI DELLA CIVILTÀ CONTEMPORANEA E IL CINEMA

di Stefano Sguinzi

CONTROCAMPO :

9 Dicono che il manifesto cinematografico...

di Claudio Zanini

10 « Viva l'Italia » e « Il Centenario » ... governativo

di Gaetano Stucchi

11 Niente fiori per Gary Cooper

di Giorgio Clerici

PERCHÉ IL CINEMA DIVENTI MIGLIORE :

12 La sala cattolica cinematografica deve assolvere ad una funzione pastorale

di don Francesco Ceriotti

14 IL TERZO MOVIMENTO DEL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

di Mario Chiari

RECENSIONI :

17 I magnifici sette

di Pio M. Dolci

18 L'erba del vicino è sempre più verde

di Maria Pia Massone

19 Pugni, puppe e pepite

di Marzio Castagnedi

19 Colpo grosso

di Andrea Melodia

20 Cimarron

di Enrico Magistretti

SCHEDA FILMOGRAFICA :

21 La battaglia di Alamo

di Giorgio Clerici

23 NOTIZIARIO A.C.E.C.

25 UN CORSO DI CULTURA PER UN ORGANISMO CHE SI VUOLE AFFERMARE

COMUNICAZIONE DELLA CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA

La Conferenza Episcopale Italiana, vivamente preoccupata per la crescente immoralità di larga parte della produzione cinematografica attuale, sente il dovere di invitare tutti i cattolici a prendere chiara coscienza di questo dolorosissimo fenomeno, che offende la dignità cristiane e il buon nome del popolo italiano, attenta alla sanità dei suoi costumi e costituisce un grave pericolo per tutti, in particolar modo per le giovani generazioni.

1. SITUAZIONE ATTUALE. — *Chi guarda alla produzione cinematografica attuale, non può non sentirsi preso da un profondo sgomento per uno stato di cose che va quotidianamente peggiorando. I dati che si riferiscono agli anni 1959 e 1960 indicano che la percentuale dei film moralmente inaccettabili è salita in maniera impressionante. Nel quadro della produzione mondiale, l'Italia, purtroppo, sembra avviarsi ad un triste primato per il numero di film moralmente negativi.*

L'atmosfera che in essi si respira è ormai conosciuta, perchè si ripete con monotonia esasperante. Sembra che per certa produzione non esista altro, nella vita, che la realtà brutale della violenza e del cinismo, della spregiudicatezza più aggressiva e della licenza, del vizio e dei perversamenti sessuali presentati nelle forme più vergognose ed avvilenti.

In linea generale, non si avverte in essa alcun richiamo alle realtà più alte della vita, non si intravede un minimo spiraglio di apertura verso le aspirazioni autentiche dello spirito, non si avverte uno sforzo a comprendere ed accettare le dimensioni spirituali dell'uomo. Della vita si vede e si accetta solo la zona piatta e grigia della materia e del senso.

In questo squallore di prospettive è naturale che tale produzione cinematografica diventi compiacente pubblicità d'un mondo malato, d'una società in decomposizione morale, dove i valori più sacri vengono calpestati o negletti.

Particolarmente colpiti e profanati sono i valori della famiglia e dell'amore; viene meno ogni senso di rispetto verso la donna vista soltanto come strumento di divertimento e di piacere; spesso s'insinua la sfiducia ed il dispregio verso ogni forma di autorità; si irride a tutto ciò che significa sacrificio e rinuncia per fini morali e si esaltano — quasi fossero unici ideali di vita — la realtà del denaro, del lusso, del facile successo esteriore, del fatuo divismo; ci si sofferma con compiaciuta ostinazione sugli aspetti più scabrosi, equivoci e degradanti dell'esistenza.

Tutto ciò è radicalmente opposto ad una concezione non soltanto cristiana, ma anche umana, della famiglia e dell'amore.

Nè va taciuta la pubblicità cinematografica che costituisce sovente una pubblica aggressione morale ed una sfacciata esibizione della violenza e della sensualità, tanto più grave perchè si ostenta anche a chi è costretto a subirla per le vie e per le piazze.

2. PRETESTI E REALTÀ'. — *Conosciamo i pretesti ed i sofismi con cui, da parte di alcuni, si tenta di giustificare un tale stato di cose. Si parla di diritto alla libertà della espressione artistica; si dice che è il pubblico ad esigere tale spregiudicatezza; si afferma che è necessaria la presentazione del male, poichè la visione di esso avrebbe un alto valore educativo di prevenzione e di immunizzazione; si fa appello ad una raggiunta ma-*

turità psicologica e morale del pubblico, il quale sarebbe ormai capace di affrontare realtà scabrose senza soffrirne le conseguenze; si sbandiera ancora la esigenza d'un coraggioso realismo, come atto di denuncia dell'attuale società, senza ipocrisia e senza debolezze.

Le preoccupazioni pastorali ci fanno obbligo di denunciare gli equivoci di affermazioni del genere, le quali esigerebbero lunga e severa disamina per ciò che contengono di vero e di falso. Gli insegnamenti degli ultimi Sommi Pontefici danno chiare norme direttive, per mezzo delle quali un cristiano può serenamente orientarsi in una problematica così complessa e delicata.

Ci limitiamo ad affermare, in base all'esperienza diretta che abbiamo delle anime che — al di là di ogni discussione teorica — oggi c'è un dato di fatto incontrovertibile e pauroso; larga parte del cinema attuale semina rovine morali senza nome in moltissime anime, soprattutto fra i giovani. Questo è un fatto davanti al quale le constatazioni non hanno valore.

In questi ultimi tempi sono emersi, nella vita nazionale, certi episodi di disorientamento e di delinquenza giovanile — segni estremi di una realtà di fondo generale molto grave — che hanno profondamente impressionato l'opinione pubblica e richiamata l'attenzione della stessa Magistratura. Le cause di queste deviazioni sono varie, ma siamo convinti che le maggiori responsabilità cadano, oltre che sulle famiglie e sulla stampa, sul cinema.

Si sottopongono quotidianamente le anime giovanili a tutte le sollecitazioni del male e poi ci si meraviglia se in esse gli istinti fatalmente si scatenano e rompono tutti gli argini.

La nostra società troppe volte dichiara di non voler il male, ma poi manca di coerenza e di coraggio nel riconoscere lealmente le cause di esso, nè osa prendere gli opportuni rimedi. Ed anche quando si rende conto delle cose, si palleggia in un gioco di responsabilità, che sembra senza via d'uscita. L'opinione pubblica attribuisce facilmente la colpa dell'immoralità imperante ai pubblici poteri, che non vigilerebbero abbastanza e mancherebbero di decisione nell'intervenire.

I responsabili della cosa pubblica spesso affermano, invece, di non poter intervenire perchè mancherebbe quella reazione generale capace di configurare come reato determinato infrazioni alla pubblica moralità. Ed intanto l'immoralità dilaga nel paese, tante anime si perdono e la gente più spregiudicata finisce per stabilire sempre più in basso il livello morale di tutta la vita della nazione.

PRECISAZIONI PER LA VERITA' E LA CHIAREZZA. — Pensiamo che sia giunto il momento per una salutare reazione da parte di tutti, secondo le responsabilità e le possibilità di azione di ciascuno.

Conviene dire chiaramente a coloro che affermano i diritti dell'arte e della cultura al di sopra di ogni considerazione etica, che mai l'arte può accettare di ridursi a scuola di immoralità e di degradazione dell'uomo e che, ad essere sinceri, ben spesso nei film moralmente inaccettabili l'arte e la cultura non c'entrano affatto. Esse costituiscono soltanto un comodo paravento per celare ben altri interessi si fa ricorso agli istinti più bassi dell'uomo unicamente per speculare su di essi.

Il ricorrere a temi dove tutto si risolve in chiave di violenza e di sesso è un facile espediente commerciale per celare la propria incapacità ad esprimere autentiche e compiute opere cinematografiche. Ne guadagnerebbe molto la chiarezza delle discussioni se si avesse la realtà di proclamare ciò apertamente.

Vorremmo dire a queste persone, preoccupate della prospettiva che il cinema diventi "edificante", che l'impegno morale — anche nel cinema — non impedisce affatto l'autentica creazione artistica ed il successo, come ha già dimostrato l'esperienza.

4. RACCOMANDAZIONI E SPERANZE — *Confidiamo che tutti coloro i quali in qualsiasi modo, hanno responsabilità nel settore del cinema, accolgano questo accorato appello che ad essi rivolgiamo in nome della coscienza cristiana e civile del paese e ritornino — ove fosse necessario — a quella saggezza, a quella superiore dignità di propositi e di sentimenti che sono rispetto della morale evangelica; comprendano che nelle loro mani è deposta un'arma terribile di salvezza o di perdizione per molti; sentano la fiera di conservare alla nostra patria quel patrimonio morale che l'ha fatto grande nei secoli, attraverso il magistero della bellezza e dell'arte.*

Vorremmo pertanto che essi avessero sempre presenti davanti allo spirito questi punti fondamentali di orientamento:

a) *che ogni attività umana deve sottostare ad una norma morale oggettiva, la quale deve ancorarsi alla natura dell'uomo e quindi, in ultima analisi, alla stessa essenza e volontà di Dio creatore, il quale ha parlato attraverso la Rivelazione ed ha affidato la custodia e l'interpretazione di essa alla Chiesa.*

Gli impulsi dell'istinto e il giudizio dei più debbono essere guidati da tale norma oggettiva, se non si vuole cadere in un relativismo dissolutore di ogni moralità;

b) *che una libertà la quale pretende di essere fine a se stessa, sconfinata fatalmente in impunita licenza e caotica anarchia, rendendo l'uomo e la società schiavi degli istinti peggiori, per cui ogni ordine — individuale e sociale — frana e tutto diventa permesso;*

c) *che tale salda disciplina morale deve applicarsi anche e soprattutto nel settore del cinema, poichè questo tende — per sua natura — ad esercitare un dominio smisurato sulla persona umana ed a minacciarla — col suo prestigioso fascino — nella sua stessa autonomia spirituale, con un enorme influsso nella formazione della pubblica opinione, del pubblico costume e della stessa concezione di vita;*

d) *che l'opera cinematografica si rivolge non ad un gruppo scelto di "iniziati", ma alle masse popolari, le quali sono le più indifese di fronte alle malsane sollecitazioni dello schermo ed afferrano dei film soprattutto gli aspetti spettacolari più superficiali ed immediati, mentre proprio esse hanno più urgente bisogno di aiuto e di stimolo per elevarsi, istruirsi, educarsi ai valori veri della vita;*

e) *che l'aspetto ricreativo e di svago, prevalente in larga parte della produzione cinematografica attuale, se vuole conseguire il suo vero scopo, mai deve essere di ostacolo alla realizzazione dei beni di ordine superiore dell'uomo, ma deve anzi rispettare e favorire la natura e la gerarchia dei valori;*

f) *che l'esigenza di moralità nei film — a cui con tanta insistenza richiama la Chiesa — non significa ignoranza del male che c'è nel mondo, nè fuga di fronte ai grandi problemi che assillano l'epoca nostra: indica che anche nel trattare il male non deve mai venire meno il senso della misura, della delicatezza, della dignità e che chiarissima deve apparire la condanna di esso, in tutto lo sviluppo dell'azione cinematografica e non soltanto al termine, senza sordide speculazioni e segrete compiacenze;*

g) *che da parte della Chiesa non vi sono prevenzioni di principio nei riguardi del cinema, come lo provano all'evidenza i molti e solenni documenti pontifici di questi ultimi anni, ma v'è solo la preoccupazione materna di impedire che l'uomo faccia cattivo uso di questo meraviglioso ritrovato del suo ingegno, come — purtroppo — non raramente è avvenuto in questi ultimi tempi.*

In particolar modo la nostra parola giunga ai produttori, agli autori e agli artisti, affinché impegnino la loro coscienza umana e cristiana ad offrire film artisticamente validi e moralmente sani, senza indulgere alle pressioni ed alle suggestioni deteriori di un pubblico

licenzioso ed amorale (quale, grazie a Dio, non è tutto il pubblico italiano, e neppure la più grande parte di esso) con tutta la nostra paterna sollecitudine e con la più viva speranza vi esortiamo ad usare nel modo più nobile e col più profondo senso di responsabilità dei doni preziosi e della vocazione che Dio ha loro concesso.

Troppi messaggi di rivolta, di pessimismo, di disperazione, ci sono giunti dal cinema in questi ultimi tempi. Troppo ci si è accaniti a frugare tra i vizi e le miserie dell'uomo, senza pietà.

Abbiamo oggi bisogno di opere che insegnino a vivere ed a sperare; che aiutino il nostro buon popolo ad affrontare con coraggio e fiducia i suoi problemi di ogni giorno; che si facciano banditrici di sentimenti alti e nobili, e chiamino l'uomo alla sua dignità morale, gettino un ponte di comprensione di fraternità fra i popoli, fortifichino il senso della famiglia, aiutino i giovani a prepararsi alle responsabilità del loro domani, offrano agli uomini stanchi ed affaticati di oggi pause serene di riposo e di svago, portino — in una parola — un valido e positivo contributo in questo doloroso travaglio spirituale e materiale che l'umanità attraversa, e non ne aumentino i disorientamenti e le aberrazioni. Quale opera altamente educativa di elevazione spirituale può compiere il cinema!

Rivolgiamo una viva preghiera anche a coloro che sono preposti alla tutela del pubblico costume, del cui compito comprendiamo le difficoltà, affinché si rendano interpreti sempre più illuminati e difensori coraggiosi delle tradizioni civili e nelle sue strutture profonde. Il patrimonio morale del popolo italiano è un patrimonio comune a tutti e tutti gli onesti devono sentire il dovere di tutelarlo come la ricchezza più grande, anche se a volte questa tutela comporta fastidi ed impopolarità.

Ogni cedimento sarebbe una strada per cedimenti maggiori. Si faccia ogni sforzo per rendere più operanti le leggi che regolano attualmente questa materia; si studino norme legislative più adeguate, se ciò si dimostri necessario. Ma l'integrità morale del nostro popolo deve essere difesa a qualsiasi costo, poichè a nulla servirebbero tutte le riforme materiali ove si determinasse un decadimento generale del costume pubblico.

Nè possiamo mancare di rivolgere un pensiero a coloro cui è affidato, sulla stampa quotidiana e periodica, il compito della critica cinematografica. L'orientamento dell'opinione pubblica, nel formulare i giudizi positivi o negativi sui film, dipende molto da essi. Sentano la responsabilità sociale delle loro valutazioni, orientino il pubblico verso i valori positivi, trovino sempre il coraggio morale di esprimere chiaramente — secondo coscienza — la verità, senza seguire il conformismo delle mode e le viltà del rispetto umano.

Il mondo d'oggi ha assoluto bisogno di spiriti coraggiosi, per guarire dalle sue malattie e liberarsi della troppa zavorra che ne appesantisce il cammino.

I padri e le madri di famiglia, i quali sentono ansiosamente il problema dell'educazione dei loro figli, non restino indifferenti ed inerti di fronte alla situazione attuale, collaborino in tutti i modi possibili con i pubblici poteri per una bonifica morale nel campo dello spettacolo, elevino fermamente — nelle forme più opportune ed efficaci — la propria voce di protesta ogni qualvolta si verificassero situazioni chiaramente offensive per la morale cristiana, si facciano apostoli nel proprio ambiente per una coscienza cinematografica evangelicamente illuminata, disertino e facciano disertare dai propri figli ogni spettacolo immorale e sostengano, invece, quella produzione cinematografica che si presenta come autentico contributo per la crescita intellettuale e morale dell'uomo.

A questo impegno dei genitori deve affiancarsi lo sforzo di tutti gli altri educatori, i quali devono sentire il dovere e l'urgenza di svolgere, su questo grave problema del cinema, un'opera instancabile di orientamento, di guida, di difesa nei riguardi delle nuove generazioni che si affacciano alla vita.

Tutti i fedeli ricordino il dovere di coscienza che hanno di attenersi con fedeltà e disciplina alle segnalazioni morali fornite dal Centro Cattolico Cinematografico, organo incaricato della revisione dei film nel nostro paese.

I Sacerdoti e i Religiosi, sensibili ai gravi problemi della vita pastorale, sentano il dovere di far oggetto di studio gli insegnamenti dei Pontefici nel settore cinematografico e si servano di questo nostro richiamo per illuminare le anime, per difenderle e indirizzarle, al fine di formare una sana mentalità per una robusta difesa del supremo bene, la salvezza delle anime.

Roma, 20 marzo 1961.

- + Maurilio Card. FOSSATI, Arcivescovo di Torino.
- + Elia Card. DALLA COSTA, Arcivescovo di Firenze.
- + Ernesto Card. RUFFINI, Arcivescovo di Palermo.
- + Giuseppe Card. SIRI, Arcivescovo di Genova.
- + Giacomo Card. LERCARO, Arcivescovo di Bologna.
- + Giovanni Battista Card. MONTINI, Arcivescovo di Milano.
- + Giovanni Card. URBANI, Patriarca di Venezia.
- + Alfonso Card. CASTALDO, Arcivescovo di Napoli.
- + Agostino MANCINELLI, Arcivescovo di Benevento.
- + Norberto PERINI, Arcivescovo di Fermo.
- + Demetrio MOSCATO, Arcivescovo di Salerno e Amministratore Apostolico perpetuo di Acerno.
- + Giovanni BOSIO, Arcivescovo di Chieti e Amministr. Ap. perpetuo di Vasto.
- + Paolo BOTTO, Arcivescovo di Cagliari.
- + Giovanni FERRO, Arcivescovo di Reggio Calabria.
- + Enrico NICODEMO, Arcivescovo di Bari.
- + Ettore CUNIAL, Arcivescovo tit. di Soteropoli, Vicegerente di Roma.
- + Arrigo PINTONELLO, Arcivescovo tit. di Teodosiopoli di Arcadia, Ordinario Militare per l'Italia.
- + Adelchi ALBANESI, Arcivescovo Vescovo di Viterbo e Tuscania.
- + Giuseppe AMICI, Arcivescovo di Modena.
- + Raffaele BARATTA, Arcivescovo di Perugia.
- + Edoardo FACCHINI, Vescovo di Alatri.

La crisi della civiltà contemporanea e il cinema

Se si ritiene per vero che non sono le buone leggi a rendere gli uomini giusti, ma che sono gli uomini giusti a rendere buone le leggi, si deve logicamente dedurre che il problema della censura non risiede in una legge imperfetta, ma nell'immatùrità dell'opinione pubblica. Ciò, si noti bene, non significa negare l'esistenza del problema, ma riconoscergli un valore e una gravità assai più vasta di quella che sino ad ora gli è stata attribuita. Se la crisi dipendesse esclusivamente dall'imperfezione di una legge (ciò purtroppo corrisponde all'opinione di molti) il problema sarebbe facilmente risolvibile formulandone una nuova; in realtà il problema ha solo artificiosamente un limite giuridico.

In Italia, così come in molti altri paesi, il problema della censura non è che l'evidenziazione della più generale crisi della società contemporanea, che fatica a ridimensionare in valori fondamentali le sue strutture in evoluzione. Il caos esistente se in genere si riverbera su tutte le manifestazioni della vita contemporanea, la sua latitudine va dal problema degli armamenti alla educazione delle nuove generazioni, tuttavia è sentito con maggiore intensità nel mondo dell'arte.

Le contraddizioni, gli sviluppi e le crisi di una società vivono nell'esperienza individuale dell'artista che ad essa si sovrappone o partecipa, interprete a volte inconsapevole delle correnti spirituali del suo tempo. E' sintomatico che il tratto più caratteristico della cultura contemporanea sia la problematicità, in fondo alla quale vive comunque un atteggiamento di protesta o di denuncia contro ciò che si contrappone o limita le aspirazioni dell'uomo d'oggi. Questo rileva Arnold Hauser relativamente a uno dei movimenti artistici del nostro tempo: « *La lotta sistematica contro i mezzi espressivi e quindi la dissoluzione della tradizione artistica dell'ottocento, si inizia nel 1916 con il dadaismo, che è un fenomeno di guerra, cioè una forma di disfattismo* ». Quando si pensi che solo fra le correnti che con il loro rifiuto della realtà hanno determinato una profonda censura nello sviluppo stilistico della storia dell'arte si annoverano il cubismo, il costruttivismo, il futurismo, l'espressionismo, il dadaismo ed il surrealismo, è possibile render conto della vastità del fenomeno. La lotta sistematica contro i mezzi espressivi convenzionali giunge a determinare nella cultura contemporanea la riuscita ad attingere la propria verità dalla natura e dalla vita e quindi a non riconoscere l'esistenza di alcun valore. Da qui nasce l'impre-scindibile verità, gli ultimi cinquant'anni di storia già due tentativi di ricostruire il mondo su nuove basi: il marxismo e il nazifascismo. Purtroppo essi, per le ideologie che li muovevano, non hanno saputo offrire che soluzioni inadeguate alle aspettative esistenti.

L'uomo di oggi, affranto dalle più contraddittorie esperienze, attende ancora qualcosa di nuovo. E' ora che i cattolici assumano complete le loro responsabilità; di fronte alla storia essi sono colpevoli di non aver saputo offrire ai drammi e alle contraddizioni presenti le risposte che la loro dottrina suggeriva, ed erano le più autentiche, perchè non create da uomini. Per restituire alla società la concezione cristiana dell'uomo e della vita sulla quale si fonda l'equilibrio di cui il mondo ha bisogno, sono necessarie nell'apostolo di oggi la fede operante e la coscienza dei problemi esistenti. Per realizzare efficacemente la redenzione della società contemporanea è necessario tener conto dei problemi e delle contraddizioni che intimamente la sconvolgono. Il mondo di oggi che ha negato l'esistenza di ciò che trascende l'intelligenza e la esperienza dell'uomo sente come esclusivi e dominanti i propri problemi esistenziali. Ad essi il Cristianesimo offre una soluzione che non si contrappone, nè tanto meno nega il significato delle esperienze attuali, ma le compone e supera nel loro più intimo significato. Portare la vita negli uomini con umiltà, senza ignorare il valore della loro sofferenza e delle contraddizioni entro le quali si dibattono, questa è la missione che la società chiede al cristiano responsabile di oggi.

In assoluto non esistono altre vie d'uscita dalla crisi attuale; le strade da seguire, le singole mete da realizzare, sono affidate alla fede e alla volontà di chi ascolta la voce del tempo presente e crede in quelle realtà che costituiscono la risposta più autentica ai problemi e alle contraddizioni dell'uomo di sempre.

DICONO CHE IL MANIFESTO CINEMATOGRAFICO...

Diciamo, uno per la strada pensa agli spicchi di colore e alle mobili superfici di Macke opure alle metalliche strutture, o alle sfingee figure di Leger, e non si accorge di essere bombardato da ogni parte dagli invitanti richiami dei manifesti cinematografici. Ora, anche questi ultimi sono divenuti un vero e proprio spettacolo che prende spunto ed è alimentato dalla prodiga decima musa. (Ci sono già i transistor, ciascuno li esibisce, e non è poco).

Dicono seriamente che siamo nel tempo della pubblicità (nelle normali pellicole cinematografiche vengono inserite immagini propagandizzanti un certo prodotto, prendendo alle spalle l'ignaro e sprovveduto spettatore: scherzi del montaggio, ad un paralitico, uscito dalla sala, potrà venire il desiderio di correre su biciclette X); vogliono far crescere sulle sponde dei viali, al posto degli anziani ippocastani, intere e variate famiglie di cartelloni pubblicitari.

Diciamo di usare almeno un po' di buon gusto.

Il povero Toulouse-Lautrec ne sapeva qualche cosa, non c'era ancora il cinema ed egli invitava i parigini al «Moulin Rouge» a sentir cantare la Goulue e a vedere gli sferzati can-can di Offenbach (oggi, il cancan lo fa solamente, e male, Walter Lang).

Dicono che, qualche anno fa, quei pochi americani che andavano ancora a piedi e gli altri che non andavano ancora coll'areoplano, ma semplicemente in automobile, si potevano dilettere, lungo un bel pezzo della 5th Avenue, con la visione di una Carroll Backer alta, o meglio, languidamente distesa, un centinaio di piedi. Il tutto

faceva parte del lancio pubblicitario del film di Elia Kazan, «Baby doll».

Dicono che noi potevamo ammirare un Gary Cooper alto circa 15 metri sulla facciata dell'Arengario, che reclamizzava un altro film, di cui non ricordano il titolo.

Ammettiamo che la propaganda sia necessaria: dicono che è tutto un grande giro di banconote rosa e che la gente deve essere guidata in modo sicuro.

Spiegano che il cartellone pubblicitario cinematografico nasce nello studio di pubblicità delle grandi case di produzione. Tecnici e artisti studiano colori e forme che possano insinuarsi di soppiatto nella psiche del cittadino per poi rivelarsi prepotentemente al momento opportuno.

(Ci dicono che il giallo col rosso e col blu forma una combinazione assai pericolosa per lo sprovveduto passante).

Uomini in camice bianco posano in terra delle grandi fotografie di attori o attrici, protagonisti del film che si vuole lanciare, ci mettono sopra della carta trasparente e poi ricalcano con dei grossi pennelli quello che c'è sotto. Qui non c'è creazione, molti però intraprendono la strada della geniale invenzione ed escono dalle loro mani manifesti come quelli del film «Io amo, tu ami».

Ci dicono anche, insistendo, che i manifesti, prima dell'affissione, vengono sottoposti all'esame di certi incaricati del Comune che giudicano con invidiabile sicurezza quali di essi (manifesti) offendano la morale comune e quali altri non la offendano affatto (la morale comune è una curva di cui non si conosce l'origine e non si sa dove vada a finire; forse permete gli stupri notturni e condanna invece lo scempio diurno delle aiuole).

Ci dicono che a loro le aiuole e

il verde non interessano.

In base a questa morale comune, il Comune o chi ne fa le veci, dà il permesso di attaccare dei bolli sui manifesti e questi sui muri.

Obiettiamo che i tecnici in camice bianco (immacolato) e gli artisti non hanno molta fantasia. Infatti da non molto (troppo!) tempo in giù la loro ispirazione varia da una visione di fronte niente affatto idealizzata, della depositaria della costola di Adamo e una di profilo, oppure di dietro, della stessa.

Ci dicono di non capire bene.

Spieghiamo che all'infuori di fanciulle in ridottissimi indumenti, sui manifesti ci sono poche e trascurabili cose. Non che questo dispiaccia profondamente a molta gente, ma il fatto è che questa esibizione di edifici di curve femminili sta diventando una malattia contagiosa. Diciamo che di questo passo, potremo costruire intere città, piazze, strade ecc. con tali edifici.

Anche Picasso aveva disegnato dei cartelloni pubblicitari e donne disabbigliate, ma le sue erano madri, sorelle e mogli.

Ci dicono di aver capito perfettamente che noi non comprendiamo niente.

Dicono che loro sanno benissimo tutto ciò. Ripetono che è tutto un giro di banconote rosa, che le madri di Pudovkin e le mogli di Picasso danno fastidio a molta gente, che sono leggende di altri tempi.

Non interrompiamo allora?

Dicono, allora bisogna dare al pubblico la verità, si fa presa sui più facili sentimenti e istinti dell'uomo per mostrargli la brutale realtà. Immense costruzioni femminili di curve affascinano l'operaio e lo astragano dal monotono mondo popolato da madri e mogli, molto preoccupate.

Dicono che irrazionali nostalgie di

dei lontani devono essere soffocate da una concreta visione della realtà. Questa crudele realtà può essere poi attenuata da ricreativi miraggi colorati che invitano ai sogni.

Noi pensiamo ai cartelloni di un film «Femmine di lusso». Diciamo che, dopo tutto, non è da buttar via quella irrazionale nostalgia di lontani dei; su ciò si potrebbe costruire molto (anche col loro aiuto).

Dicono allarmati che c'è troppo da pensare (fatica), c'è già la vita, e tutti sanno com'è: i figli che durano a lungo e sempre più spesso.

L'invitare alla meditazione è pesante e non rende (è tutto un giro di banconote rosa), poi, chi vuole pensare?

Dicono che, dopo tutto, anche loro si sforzano; cercano infatti di spiegare tutto il film prima sui cartelloni con il disegno e il titolo; il loro intento insomma è limpido come una festa.

Noi, tra parentesi, facciamo loro notare che hanno ormai tipizzato lo stile delle loro immagini, che sono tutte uguali.

Dicono che è tutta fatica in meno da parte del pubblico. Essendo unificate tutte le immagini, basterà interpretarne una sola; la prima.

Alla nostra osservazione sull'ambiguità di certi titoli (Odissea nuda - Laura nuda - Estate nuda) data dall'aggettivo «nuda» che influisce sulla psicologia dell'individuo in una ben determinata direzione, dicono che siamo degli ipocriti e che pensiamo male cronicamente. Dicono che andiamo a spiare la notte i loro manifesti più veri.

Diciamo che è uno sporco imbroglio.

Loro sorridono sarcasticamente e ironizzano che siamo degli ingenui, che la vita non è per noi.

Noi insistiamo che è un brutto affare speculare sui più facili sentimenti ed istinti del prossimo.

Dicono di non capire di quale prossimo si stia parlando.

Accenniamo alla sottile poesia dei manifesti di Toulouse-Lautrec, di Chagall, di Braque.

Dicono che sì, forse anche a loro piacerebbe. Ma non c'è tempo; i poeti non entrano nel giro proprio per costituzione e poi i poeti, forse non sembra, ma dicono delle cose che possono far pensare e che questo che possono far pensare è una malattia tipica dei preti e dei poeti.

Noi chiediamo dove vadano a prendere i colori dei loro manifesti.

Dicono che in una società come la nostra i rossi sono quelli delle fuoriserie, gli arancioni con tutte le loro varie sfumature, quelli delle gambe delle «ragazze di vita», i verdi e i rosa, di certe banconote, gli azzurri, del mare affollato delle nostre spiagge.

Non siamo d'accordo con loro. E' tutta una truffa!

I verdi per noi sono sempre quelli dei curvi giardini all'italiana, dove i prati salgono alle nubi opache, e così via...

Ci guardano con sufficienza, poi s'illuminano.

Dicono che ora i manifesti saranno costituiti da fotografie enormi, non più la trasfigurazione del pennello.

La verità sempre più palese anche sui manifesti.

(Credevamo che il film «La vérité» fosse stato fatto da Gesù Cristo, quando abbiamo letto il nome di Cluzot. Hanno riso, dicendo che Cristo era un ingenuo idealista, ora è Cluzot il portatore di verità).

Dicono che i manifesti ci scuoteranno brutalmente, che l'essenza della verità ci farà cadere stecchiti.

Pensiamo, tristi, che conosceremo delle terribili cose a tutti ignote, degli spaventosi segreti al cui confronto le pene delle nostre madri e sorelle saranno quisquiglie.

(E' tutto un giro di bigliettoni rosa e cambiali bianche).

Claudio Zanini

« VIVA L'ITALIA »

E « IL CENTENARIO » ...

GOVERNATIVO

Credo che l'ultimo « patriottico » film di Rossellini non rappresenti solo un notevole fiasco finanziario ed artistico, ma costituisca anche con le sue vicissitudini una piccola antologia del malcostume economico, sociale e culturale assai ben radicato nella classe dirigente italiana. Un film sulla unità d'Italia era stato tempestivamente varato dalla DOCUMENTO e dalla VIDES, non appena negli ambienti cinematografici era trapelata la notizia che lo Stato avrebbe fortemente sovvenzionato ogni iniziativa artistica, intrapresa al fine di celebrare il Centenario dell'impresa dei Mille. Si parlava, tanto per cambiare, di un'opera in quattro episodi tratta da un soggetto di Chiarini e Petrucci, opera che non fu mai realizzata a causa dell'entrata in lizza di De Laurentis, da un lato, e di una coalizione di produttori facente capo a Rizzoli, dall'altro.

E' strano che dei due gruppi rivali, a realizzare il film ci sia arrivato il secondo, sostenuto da una strana coalizione economica e basato su di una collaborazione culturale fra elementi di estrema sinistra e personalità cattoliche, ancora più strana.

Comunque il fallimento del film non può certo essere attribuito alla eterogenea composizione dei suoi quadri ideologici e direttivi, giacché nell'opera non si trovano tanto errori dovuti a parzialità storiche o a soluzioni di compromesso, quanto a gravi imperfezioni imputabili solo ad un'errata concezione di fondo di tutto il film. Il vero, grande sbaglio è stato dunque la scelta di un regista come Rossellini, privo di fede e di entusiasmo, istintivo sì, ma scettico e disincantato per celebrare un'epopea come quella del nostro Risorgimento, che non può essere compresa se non attraverso uno sponta-

neo processo. Del resto l'aridità e la monotonia creativa chiaramente visibili nei suoi film più recenti, non aveva saputo mascherarle neppure lo stesso Rossellini in uno dei suoi ultimi incontri con Bazin al Festival di Cannes del '59, nel corso del quale, parlando della sua insofferenza per il crescente diffondersi della specializzazione culturale, aveva tentato di giustificare il suo ritorno al documentario (« India '58 », col proposito di riportare il cinema alla visione sintetica, unitaria e totale dell'uomo proprio del neo-realismo italiano: dietro a quelle parole c'era già in realtà la stanchezza, la disillusione, l'insufficienza dell'artista a combattere la sua battaglia sul piano dell'opera completa. Posto dunque di fronte ad un difficilissimo problema di impostazione, Rossellini ha rifiutato, con caparbia fiducia nelle proprie possibilità, l'esempio di Blasetti (« 1860 »), accettando invece, in linea di massima, quello di Renoir (« La Marsigliese »), senza tener conto di quanto la personalità del regista francese e lo stesso tema da lui scelto fossero lontani dalla sua sensibilità e dalle particolari difficoltà che questo film gli proponeva già in sede di sceneggiatura; da questa semplicistica genesi concettuale del film, deriva senza dubbio il valore assolutamente negativo della sceneggiatura, basata su uno storicismo oleografico, rivolto sul piano espressivo secondo i moduli di un facile ed infantile realismo didascalico, che ricorre troppo spesso a battute scopertamente artificiose, per cercare in qualche modo di realizzare una completa sintesi dei motivi storici, filosofici, ideologici e personali che confluirono nel Movimento Risorgimentale.

Su di una base tanto debole Rossellini ha costruito ben poco, poichè, spingendo fino agli estremi i suoi propositi di smitizzazione dei personaggi, dei fatti, dell'epoca, ha voluto ricostruire completamente seguendo i rigorosi sistemi della real-

tà storica, le figure e gli ambienti del film nel tentativo di ridarceli più veri e più umani, al di fuori di ogni retorica patriottarda del sentimento; ma quella di Rossellini è un'arte sintetica, capace di cogliere, nella più piena indisciplinata costruttiva, attimi preziosi di vita, guizzi spontanei, in cui brilla la gioia di vivere più profonda; non un'arte analitica, in grado di ricreare grandi figure umane e vasti disegni storici dall'arida sostanza filologica.

Per questo il Garibaldi di « Viva l'Italia », pur non essendo più un simbolo vuoto e crudele, non è neppure un uomo vero; infatti il regista ha tolto l'alone eroico dal suo capo e gli ha infilato nel pigiama i fastidiosi reumatismi di un vecchio qualunque; ma questo non basta per farne un uomo e soprattutto non basta per farci comprendere ed accettare come credibile la sua personalità. Al di fuori del suo eroismo la figura di Garibaldi non può esistere, perchè, anche da un punto di vista strettamente storicistico, il fascino indefinibile che da essa emana, è probabilmente l'indispensabile giustificazione degli sviluppi sorprendenti di quel periodo.

« VIVA L'ITALIA » è dunque un film sbagliato: ma è anche un film « ufficiale » e, a mio avviso, tra questi suoi attributi esiste un'intima connessione, direi quasi un rapporto consequenziale; nel complesso delle varie manifestazioni celebrative del Centenario, indette e patrociniate dal governo, il film di Rossellini è certo una delle più infelici esperienze, in quanto si può dire che riassuma in sé tutti i lati negativi di questa nuova ondata unitaria, all'urto della quale l'Italia ancora tutta si ridesta a più nobili imprese. Da un lato gli equivoci culturali ricorrono deplorabili e numerosi in quasi tutte le manifestazioni commemorative: lo storicismo, di cui si abusa a sproposito in « VIVA L'ITALIA », lo scrupolo apologetico e forse anche sciovinistico, la necessaria afferma-

zione di una fratellanza universale dei movimenti risorgimentali nel nome dell'Italia unita, sono alcune tra le teorie interpretative più personali e divertenti che finora ci abbia offerto l'Italia 61. Dall'altro poi che tutte le celebrazioni unitarie abbiano come scopo fondamentale e dichiarato, quello di far rivivere agli Italiani (volenti o nolenti) quel glorioso periodo della loro storia che coincide con la faticosa nascita della loro unità nazionale e che a questo fine siano preordinate e più o meno imposte a varie e vaste categorie di cittadini italiani, è un fatto che si commenta da sé; così come autosufficiente è la « vis comica » di quegli uomini politici che, mentre gli storici e gli uomini di cultura concordemente assegnano al popolo italiano, come già saldamente acquisita, una forte coscienza nazionale, scelgono puntualmente per ogni discorso celebrativo toni fervidi e convintissimi da apostoli rassegnati e masochisti dell'idea unitaria. Ma tutti questi preoccupanti fenomeni di apatia spirituale rientrano in un panorama sociale assai più vasto, e di conseguenza molto più grave nei suoi aspetti negativi; voglio qui alludere a quella progressiva e sterile meccanizzazione di ogni forma di vita comunitaria che invade lentamente tutti i campi d'azione della collettività: films commissionati dal governo in seguito a contingenza del tutto estranee al fatto d'arte, come la « GRANDE OLIMPIADE » e « VIVA L'ITALIA »; opere la cui visione, altamente educativa dal punto di vista morale, viene concessa gratuitamente a tutte le scolaresche d'Italia (e si può immaginare con quali effetti!); campagne pubblicitarie colossali ed ipocrite per lanciare films di nessun valore artistico, inutili e muti sul piano del pensiero e della problematica contemporanea.

Questi sintomi denunciano concordemente una instabile situazione di disordine, che in campo artistico e creativo si concretizza attraverso una

impressionante molteplicità di spunti individuali e di direttive ideologiche, in un vitalismo uniforme e anarchico che rifiuta i valori tradizionali senza arrivare, in generale, a proporre di nuovi; e da questo più o meno sincero anticonformismo nascono opere complesse e validissime, che pur rispecchiando efficacemente l'atmosfera spirituale del nostro tempo, disorientano i lettori impreparati e li spingono verso l'arte minore ed amorfa. In questa confusione di orientamenti e di tendenze, la cultura italiana perde sempre più i contatti con le masse del popolo e con la loro eterna e positiva vitalità: quella che giunge fino all'uomo qualunque è la cultura superficiale e standardizzata, la cultura televisiva, che lo spinge ad andare al cinema solo per vedere dei films come « VIVA L'ITALIA », che non lo stimola al pensiero o alla riflessione, ma lo aiuta a cullarsi in un mondo piccolo e meschino, chiuso ad ogni evoluzione e ad ogni influenza esterna; una « non cultura », che ancora non ci sentiamo di definire « governativa ».

Gaetano Stucchi

NIENTE FIORI PER GARY COOPER

Anche dopo la morte il grande attore ha voluto rimanere coerente alla sua mentalità, che ha fatto di lui un uomo saggio e poco amante delle stravaganze che certi divi di oggi sembrano apprezzare. Certamente la decisione di non voler fiori intorno al suo feretro è derivata dal desiderio di dare alle onoranze un tono modesto, raccolto e poco appariscente.

Franck J. Cooper nacque il 7 maggio 1901 ad Helena nel Montana, dove trascorse l'infanzia e visse come un vero cow-boy nel ranch del padre. Si recò ad Hollywood per tentare la carriera giornalistica, ma finì col fare la comparsa in alcuni westerns, fino a quando non gli fu offerta una piccola parte in « The Winning of Barbara Worth » (Sabbie ardenti, 1926) di Henry King.

Hollywood aveva trovato finalmente un vero cow-boy senza macchia e senza paura, degno successore del leggendario Tom Mix. In poco tempo la sua popolarità divenne mondiale, la sua figura lunga e allampanata era sufficiente a far accorrere centinaia

di spettatori ai suoi films.

Gary Cooper sullo schermo interpretò sempre la parte di se stesso: un uomo tranquillo, taciturno, gentile con tutti, ma nello stesso tempo forte e pronto a difendere con tutte le sue forze ciò che riteneva giusto e inviolabile. E' così che lo ricordiamo ne « La conquista del West » (1936) di Cecil B. De Mille e in « E' arrivata la felicità » (1936) di Franck Capra; infine in films più recenti come « Vera Cruz » (1954) di R. Aldrich e « La legge del Signore » (1956) di W. Wyler. La sua interpretazione più importante resta però quella dello sceriffo Will Kane in « Hig Noon » (Mezzogiorno di fuoco, 1952) di Fred Zinnemann, nella quale sintetizzò veramente tutta la sua figura morale, umana e commovente. La sua abilità infatti non era tanto quella di sapersi calare in personaggi diversi e contrastanti, ma di sapere adattare la parte alla sua personalità e di dare ad essa di volta in volta un approfondimento sempre diverso e intelligente.

Giorgio Clerici



Gary Cooper e Lloyd Bridges in « Mezzogiorno di fuoco ».

PERCHE' IL CINEMA DIVENTI MIGLIORE

LA SALA CATTOLICA CINEMATOGRAFICA DEVE ASSOLVERE AD UNA FUNZIONE PASTORALE

a) **Significato di un'azione pastorale in genere.**

Non per ripetere cose risapute, ma per chiarire concetti fondamentali, è bene richiamare cosa si intende quando si parla di azione pastorale.

Mi sembra che la sostanza di un'azione pastorale stia in una preoccupazione tesa a dare, a sviluppare, a difendere la vita spirituale (per un cattolico la vita soprannaturale) di un individuo. Una continuazione quindi della missione di Gesù venuto — « a portare la vita in misura abbondante — a guarire chi è ammalato — a risuscitare chi è morto » —.

Una preoccupazione che interessa in modo particolare i continuatori dell'opera di Gesù, i Sacerdoti, che investe pure tutti coloro che pongono il Cristianesimo su un piano di vita.

Ogni cosa poi che ha in sé capacità di rapporto con il mondo dello spirito rientra nell'ambito di un'azione pastorale, sia pure in vario modo. Vi entra il bene come elemento potenziatore, vi entra il male come elemento da distruggere. A priori nulla di ciò che interessa lo spirito umano può essere escluso da un interesse pastorale.

Importante mi sembra sottolineare il movente di tale azione. Non può essere che uno, almeno per un Cristiano, più ancora per un Sacerdote. Quello che ha guidato Gesù nella Sua azione redentrice: l'amore per l'uomo visto nella sua realtà di figlio di Dio.

Il gusto personale o qualunque altro motivo non possono essere presi in considerazione (almeno come elementi determinanti) in una azione pastorale. Solo l'amore giustifica tale interessamento vitale nei confronti di un uomo, perchè solo l'amore (che in fondo è dedizione) può permettere di penetrare nel mondo intoccabile dello spirito di una persona.

Un amore che consideri l'uomo nella sua realtà, per non correre il rischio, ignorandone qualche aspetto, di un'azione neutrale o peggio dannosa perchè non rispondente alle finalità ultime dell'uomo, finalità che ovviamente riguardano tutto l'uomo.

Ora l'uomo, lo sappiamo, è figlio di Dio. Chi è impegnato in un'azione pastorale deve lasciarsi muovere dall'amore all'uomo, figlio di Dio. In questo sta la forza e l'efficacia dell'impegno perchè esso diventa per chi lo assolve e per chi ne è termine veicolo a Dio.

Muovendo dall'amore, l'azione pastorale ha una metodologia tutta propria: quella usata da Gesù che non aspetta di

essere chiamato da Zaccheo, ma Egli stesso domanda di entrare in casa sua, che non si fa cercare dalla Samaritana, ma Egli stesso crea l'occasione per incontrarla.

Voglio dire che chi è impegnato in un'azione pastorale non aspetta di essere chiamato per portare la vita, ma Egli stesso si inserisce là dove vede che c'è una esigenza di vita anche se questa non lo chiama direttamente perchè sa che ogni vita ha bisogno di lui.

Se il cinema ha un'apertura sulla vita dello spirito umano il pastore di anime deve essere presente nel mondo del cinema e preoccupato di portarvi quella sostanza d'amore da cui egli è animato e scospinto.

b) **Significato di un'azione pastorale cinematografica.**

Che il cinema sia un fenomeno che ha profondi rapporti con la vita dello spirito umano è cosa risaputa e da tutti accettata.

Il fatto pone automaticamente il cinema nell'ambito di una azione pastorale intesa nel senso sopra detto. Si potrebbe discutere se il rapporto che il cinema crea con lo spirito umano è sostanzialmente positivo o negativo, se cioè il cinema va considerato come elemento potenziatore o come elemento da cui difendersi.

L'azione pastorale acquista significato in questo settore solo se riesce a inserire validamente il moderno fenomeno nel ciclo della vita spirituale dell'uomo di oggi così che questi non solo non ne sia danneggiato, ma ne riceva valido aiuto.

Le possibilità di tale inserimento esistono (soprattutto per un cattolico) e sono inerenti alla natura stessa del cinema che è espressione di una personalità umana.

Le modalità di tale inserimento possono essere di diverso genere e le esamineremo a suo tempo. E' opportuno però sottolineare come la preoccupazione di fondo di chi vuole o deve operare tale inserimento debba essere quella di parlare allo spirito dell'uomo usando del cinema.

Salvi questi due elementi (uomo-cinema) direi che ogni iniziativa è valida soprattutto se si tiene conto che, come in ogni altro settore dell'azione pastorale, anche in questo, la presenza attiva nasce da un profondo, disinteressato amore per l'uomo. Ma deve nascere veramente da un amore all'uomo, così come lo si ha davanti, con i suoi entusiasmi, le sue capacità, i suoi limiti, le sue debolezze.

Vorrei sottolineare qui come non è possibile parlare di azione pastorale cinematografica se il nostro agire in questo settore non è tutto mosso dalla carità che di ogni cosa si serve per comunicare la vita, quella vera.

La presenza di un qualsiasi altro motivo come causa movente toglierebbe ogni significato pastorale al nostro inserimento avallando l'opinione di chi asserisce essere tempo perso quello dedicato al cinema ed ai suoi problemi in un campo pastorale. L'esperienza conferma tali affermazioni, attestando la validità delle iniziative nate dall'amore e la sterilità di quelle nate da un qualsiasi altro motivo. Le prime anche se circondate da molte difficoltà lasciano un segno, le seconde creano situazioni di profondo disagio.

La funzione pastorale della sala cinematografica.

Le più che cinquemila sale cinematografiche cattoliche esistenti oggi in Italia sono certamente il mezzo più adatto per condurre una azione pastorale nel mondo del cinema. Esse infatti attraverso la proiezione di opere di particolare valore possono veramente e validamente inserire il cinema in un ciclo di vita spirituale dell'uomo.

Tale possibilità è d'altronde sancita (resa perciò obbligatoria) chiaramente dai documenti della Chiesa, nello stabilire le finalità da perseguirsi dalle medesime.

Offrire spettacoli istruttivi e ricreativi ad ispirazione cattolica.

Offrire spettacoli particolarmente adatti alla gioventù.

Diventare sussidio alla predicazione pastorale.

Essere strumento di elevazione, di educazione e di miglioramento.

La preoccupazione pastorale in tali finalità è evidente (è anzi chiaramente dichiarata) ed è intesa nel senso sopra descritto, ossia come continuazione della missione di Gesù venuto « a portare la vita in misura abbondante » e come inserimento del fenomeno cinematografico nella vita spirituale spettatore.

Si rifletta cosa significhi fare di una sala cinematografica « strumento di elevazione, di educazione, di miglioramento » di un individuo.

Un'azione di elevazione e soprattutto di educazione non può avere come ambito che il mondo dello spirito. E' quindi, seguendo una linea di conduzione costantemente informata da motivi spirituali che una sala cinematografica cattolica deve agire, e sarà della maggiore o minore spiritualità della sua azione che la sua presenza trarrà un significato « educativo e formativo ».

E' necessario comunque che la sala cattolica superi la posizione passiva che la riduce solamente a presentare al suo pubblico opere più o meno valide, occorre che incida, che

lasci un segno, che dica un qualcosa chiaramente voluto e non affidato al caso.

Dirò poi dei modi in cui tale presenza potrà tradursi, quantunque ogni singola sala (posta in tali linee) saprà trovare la « sua strada », il « suo stile », che risponda veramente alle esigenze dell'ambiente in cui essa agisce.

Il fatto poi che responsabile della sala cinematografica sia un Sacerdote ancor meglio se sottolinea una fisionomia pastorale. Non è pensabile infatti che un Sacerdote si occupi con la sua responsabilità sacerdotale di una cosa senza porre l'oggetto delle sue attenzioni su un piano di azione pastorale. Tanto più quando l'attività ha un influsso diretto sulle anime come è sicuramente del fenomeno cinematografico.

Ovviamente la presenza del Sacerdote in questo settore deve condizionare lo stile di azione della sala stessa, deve entrare come anima nell'attività della sala stessa e permearla profondamente, darle una precisa fisionomia come dà una fisionomia alle altre attività che vengono da lui attuate in Parrocchia.

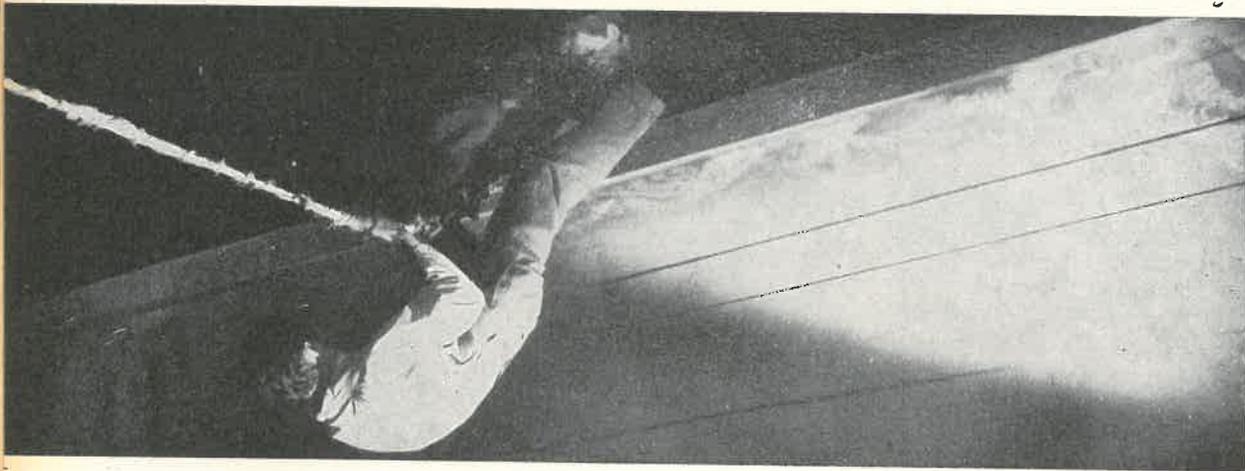
Di conseguenza l'attività della sala cinematografica non potrà nè essere affidata ad un laico e nemmeno considerata come a se stante, avulsa cioè da un normale piano di vita parrocchiale (inteso almeno in senso ampio e completo).

Ancora, l'angolo di visuale sotto cui il cattolico o il Sacerdote impegnato direttamente ed attivamente vede il fenomeno cinematografico, porta logicamente alla concezione della sala cinematografica cattolica in funzione pastorale.

Infatti l'interesse nostro per il cinema deriva dal fatto che esso viene visto come un fenomeno essenzialmente umano perchè espressione di una personalità umana (e questo crea un problema di formazione e di orientamento dei registi, attori, produttori, ecc., ovviamente non di competenza della sala) e perchè destinate a persone umane (e questo crea un problema di educazione e di guida dello spettatore, compito della sala parrocchiale).

Tale visione del fenomeno lo pone chiaramente su un piano di interesse pastorale.

Questo che ho detto può sembrare strano o forse inattuabile. Ma se ben si riflette, una tale impostazione dell'attività di una sala cinematografica parrocchiale semplifica enormemente il lavoro e soprattutto gli conferisce un vivo significato: quello di creare esigenze nuove nello spettatore comune, esigenze più sane, più umane, più cristiane. Se poi si riflette che sono le esigenze dello spettatore che in ultima analisi determinano gli indirizzi della produzione, si comprende come tale azione sia la più efficace per un miglioramento del cinema.



IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

di Mario Chiari

François Leterrier e Charles Le Clainche in « Un condannato a morte è fuggito » di Robert Bresson.

II TERZO MOVIMENTO DEL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO:

1) Gli elementi statici.

Si è precedentemente parlato del movimento cinematografico degli oggetti riprodotti e del movimento di macchina; ora si deve considerare una terza forma di movimento cinematografico, movimento inteso non tanto nel senso che siamo soliti dare a questo termine, ma, direi, in modo più profondo, più essenziale: un articolarsi, un organizzarsi di elementi, di per sé statici, in una durata temporale.

Si tratta quindi, prima di tutto, di rintracciare questi elementi statici indipendentemente dal movimento che si può creare con essi (di questo movimento ne parleremo in un altro articolo); e li rintracceremo in quella che possiamo considerare una sezione trasversale del film: l'**inquadratura** (fr. Cadrage; ingl. Shot).

E facciamo un caso limite per chiarire completamente la differenza; qualora si una possibile identificazione tra l'inquadratura ed il **fotogramma**, con una cioè delle piccole fotografie che compongono il lungo nastro della pellicola cinematografica: infatti l'inquadratura è in un certo senso la struttura che le cose assumono sullo schermo e solo sullo schermo è possibile trovarla, quindi è in quel complesso di effetti, che consideriamo nel linguaggio (v. articolo precedente, introduzione). Il fotogramma invece esiste solo sul supporto di celluloidi e potremo anzi dire che il fotogramma in sé, in quanto fotogramma, non viene neanche percepito dall'occhio umano essendo la velocità di esposizione inferiore a quella della soglia visiva.

E facciamo un caso limite per chiarire completamente la differenza; qualora si blocchi la macchina di proiezione su di un singolo fotogramma, neanche allora, ragionando cinematograficamente, potremo far coincidere i due concetti, poichè la inquadratura proiettata conterrebbe sempre una dimensione di tempo e di durata sullo schermo che il fotogramma non ha in sé.

L'inquadratura è lo sguardo cinematografico gettato alle cose secondo tre componenti: l'inclinazione, l'angolazione, la distanza, componenti che esamineremo ora una a una, precedendole ed in un certo senso accompagnandole con considerazioni di carattere più generale.

La visione che solitamente noi abbiamo nella realtà è molto uniforme; il nostro occhio di preferenza si posa sulle forme umane che lo attorniano e ogni cosa rapporta a questo modulo; così, per quanto riguarda l'angolazione, il viso gli viene porto all'altezza dello sguardo e viene così evitato ogni eccessivo sforzo di guardare troppo dall'alto o troppo dal basso. Il nostro sguardo, anche per quanto riguarda la distanza, normalmente si muove con una media di lontananza e di vicinanza sempre misurata sulla figura umana, che va dalla persona in rapporto all'ambiente all'attenzione del viso in rapporto al corpo. E così per ogni nostro inclinare la testa e quindi lo sguardo, corrisponde un immediato raddrizzarsi della visione dovuto a meccanismi di carattere psicofisiologico, cosicchè l'orizzonte nella vista si predispose sempre equilibrato.

Vi sono, è vero, oggetti che noi osserviamo frequentemente e che escono da questa uniformità (il lampadario che vediamo dal **basso** ed il tavolo che vediamo dall'**alto**), ma l'abitudine fa diventare normale quel solito riproporsi dell'oggetto. Così le rare volte che saliamo su di una torre o che osserviamo qualche oggetto a pochi centimetri di distanza, ciò che vediamo scuote in noi meraviglia, stupore. Staticamente potremmo quindi dire che il vedere dell'uomo ha per unità di misura l'uomo stesso e la visione è pressochè standard, con un minimo di variazioni nelle sue caratteristiche.

Lo sguardo cinematografico è più svincolato, è uno sguardo meccanico e come tale non è interiormente organizzato da strutture psicologiche, più che libero è anarchico. Ne consegue che diviene uno dei più facili canali di spettacolo, termine questo da intendersi in senso etimologico, cosa cioè che attira lo sguardo per la sua eccezionale novità. La parata militare in tempo di pace è spettacolo, come sarebbe elemento spettacolare, nel senso più lato, una persona che girasse per le nostre vie in cotta d'acciaio armato di una alabarda.

Ogni volta che lo sguardo cinematografico, con quella libertà che gli è propria, esce dalla somiglianza dallo sguardo standard della realtà, aumenta la potenziale spettacolarità insita in se stesso e lo spettatore viene sempre più attratto a considerare il momento di per sé, eliminando il contesto. Gli

elementi che stiamo trattando, come del resto tutto il linguaggio filmico, solo in una dimensione di movimento, cioè solo in un legame e flusso continuo di una prima e di un poi, acquistano potere espressivo; la spettacolarità intesa come sopra diventa il pericolo numero uno dell'espressione filmica; per cui quanto più aumenta la carica di spettacolarità del singolo momento, che quindi tende a rompere la continuità, tanto maggiore deve essere il legame con il prima e con il poi e tanto maggiore la forza espressiva che utilizza e mette in atto quell'elemento linguistico.

Il « che belle inquadrature » che talora si ode durante la proiezione, spesso è indizio di un cattivo film.

Fatte queste debite premesse veniamo al primo dei tre elementi dell'inquadratura: **l'inclinazione**.

Quel processo inconscio di raddrizzamento costante dell'orizzonte a cui accennavamo più sopra ha come punti di riferimento i bordi superiore o inferiore del quadro, cosicché l'orizzonte o è in parallelo con essi e allora l'inquadratura è **normale**, oppure tende a convergere a destra o a sinistra e allora è sentita con un' **inclinazione verso destra o verso sinistra**.

L'artificialità dell'effetto ha fatto sì che questo elemento venisse usato di rado, ricordiamo comunque le inquadrature inclinate del padre in contrapposto a quelle normali del figlio nella « Valle dell' Eden », ancora in « breve incontro » il pensiero suicida della protagonista, la quale improvvisamente si alza e corre fuori dal bar per buttarsi sotto al treno, pensiero che viene reso da una panoramica di accompagnamento e che attua contemporaneamente un nuovo movimento di macchina, inclinando sempre più fortemente a sinistra secondo il movimento dell'attrice, in modo che all'impeto del movimento si associ l'idea dello scivolamento fulmineo della donna, si materializzi lo sprofondamento morale della donna nella forza di gravità che l'attira verso il basso.

Infatti lo sguardo può essere gettato all'oggetto **dall'alto** (fr. plongée) e il gioco prospettico viene sempre più esaltato dall'angolazione sino ad arrivare a quella a piombo (ingl. straight up shot) ove lo sguardo dall'alto è completamente in verticale sul soggetto; allo stesso modo lo sguardo può essere gettato dal basso (fr. contre plongée, ingl. low angle shot) e anche qui la prospettiva, effetto contrario, questa volta raggiunge il suo culmine nell'angolazione supina (ingl. straight down shot).

Determinare a priori il significato delle singole angolazioni è assurdo, mentre infatti in « Viva Zapata » una diffusa angolazione, per quanto leggera, dal basso dà tono eroico epico alla vicenda, in « Giovanna d'Arco » l'alternarsi delle angolazioni dal basso riconduce l'azione a dramma spirituale e spesso è proprio l'inquadratura dall'alto che qui dà il tono eroico.

Ciò accade perchè ogni elemento acquista significato espressivo, solo venendo a contatto con un altro elemento, così l'angolazione sposata ad un taglio di luce dà un effetto, sposata ad un altro taglio di luce ne dà un altro, non perchè in questo caso l'espressione sia nell'illuminazione, ma perchè ciò scaturisce essenzialmente dall'incontro di questi due elementi: ne riparleremo fra poco.

Dobbiamo ora vedere i campi e i piani che a loro volta scaturiscono dall'incontro di più elementi, quali l'inclusione e l'esclusione dal quadro, la grandezza relativa e la distanza.

In cinema non si parla di grandezza reale, ma solo di **grandezza apparente** (vd. Maj - Linguaggio del film); infatti un volto sullo schermo anche se di fatto ha un'altezza di cinque metri viene automaticamente proporzionato alla sua realtà; l'immagine schermica isolata dallo spazio, immersa nel buio della sala vive solo dei rapporti di grandezza del quadro.

Così se una stanza ricostruita con un rapporto dieci a uno sullo schermo risulta esattamente come la stanza vera o come il modellino con scala uno a cento purché le proporzioni interne vengano rigorosamente rispettate.

Pure esiste una unità di misura non alterabile in modo quasi assoluto ed è la figura umana, la cui presenza sullo schermo ridimensiona non solo i rapporti delle grandezze ma le grandezze stesse. In un breve film sperimentale il Maj mostrava ad un tratto sullo schermo una bottiglia, lo spettatore psicologicamente la riportava ad una grandezza comune, ma successivamente l'entrare in campo di una mano faceva scoprire che la bottiglia non superava i dieci centimetri: l'elemento umano ridimensionava cioè la realtà dell'oggetto.

Questo si riallaccia a quanto più sopra della conoscenza umana che in effetti conosce un mondo umano rapportato continuamente ad una unità di misura costante che fisicamente proponiamo col nostro corpo e dal punto di vista più completo col nostro pensiero.

Quindi le grandezze cinematografiche sono relative e in presenza della figura umana si rapportano al suo modulo.

L'organizzazione di queste leggi si attua sulla porzione di realtà determinato dal **taglio dell'inquadratura**; e dico porzione di realtà poichè i limiti del quadro impongono al regista una scelta ben netta tra ciò che deve mostrare allo spettatore e ciò che rimanendo fuori del quadro rimarrà ignorato (in cinema si attua quella teoria filosofica esistono solo se conosciute); diceva il Balazs che il regista guida l'occhio dello spettatore, ci troviamo davanti a uno degli elementi più tipici dell'inquadratura, il principio **dell'inclusione o dell'esclusione**.

Questo principio porta al problema della distanza.

Anche qui la distanza è considerata un modulo apparente cioè come appare di fatto sullo schermo, e quindi è indifferente per questo aspetto del problema che la cinepresa sia stata sotto il naso dell'attore e se sia stata posta al di là della strada usando un teleobbiettivo.

E anche nel problema della distanza perfino delle nomenclature, la figura dell'uomo in piedi è alla base della distinzione dei vari elementi.

Badate bene che le distinzioni che faremo a proposito dei campi e dei piani sono puramente convenzionali ed indicative e servono per intendersi, tutt'al più le inquadrature tendono ad avvicinarsi a questo o a quest'altro tipo, ma non vi è nulla di assoluto. Comunque l'inquadratura che ci serve all'inizio è la figura intera (fig. 1); al di là (ove l'effetto della distanza è maggiore) abbiamo i **campi** inquadrature ove la figura dell'uomo è sempre in rapporto all'ambiente sino ad esserne assorbito, al di qua ove l'effetto di distanza è minore i **piani**: l'uomo isolato è scrutato sempre più da vicino, tenendo come punto di riferimento quella parte del corpo di maggiore capacità espressiva (considerazione d'ordine pratico non teorico).

Richiamiamo ora quanto abbiamo osservato più sopra circa le angolazioni, cioè come l'espressione scaturisca dall'organizzarsi tra di loro di questi elementi (l'orchestration en plans), processo che studieremo nel montaggio, tuttavia per la carica di spettacolarità dei singoli elementi molte volte scambiamo l'impressione, che scaturisce sempre da un singolo momento, e da uno stimolo psicologico è l'espressione frutto di un organizzarsi. E' il medesimo equivoco che nasce nel considerare la figurazione.

Infatti la sensazione di equilibrio data da una composizione simmetrica non è espressione in cinema, ma impressione; così quella di orizzontalità e di verticalità non supera l'impressione se non viene organizzata in un contesto, se non si altera o si mantiene uniforme, comunque acquistando una dimensione temporale e compenetrandosi con tutti gli altri elementi linguistici.

Si spiega così come quella parte di cinema tedesco che superficialmente volle venire considerato espressionismo (diciamo di parte, perchè di fatto vi è una corrente costruttivamente espressionista) per il concetto superficiale che ebbe in sé, finì con lo sboccare in un neo-espressionismo.

L'utilizzazione e l'organarsi dello spazio sul piano bidimensionale dello spazio dà luogo al problema della profondità di campo e di figurazione.

Bisogna evitare di confondere questa profondità di campo con ciò che i tecnici intendono con questo nome; cioè col fatto che se io regolo l'obiettivo sulla distanza di die i metri avrò una zona più avanti e una più indietro del punto fissato che sarà ugualmente a fuoco ad esempio tutto ciò che si trova compreso fra otto e dodici metri di distanza dalla cinepresa: parlo cioè di quella **profondità di campo tecnica** che varia col variare del diaframma, e che regolando la nitidezza e la sfocatura delle immagini può anch'essa diventare di carattere espressivo.

I francesi dividono la profondità dello spazio cinematografico in un nucleo centrale medio, in un *avant plan*, che noi chiamiamo « in primo piano » (da non confondersi col primo piano di cui parlavo prima, a cui del resto questa definizione si riallaccia, perchè una figura che si trovasse nell'*avant plan* sarebbe quasi sicuramente tagliata in primo piano) e un *arrière plan*, a cui noi non possiamo che far corrispondere che il nostro sfondo, tenendo presente che i termini non coincidono.

Sin dai primi tempi del cinema il problema della profondità ha impegnato molti registi, ma le soluzioni erano più che altro di carattere statico, ci si affidava al carattere esistente e fu il tempo delle retoriche sbarre nere flou delle prigioni in primo piano sul viso luminoso del protagonista.

Il secondo modo di concepire la profondità di campo giunge a noi attraverso Orson Wessel, Wyler ed altri e si afferma sempre di più sotto la spinta dei nuovi formati del quadro e delle teorie di montaggio interno o sintetico (Agel, *Le Cinéma*, pag. 50).

Contemporaneamente il progresso tecnico degli obiettivi e delle pellicole allargò le possibilità di utilizzazione di questo elemento che permettendo lo svolgersi contemporaneo di più azioni in contrasto o in armonia tra di loro arricchisce i movimenti di possibili significati ponendoli direttamente a contatto tra di loro. Inoltre l'accrescersi dell'interesse per questo elemento linguistico si allinea su quella ricerca di immediatezza e di contemporaneità televisiva che a tratti la *nouvelle vague* ci scopre e da cui deriva il suo amore ai movimenti di macchina.

E' evidente che l'uso sistematico delle tecniche tridimensionali darebbero nuovo impulso a ricerche in questo campo.

L'organizzazione dello spazio che deriva dall'angolazione, dall'inclinazione, dalla distanza, dal taglio delle inquadrature, offre un'altra caratteristica, quella della **figurazione** propriamente detta.

La teoria della Gestalt (psicologia della forma) ha illuminato molti aspetti della percezione della figurazione e le sue leggi; ad esempio quella della pregnanza: un campo percettivo tende spontaneamente ad organizzarsi, basandosi fondamentalmente sulla separazione di una figura dallo sfondo. L'organizzazione delle forme si verifica nel modo più semplice, simmetrico e regolare. Le forme tendono così ad essere pregnanti e le forme pregnanti sono forme forti e contemporaneamente forme chiuse; infatti una forma aperta tende a chiudersi e la lacuna viene integrata dal soggetto. Quindi oltre che alla percezione delle cose rappresentate lo spettatore astrae nell'inquadratura una tendenza ad una forma geometrica pura: questa è la figurazione.

(Vedi a questo proposito qualsiasi manuale di psicologia).

La percezione acuta e la sensibilità all'uso della figurazione è anche dovuta attualmente alle particolari tendenze delle arti figurative, arti per le quali la

tendenza alla purezza, porta, o meglio portava, al geometrismo (vedi Hans Seidlmayer, « La Rivoluzione dell'arte moderna », Garzanti, 1958, pag. 80-99).

Nè il cinema poteva rimanere estraneo a tale fenomeno e neppure di farne spesso un elemento ricercatissimo di espressione; credo che l'esempio di Eisenstein basti per tutti.

Abbiamo quindi figurazioni a carattere verticale, orizzontale, diagonale, a triangolo, a triangolo doppio, a stella, a rosone, ecc., o già attuate come ad esempio due uomini seduti ai lati e uno al centro, oppure come tendenza, come forza in movimento, come un missile che entra dall'angolo in basso a destra ed esce per quello in alto a sinistra (comp. diagonale).

La figurazione elemento statico può divenire dinamico allorché il movimento interno la trasforma gradatamente e cambia aggreganti in modo fluido (allo stesso modo come mutano i campi o i piani nella carrellata avanti o indietro o l'angolazione nella panoramica verticale). Ma ancora di più solitamente ripetiamo che la potenza dinamica viene attuata nel montaggio, elemento questo che crea un nuovo tipo di movimento, il terzo fra quelli da noi conosciuti, movimento accettabile e conosciuto solo dal pensiero intelligente dell'uomo.

Prima di concludere resta da accennare ad un altro elemento dell'inquadratura (forse è improprio chiamarla in questo modo, ma basta intendersi): il **formato**.

Mentre fino a poco tempo fa il formato tradizionale era il rapporto a tre, lo schermo, oggi, tende ad esondersi in larghezza, in orizzontalità. Il rapporto tradizionale non era causale bensì rifletteva il rapporto del centro della zona visiva fisiologica. E' evidente che l'affermarsi di formati diversi, per ragioni che qui non stiamo ad indagare, sconvolgesse o perlomeno modificasse la lettura e, quindi, in un certo senso « la scrittura del film ». Elenchiamo qui ora i principali tipi di nuovo formato:

Panoramico: la prima soluzione proposta fu quella di tagliare il fotogramma con un mascherino secondo un rapporto nuovo, ad esempio uno a due e di ingrandire in proiezione con un obiettivo piuttosto forte. Mentre tale sistema per le pellicole che già prevedono l'uso di tale mascherino e che quindi aumentano lo spazio tra un fotogramma e l'altro presenta dei buoni risultati, a causa della *psicosi* « dello schermo largo », deturpava e continua a deturpare con il suo uso incessante le pellicole normali tagliandone arbitrariamente parte delle immagini; cosa che se anche può essere ammessa in certi casi non lo può essere in altri come ad esempio nei film di Eisenstein o di qualsiasi altra opera con una dignità di linguaggio.

Cinemascope: l'immagine viene compressa su una pellicola normale nel senso della larghezza mediante una lente anamorfica, che nella proiezione riallarga le immagini della pellicola, realizzando rapporti di proiezione variabili a secondo della potenza della lente.

Cinerama: procedimento che permette l'ampliarsi orizzontalmente dello schermo mediante la proiezione simultanea di tre pellicole normali.

Vistavision: utilizza la normale pellicola cinematografica disponendo i fotogrammi uno accanto all'altro nel senso della lunghezza ed è un sistema che non tende a modificare il formato, ma ad aumentare la qualità fotografica dell'immagine.

Todd-Ao: sistema che avendo una proiezione su schermo largo tende contemporaneamente a garantire la qualità dell'immagine proiettando pellicole della larghezza di settanta millimetri con apparecchiature speciali.

Come elemento il formato non ha in sé capacità espressive, solo che in funzione di quell'organizzazione degli elementi dell'immagine comporta ad esempio mutamenti nel montaggio, sviluppando quello interno a sfavore di quello esterno, modificando i centri d'attenzione, l'effetto delle angolazioni, il gioco dei campi, ecc.

Tutto questo dovremmo tenerlo presente parlando la prossima volta del montaggio per comprendere e in un certo senso abbozzare le tendenze linguistiche della cinematografia attuale.

I MAGNIFICI SETTE

titolo originale «THE MAGNIFICENT SEVEN»

origine U.S.A.

produzione UNITED ARTISTS

anno 1960

regia John Sturges

soggetto e sceneggi. W. Roberts dal film di A. Kurosawa: «I SETTE SAMURAI»

interpreti Yul Brinner

Horst Buchholz

Eli Wallach

Charles Bronson

Robert Voughn

Steve McQueen

Film di notevole fattura, pur cercando di evadere dagli schemi tradizionali «I MAGNIFICI SETTE» di John Sturges, si regge su sperimentati elementi del Western. Esso narra la storia degli abitanti di un villaggio messicano ai confini del Texas che, ridotti a subire le scorrerie di un brigante e quindi la fame, decidono di difendersi. Spintisi oltre il confine per cercare armi, trovano però più conveniente assoldare dei pistoleros. Ne trovano sette, sotto la cui guida si preparano ad affrontare gli uomini del brigante che, dopo un primo scontro è costretto a ritirarsi. Intimiditi dalla battaglia gli abitanti preferiscono arrendersi, tradendo i loro difensori che tuttavia non desistono dalla lotta e liberano il villaggio. Costruito su una trama che implicava la trattazione di aspetti nuovi al genere western, «I MAGNIFICI SETTE» aveva tutti i numeri per riuscire film di eccezionale portata.

I sette pistoleros, portati materialmente in un mondo nuovo, vengono mostrati in una dimensione drammatica ed umana: sono trattati i rapporti verso gli altri e loro stessi; ed il contatto con i messicani del villaggio che pur lavorando patiscono la fame per non voler far uso della forza, fa loro considerare nuovi valori e prospettive di vita. Questo loro mutamento interiore, che si opera lungo l'arco della vicenda, trova il suo cul-

mine nel sacrificio di quattro di essi per la salvezza del villaggio che li aveva ripudiati. Così i peones prendono dai loro difensori il coraggio di reagire e realizzare pienamente, in una condizione più umana, la loro esistenza. Se si può arguire che questo è il tema del film, non si può peraltro negare che il regista è mancato nell'evidenziarlo. Il suo interesse verso i personaggi più che nella ricerca di una loro dimensione umana si risolve in una caratterizzazione fine a se stessa. Il film finisce così per vivere dei singoli episodi d'ambiente, in cui Sturges, narratore di buona mano, salva lo spettacolo.

La caratterizzazione dei personaggi, fedele ai più recenti canoni del western, è ben attuata anche per la felice scelta degli interpreti, primo fra tutti Yul Brinner nelle vesti del capo dei sette; tuttavia la figura descritta con miglior tratto è quella del brigante, coerente al suo poco parlare. Gli altri invece, tra le sparatorie parlano troppo cercando invano di giustificare le loro azioni. I

peones al culmine del loro dramma, con qualche battuta centrata riescono a far sorridere; i pistoleros rivelano costantemente una equivoca incertezza che non deve essere solamente loro, ma anche del regista.

L'aver dilatato gli interessi non ha quindi giovato all'unitarietà ed alla coerenza del film: vi è infatti da una parte la introspezione psicologica, validissima, che peraltro sul piano del linguaggio non si inserisce in una narrazione che del western mantiene i caratteri. Questo squilibrio però trova spiegazione in una didascalia dei titoli di testa che è tanto minuta da voler passare inosservata, in cui si avverte che il soggetto del film è tratto da «I SETTE SAMURAI» di Kurosawa. L'american di Hollywood John Sturges ha voluto fare il passo più lungo della gamba ed è caduto, non rovinosamente, tanto da farci insinuare che avesse, previsto, lo scivolone; ma è caduto.

Pio M. Dolci



L'ERBA DEL VICINO E'
SEMPRE PIU' VERDE

titolo originale « TRE GRASS IS GREENER »

origine Gran Bretagna

produzione GRANDON PRODUCTIONS Ltd

anno 1961

regia Stanley Donen

soggetto e scenegg. Hugh e Margaret Williams

interpreti Gary Grant

Deborah Kerr

Robert Mitchum

Jean Simmons

L'erba del vicino è sempre più verde... e la moglie sempre più desiderabile. Questo è il più recente film inglese proiettato sui nostri schermi e come quasi tutte le opere che ci arrivano da oltre Manica è evidente la trasposizione che ne ha fatto il regista dal teatro alla pellicola.

C'è un bellissimo castello nella verde campagna inglese, c'è una contessa (Deborah Kerr) che coltiva funghi per pagarsi le spese voluttuarie, c'è il conte (Cary Grant) che è sempre impegnato a contare, sebbene lo faccia con molta signorilità, le mezze corone che i turisti hanno pagato per vedere il letto in cui dormì ecc. ecc., e a chiudere il triangolo capita nella patria dello stile e del « self-control » l'arricchitissimo giornalista, ora magnate del petrolio (Robert Mitchum). Sarà col pretesto delle fotografie e in grazia al suo cospicuo conto in banca che riuscirà ad attirarsi le simpatie della bella e sofisticata lady. Il marito comunque con perfetta padronanza della situazione e sfruttando la propria superiorità di classe, superiorità derivata da secolari scuole di « humor » e di « self-control », si riconquisterà la moglie. All'americano e al suo patrimonio penserà una simpaticissima e piacevole Jean Simmons, che aveva fallito il tentativo di accalpiarsi il conte. Tutti contenti!

Date le sue origini teatrali il film è per la maggior parte basato sull'azione, non azione cinematografica, ma da commedia, cioè movimentata da situazioni imbarazzanti, da « gags », da battute che risultano spesso efficaci e divertenti, ma che sono proprie di un testo teatrale. Nessuna ricerca estetica, nè niente di così sicuramente cinematografico che possa ricordarci che non siamo

a teatro, se non la maggior facilità di spostamento e quindi di cambiamento di scene proprie di una macchina cinematografica, nonchè la maggiore spettacolarità delle scene in esterno, che del resto sono assai poche. Una piacevole, simpatica, rilassante commedia senza intenti di nessun altro genere, se non quelli di divertire, tanto più che Stanley Donen è piuttosto abile nello sciogliere le situazioni e nel risolverne qualcuna con brillanti trovate cinematografiche: per esempio nella scena in cui il conte telefona al suo rivale, i due vengono accostati sullo schermo ed entrambi sono costretti a subire i commenti e le reazioni delle due donne.

Misurata, distintissima ed efficace l'interpretazione di un cast che è assai ben scelto, piena di brio quella di Cary Grant, sofisticata quella di Deborah Kerr, piccante e vivace quella della Simmons, chi fa le spese è Robert Mitchum sicuramente e terribilmente americano, con i suoi bigliettoni, la sua intraprendenza e la sua macchina fotografica.

Maria Pia Massone

Angie Dickinson in « Colpo grosso ».



RETTIFICA

Nel primo numero di INCONTRI CINEMATOGRAFICI a pag. 14 si legge: « La ragazza con la valigia » è il secondo film di Valerio Zurlini.

Precisiamo che tale affermazione è derivata da errore di trascrizione e che « La ragazza con la valigia » è il terzo film di Zurlini dopo « Le ragazze di San Frediano » (1955) e « Estate violenta » (1959).

titolo originale « NORTH TO ALASKA »

origine U.S.A.

produzione 20th CENTURY FOX

anno 1960

regia Henry Hathaway

soggetto e scenegg. J. Le Mahin, M. Rackin e
C. Binyon
(dalla commedia di L. Fodor
« BIRTHDAY GIFT »)

interpreti John Wayne
Stewart Granger
Ernie Kovacs
Fabian
Capucine

Chi a prima vista di fronte a « Pugni, puppe e pepite » pensasse di avere a che fare con un classico « western » sarebbe abbondantemente in errore poichè l'opera ben poco ha da spartire con il classico e tipico spirito del film del « west », la cui essenza si nutre precipuamente di epica, di violenza, di lotta cruda e astuta che non raramente assurge a lirismo. Nulla di tutto ciò nel nostro film; è pertanto chiaro che esso ha in comune col genere suddetto unicamente ambientazioni che potrebbero essere elementi di confronto che qui risultano inevitabilmente incruente tali pertanto da divergere dai classici canoni « western ».

Riteniamo che tale iniziale chiarificazione sia utile ad entrare definitivamente nello spirito preciso del film che risulta in effetti una commedia brillante in cui spesso si giunge addirittura al comico. La stessa trama brevemente esposta può essere indicativa: scoperto un ricco filone aurifero in Alaska due soci decidono di darsi a vita beata e uno dei due parte per la città più vicina, Seattle; il suo primo compito è quello di condurre all'amico la promessa sposa, costei però, essendo trascorsi tre anni, risulta già sposata, per cui il nostro eroe per rimediare pensa di recuperare un'altra donna per l'amico. Saggia decisione, se nonchè la fanciulla, francese, viene trovata in un locale di dubbia moralità, si innamora perdutamente del primo, non comprendendo che egli l'a-

vrebbe portata con sé in Alaska per farne dono all'amico.

Di qui nascono equivoci e situazioni a volte patetiche, ma più spesso paradossali ed esilaranti. E' qui che entrano in gioco la grande abilità e la esperienza di Hathaway e la perfetta recitazione di tutti gli interpreti, veramente ineccepibili, che portano il tono generale del film ad un livello di brio e di brillantezza invero considerevoli che in alcune scene, pugilato finale, giungono a risultati di vera e propria comicità.

Il film inizia e termina con due eccezionali pastaggi, che sono i piatti forti di un intero "buffet" di allegria e di spensieratezza. Ci si imbatte in un vero campionario di trovate e di gags » che si riversano a getto continuo sullo spettatore, il quale in alcuni punti è addirittura impossibilitato ad esaurire la carica di ilarità che alcune sequenze gli procurano, perchè subitamente sullo schermo appaiono altre inquadrature ed altre situazioni che sono di per se stesse già talmente vitali e gustose da sopraffare le impressioni riportate precedentemente. Vi è insomma un avvicinarsi ed un susseguirsi di idee spettacolari, imprevedibili ed originali. Da ciò risulta evidente l'intento del regista di costruire uno spettacolo colorato e vario il cui risultato possa infondere gaiezza e insieme stupore.

Il risultato è conforme alle aspettative, perchè in tutto il film, senza una sola battuta a vuoto, spira un'aria di buon umore, mentre i personaggi sfruttano all'estremo ogni possibilità per creare un'azione dinamica veramente eccezionale, chi cade infatti non solo cade, ma frana, rovina, si abbatte e chi colpisce, sfonda e disintegra; ogni movimento è portato all'eccesso e ogni situazione al paradosso. E questo coefficiente visivo non poteva mancare in un film che è nato nella concezione, nello spirito, nel dialogo con una vitalità ottimisticamente fortissima. E' da questa forzatura notevole ma efficace, di cui è consapevole il massimo Hathaway che agisce con gusto e classe, che scaturisce la comicità, grossa, ingenua, ma egualmente originale e soprattutto sana. Questo film non vuole fare indagini psicologiche sui personaggi, o rappresentare un ambiente o un periodo storico, o pure esaltare gesta epiche. Nulla di tutto questo: l'opera non ha ambizioni particolari, vuole essere uno spettacolo divertente, ma a suo merito va ascritto che essa risulta anche geniale, sincera, vitale.

Marzio Castagnedi

titolo originale « OCEAN'S 11 »

origine U.S.A.

produzione L. Milestone per la WARNER BROS.

anno 1960

regia Lewis Milestone

soggetto e scenegg. H. Brown e C. Lederer

interpreti Franck Sinatra

Dean Martin

Sammy Davis jr

Peter Lawford

Angie Dickinson

Richard Conte

Cesar Romero

Akim Tamiroff

« Colpo grosso » secondo notizie quasi ufficiali, è stato prodotto da un gruppo di cineasti ed attori di Hollywood con lo scopo di finanziare la campagna elettorale del presidente Kennedy: fatto certo non comune, e che si discosta dal costume italiano. Ciò non deve far credere che il film proponga per questo qualche novità: di fatto esso ricalca i moduli comuni a tutta la cinematografia hollywoodiana; ciò che costituisce con maggiore evidenza l'ossatura spettacolare del film è la storia.

Racconta di un gruppo di undici commilitoni che, nostalgici dei bei tempi trascorsi in gloriose imprese sui campi di battaglia, privi d'un qualsiasi interesse di vita dopo che è « scoppiata la pace », decidono di tornare a riunire le loro capacità e il loro coraggio per effettuare un colpo ai danni di cinque casinò di Las Vegas.

La prima parte del film, certo la più noiosa e trascinata, cerca di dare i tratti più salienti dei personaggi. Tuttavia il numero eccessivo dei protagonisti, determinato dalla necessità di raccontare contemporaneamente i cinque colpi previsti dalla trama, rende ardua l'opera di approfondimento di essi. Alcuni sono sommariamente tratteggiati nella loro psicologia, altri sono solo delle macchiette che pronunciano battute falsamente umoristiche, altri ancora rimangono del tutto impersonali. Fallita nel complesso l'opera di approfondimento individuale, rimane nello spettatore un'idea del cameratismo dei personaggi, che pur non essendo concisa e pienamente centrata offre lo spunto per una esclusiva caratterizzazione del gruppo nei motivi che lo tengono legato.

CIMARRON

titolo originale « CIMARRON »
origine U.S.A.
produzione E. Grainger M.G.M.
anno 1960
regia Anthony Mann
soggetto e sceneggi. A. Schulman dal romanzo di Edna Ferber
interpreti Glenn Ford
Maria Schell
Anne Baxter
Arthur O'Connell

Esaurita la parte introduttiva, l'obiettivo si sposta sulla scena delle operazioni. Inizia qui la parte migliore del film, nella quale il regista, Lewis Milestone, uomo con trent'anni di esperienza in campo cinematografico, rivela la sua mano esperta. Las Vegas ci viene presentata con grande evidenza non tanto come corrotta e viziosa quanto piuttosto come una città senz'anima. Mentre i banditi si apprestano a compiere il colpo, lo spettatore scopre man mano nelle loro azioni i particolari del piano, originale e divertente: esso si basa sullo scompiglio derivante dall'abbattimento di una linea elettrica, e dal conseguente oscuramento di tutta la città, nei primi minuti dopo la mezzanotte di capodanno.

Il montaggio intercalando tra di loro gli episodi della storia accelera progressivamente il ritmo della narrazione sino a determinare nello spettatore una quasi frenetica ed ansiosa aspettativa. Durante gli ultimi secondi prima della mezzanotte, il montaggio accentua, nelle cinque sale da gioco i presentatori che scandiscono il tempo mancante all'anno nuovo e il regista realizza un montaggio in parallelo fra le varie azioni, montaggio che continuerà mentre vengono svaligliate le casaforti e sarà veramente efficace sul piano narrativo.

Poi il ritmo si distende: la polizia organizza blocchi stradali sulle vie di accesso alla città, ma le borse contenenti il denaro, nascoste in un camion della spazzatura, passano inosservate. In varie scene che spiccano per naturalezza e vivacità, i banditi si abbandonano alla gioia: ma essa sarà smorzata dalla morte naturale di uno di loro.

Da questo punto sino alla fine gli avvenimenti si svolgono macchinalmente: ma è ben rappresentato il processo psicologico attraverso il quale un bandito professionista individua gli autori della rapina, la bizzarria e le situazioni che si vengono a creare. Piuttosto, nelle ultime scene del film si avverte chiaramente ciò che si era intuito prima: cioè che i banditi sono dei giocherelloni, più incoscienti che travciati dalla sete di guadagno. La rapina è impostata come un grosso scherzo; l'amore per lo scherzo causa la perdita del bottino, e il regista si lascia trasportare dalla sua stessa scherzosità, senza lasciar trasparire quindi alcuna notazione moralistica che esprima difesa o condanna verso i personaggi. Si rinnega quindi l'interesse per l'uomo che traspariva, anche se superficialmente, dalla parte introduttiva: è così quando nella carellata finale si svolgono sbigottiti i visi dei banditi scornati, in essi non si scorge né panico né profondo dolore: è come se un grosso

appassionante con i carri e i cavalli.

Cimarron, cioè « il selvaggio » e sua moglie, sono in mezzo a questi nella conquista dell'Oklahoma, non ottengono la terra ma hanno in consegna da un vecchio una tipografia e l'eredità spirituale di un giornale difensore della giustizia e dei deboli.

Insieme i due lo fanno prosperare, ma il poco movimento della cittadina non basta all'eroe che l'abbandona per nuove terre da conquistare e per nuovi deboli da difendere. Ma non resisterà a lungo e nonostante il rifiuto della moglie a seguirlo parte spinto dal sacro fuoco di giustizia e di libertà per altre terre e altre battaglie.

E' una storia notevolmente complicata tipica dei romanzi fiume di Edna Ferber, autrice fra l'altro del romanzo da cui è stato tratto il soggetto per il film « Il gigante ».

Eiste nel film l'interesse di ricreare non solo una atmosfera epico-eroica, ma quello spirito forte, vigoroso, selvaggio, leale, combattivo, di quegli uomini che hanno creato l'America di oggi. Una specie di storia quindi dalle origini ai giorni nostri, una storia che è quasi una leggenda degli eroi della civiltà e dell'epica d'oltre oceano.

Mentre la prima parte del film effettivamente è di Cimarron, un uomo inquieto, uno spirito da conquistatore che non può mettere radici, la seconda è dedicata alla moglie, il primo il conquistatore delle terre, la seconda la costruttrice della nuova nazione degli U.S.A.

L'approfondimento psicologico dei personaggi è tutto qui in queste due figure attraverso le quali si vuole proprio ricreare quello spirito di cui si parlava prima; ma esse vengono disperse nella marea di fatti e di personaggi, mancando quindi dello spazio vitale per avere forza sul resto.

Anche l'ambiente ricreato benissimo all'inizio, quell'ambiente tragico ed epico dei conquistatori, si appanna pian piano fino a scomparire del tutto.

Anche l'interesse drammatico del film vivissimo e teso all'inizio si affloscia lentamente fino a perdere mordente e per finire in una pateticissima conclusione da romanzo a fumetti.

E' un peccato perché bastava che il film fosse più veloce, e la capacità del regista meno dispersa a cercare di rendere tutto un libro che non potrebbe essere portato sullo schermo neanche con una giornata di proiezione, più introspettivo dello spirito dei personaggi e dell'ambiente storico per risultare una vera epica della storia americana.

Lo salvano riprese eccellenti, come quella della corsa ai territori, bei colori e una buona recitazione di Glenn Ford e dei caratteristi.

scherzo non fosse riuscito. Questo è appunto il motivo di fondo del film, esile fin che si vuole, ma abbastanza efficace sul piano spettacolare.

Andrea Melodia

Enrico Magistretti

LA BATTAGLIA DI ALAMO

titolo originale	« THE ALAMO »
origine	U.S.A.
produzione	JOHN WAYNE per la BATJAC PRODUCTION e la UNITED ARTISTS
anno	1960
regia	JOHN WAYNE
soggetto e sceneggiatura	JAMES EDWARD GRANT
fotografia	WILLIAM CLOTHIER
musiche	DIMITRI TIOMKIN
scenografia	JOSEPH YBARRA
montaggio	FRANK GYLMORE
interpreti	JOHN WAYNE (David Crockett) RICHARD WIDMARK (James Bowie) LAURENCE HARVEY (William Travis) RICHARD BOONE (Sam Houston) LINDA CRISTAL (Graziella De Lopez) FRANCKIE AVALON (Smoth) PATRICK WAYNE (ten. Blonderidge)
distribuzione	DEAR FILM
durata	175 minuti
genere	western storico in Technicolor

IL REGISTA

John Wayne (il suo vero nome è Marion Michael Morrison) nacque a Winterset, nello Iowa, il 26 maggio 1907 da genitori di origine irlandese. Con la sua famiglia si trasferì, ancor giovane, a Glendale in California, dove frequentò la scuola superiore e l'università. Nel 1931 si sposò con Josephin Saens, dalla quale ebbe quattro figli: Melinda, Michael, Toni e Patrick (che appare in questo film). Dopo quindici anni di matrimonio divorziò dalla prima moglie per sposare l'attrice messicana Esperanza Bauer. Questo matrimonio non ebbe lunga durata e

nel 1954, un anno dopo il suo secondo divorzio, sposò l'ex-attrice peruviana Pilar Palette.

Iniziò la sua attività cinematografica nel '30 con « The big trail » (il grande sentiero) diretto da Raoul Walsh, ma si affermò decisamente solo nel 1939, quando John Ford lo volle nella parte di Ringo Kid in « Stagecoach » (Ombree rosse); da allora la sua fama si consolidò sempre di più, e fu chiamato a lavorare coi più celebri registi di Hollywood da Cecil B. De Mille, a Melvyn Le Roi, a Nicholas Ray, a Howard Hawks, oltre al suo amico John Ford.

Tra le sue interpretazioni vanno ricordate: « Red River » (Fiume rosso, 1948) e « Rio Bravo » (Un dollaro d'onore, 1958) di Howard Hawks; « The big and the mighty » (I prigionieri del cielo, 1954) diretto da William A. Wellmann; « Fort Apache » (Il massacro di Fort Apache, 1948), « She wore a yellow ribbon » (I cavalieri del Nord Avest, 1949), « The quiet man » (Un uomo tranquillo, 1952) e « The horse soldiers » (Soldati a cavallo, 1959) tutti e quattro con la regia di John Ford.

IL RACCONTO

Il soggetto si basa su un fatto realmente accaduto durante l'insurrezione che nel 1836 portò il Texas all'indipendenza dal Messico: centotantaquattro ribelli texani, asserragliati nell'antica missione di Alamo, dopo essersi accanitamente difesi contro gli assalti delle truppe del dittatore Santa Ana, furono da queste massacrati.

1) Il colonnello Travis, ossequiente agli ordini del generale Houston, s'accinge a difendere con tutte le sue forze la missione di Alamo, per ritardare la marcia di Santa Ana verso Nord. A Travis si uniscono i volontari di Jim Bowie, il quale però preferirebbe disturbare Santa Ana con azioni di guerriglia.

2) Dal Tennessee giunge Davy Crockett con ventitrè compagni, che dopo varie peripezie sono convinti dal loro capo ad unirsi alle truppe di Travis. Intanto compaiono le vanguardie di Santa Ana, un ufficiale intima ai rivoltosi di arrendersi, Travis risponde con un colpo di cannone; l'assedio ha così inizio.

3) Gli assediati compiono due incursioni nel campo nemico, la prima per sabotare un grande cannone, la seconda per razzare del bestiame, poichè i loro viveri si erano avariati. Il Generalissimo Santa Ana giunge col grosso delle truppe e ordina l'attacco che però viene respinto dagli assediati.

4) Il tenente Blonderidge annuncia che le truppe di rinforzo sono state eliminate in un agguato. Crockett e Bowie decidono di andarsene, ma all'ultimo momento preferiscono affrontare assieme a Travis l'ultimo assalto dei messicani. Questi come una marea si riversano sulla missione, travolgendo ogni difesa. Uno dopo l'altro i tre coraggiosi comandanti soccombono sotto i colpi degli inesorabili soldati di Santa Ana.

ANALISI CINEMATOGRAFICA

Il tema del film, è facile capirlo, è la storia dell'eroismo di questi uomini; in sostanza il regista ha voluto rappresentare la poesia dei sentimenti elementari: la dignità, la forza violenta, il coraggio, la virile lealtà. Tutte cose queste che per la loro semplicità acquistano un valore straordinario, e, se esse forse sono un po' al di fuori della mentalità corrente, per questo non sono meno affascinanti. Ma prima di stabilire se il regista è riuscito a realizzare interamente questa sua idea analizziamo in particolare i personaggi principali del film.

Il colonnello William Travis è un ufficiale di carriera con tutti i difetti e i pregi di un soldato. Quel che più conta per lui è la ferrea disciplina, senza la quale non possono esistere né soldati né eserciti. Gli ordini quindi vanno eseguiti senza discussione. La consegna era di ritardare la marcia di Santa Ana, il suo unico dovere è dunque di stabilire il modo migliore per far ciò, e dopo averlo stabilito di condurre la azione fino in fondo. La leggenda narra che il suo cuore era una granaia di ferro e la sua mente un manuale di strategia militare. Pure nel film il personaggio ha una sua umanità che colpisce e commuove al tempo stesso, per esempio: quando lealmente riconosce davanti a Bowie di essersi comportato male nei suoi confronti, o quando lo prega di lasciare andare un soldato che non

poteva vivere lontano dalla moglie inferma.

James Bowie è l'antitesi netta di Travis, la sua è la classica figura dello scorridore della prateria, leale, generoso, amante del whisky e della violenza, quindi propenso più alla guerriglia e alle imboscate che alla calcolata e fredda strategia del colonnello. Sempre pronto al litigio ed alla rissa passa rapidamente da un violento corpo a corpo a una solenne ubriacatura con la massima naturalezza. Appunto per questo suo carattere impulsivo egli non riesce sempre ad esprimere certi sentimenti profondi, quali per esempio la simpatia e la stima che egli sentiva per Travis, nonostante la diversità delle loro vedute, per la qual cosa preferisce rifugiarsi dietro la maschera del brontolone sempre scontento di tutto e di tutti. Ecco perché, quando vede con quale abilità Travis dirige la ritirata dei texani dopo una incursione, fa finta di essere dispiaciuto di dover riconoscere le buone qualità del suo antagonista.

David Crockett si può dire che si trova a metà strada tra gli altri due ed infatti egli interviene spesso ad appianare il contrasto tra Travis e Bowie quando il litigio sta per giungere ai momenti più cruciali. In sostanza assomma nella sua personalità le caratteristiche contrastanti dei personaggi precedenti, oltre naturalmente alle sue particolari. Infatti in lui v'è l'astuzia e l'abilità di Travis, come quando escogita un eccellente stratagemma per convincere i suoi uomini a seguirlo contro Santa Ana, e inoltre in lui vi è la violenza e l'audacia di Bowie, come quando affronta da solo i sei sicari pagati per toglierlo di mezzo. Tuttavia Crockett è più scanzonato e attira più la simpatia anche se dimostra apertamente di essere un millantatore e se assume spesso delle pose oratorie, specialmente quando si conquista il cuore della affascinante Graziella, liberandola dalle

fastidiose premure del parassita che vorrebbe sposarla. Questo episodio sul principio rivela un aspetto abbastanza divertente del suo carattere, cioè la maniera comicissima che egli usa per dare una lezione al losco pretendente, ma poi quando la vicenda sta per giungere alla conclusione Davy improvvisamente mette la donna su un carretto e la fa partire, dopo aver cercato di giustificare questo suo modo d'agire con un lungo discorso che in realtà risulta assai poco convincente.

I rapporti di questi personaggi sono evidenti: il regista si avvale della diversità dei loro caratteri per dare movimento a tutta la narrazione, la quale però non sempre convince in quanto spesso l'azione drammatica viene bruscamente interrotta. Un esempio chiarirà meglio quanto è stato detto.

Nella prima sequenza (riunione degli ufficiali e successivo colloquio tra Houston e Travis) inquadrature e figurazioni si susseguono gradualmente passando da un campo medio e così via fino al primo piano, si preannuncia già il contrasto tra Travis e Bowie; nella seconda (ingresso di Bowie nella missione e suo battibecco con Travis) a campi totali seguono senza soluzione di continuità primissimi piani, questo fatto sottolinea ancor più drammaticamente il litigio dei due colonnelli; nella terza infine (l'alcaide di Sant'Antonio annuncia l'arrivo dei messicani) viene ripetuta la stessa cosa con la differenza che, dopo il rapido susseguirsi di primissimi piani e dettagli (Travis e l'alcaide), nell'interno dell'ufficio di Travis, in alcuni primi piani molto lenti, il colonnello si giustifica per il brusco trattamento inferto al vecchio messicano dicendo che in presenza dei soldati non bisogna mai accogliere notizie allarmanti che potrebbero spingerli alla diserzione. Questo fatto dissolve tutto il contrasto drammatico precedentemente costruito, d'ora in a-

vanti i litigi tra Travis e Bowie anziché impressionare lo spettatore lo faranno sorridere, in quanto egli ha ormai compreso l'equivoco sul quale il regista si appoggia appunto per movimentare la psicologia dei due personaggi.

Per quel che riguarda gli altri personaggi del film essi hanno importanza solo in quanto accompagnano e sottolineano le azioni dei tre protagonisti, in pratica esplicano in un certo senso la stessa funzione del coro nell'antica tragedia.

Il film è stato girato con il sistema TODD-AO il che, già di per se stesso, dà all'opera una spettacolarità eccezionale, tuttavia qualche volta all'immagine-spettacolo si aggiunge l'immagine-arte, come avviene in quella inquadratura (forse la più bella del film) in cui la macchina angolata dal basso a destra riprende il gruppo di uomini a cavallo che si avviano, preceduti da Davy Crockett, verso Alamo.

In primo piano il giallo dell'erba altissima, inaridita dal sole, dà all'ambiente una spazialità fantastica, in essa si muovono le brune casacche di pelle degli scorridori e i loro volti abbronzati e legnosi, mentre il cielo, intensamente azzurro, è punteggiato qua e là dalla candida schiuma delle nuvole, come un mare sconfinato.

CONCLUSIONI CRITICHE

Nella prima parte quest'opera risulta poco convincente, sia per la retoricità di certi atteggiamenti, sia per il facile schematico psicologico. Nella seconda parte invece la visione si fa più ampia, il tono epico della narrazione diviene più potente, e le grandi masse in movimento, i cannoni, la musica, il colore contribuiscono a dare al film una spettacolarità veramente grandiosa.

Il regista pur essendo partito, come abbiamo visto, da un tema piuttosto sfruttato come quello dell'eroismo (il sacrificio di pochi per il bene di molti) ha saputo dare a questo eroismo una dimensione nuova e forse più umana. Quando il primo proiettile del grande cannone fa crollare una parte del bastione, Crockett e Bowie si scambiano uno sguardo, poi uno dice: — Bisognerà fare qualcosa! — Certo, stasera dopo il tramonto con quindici uomini —. Ed è appunto la semplicità e la tranquillità con cui questi uomini affrontano le situazioni più pericolose che danno un valore più umano al loro eroismo. Uomini nati per essere eroi, vanno dritti verso il loro destino senza incertezze, tuttavia la loro mentalità è semplice e compatta, quello che importa loro non è già la gloria futura, ma lo scopo immediato, da raggiungere a tutti i costi, sia esso sabotare un cannone o raziare del bestiame o resistere fino al sacrificio estremo agli assalti dei nemici, qualunque sia il numero di costoro, due o duemila.

Si dice che Wayne accarezzasse da lungo tempo il progetto di girare un film su Alamo, comunque è abbastanza comprensibile che un attore come lui, che ha al suo attivo centinaia di films western, abbia sentito il bisogno di produrre e di dirigere questo film. La sua lunga esperienza di attore lo porta ad avere, nei confronti della epopea western una sensibilità tutta particolare, affinata anche dal contatto con registi che dalla storia del west americano hanno tratto lo spunto per films di grande valore. Per essere poi questa la sua prima opera come regista, bisogna riconoscere che i risultati sono stati piuttosto soddisfacenti, anche se con molta probabilità in questa sua fatica Wayne sarà stato seguito e consigliato dal suo grande amico John Ford.

Giorgio Clerici

DECRETO APERTURA SALE 1961

La « Gazzetta Ufficiale » n. 81 del 31 marzo 1961 pubblica il Decreto Ministeriale 21 marzo 1961 concernente la « Determinazione dei criteri, durante l'anno 1961, per il rilascio dei nulla osta per la costruzione, la trasformazione e l'adattamento di immobili destinati a sale cinematografiche ». Ecco il testo:

IL MINISTRO
PER IL TURISMO E LO SPETTACOLO

Vista la legge 31 luglio 1959, n. 617;

Visti gli articoli 21, 22 e 25 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, gli articoli 20 e 22 della legge 31 luglio 1956, n. 897; le leggi 22 dicembre 1959, n. 1097 e 22 dicembre 1960, n. 1565;

Sentita la Commissione consultiva di cui all'art. 2 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, modificato dall'art. 1 della legge 31 luglio 1956, n. 897;

Decreta:

Art. 1

Il rilascio dei nulla osta di cui agli articoli 21 e 22 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, durante l'anno 1961, è subordinato all'incremento della frequenza degli spettatori nelle sale cinematografiche di ogni singolo Comune con popolazione superiore ai 10.000 abitanti, quale risulta dal censimento ufficiale.

Le frazioni o località distanti almeno 2 Km. dal più vicino cinema dello stesso tipo per il quale viene formulata la richiesta sono considerate separatamente dai rispettivi capoluoghi.

L'incremento della frequenza degli spettatori è accertato raffrontando il numero dei biglietti venduti nelle sale cinematografiche debitamente autorizzate in ciascuno dei bienni 1957-58 e 1959-60.

Per il rilascio del nulla osta è necessario che l'incremento della frequenza degli spettatori sia stata almeno del 10 % nel biennio 1959-60; nel caso in cui la domanda riguardi una frazione o località distante almeno Km. 2 dal cinema più vicino dello stesso Comune, il certificato dovrà essere rilasciato esclusivamente per tale frazione o località.

Gli accertamenti sono effettuati dalla S.I.A.E. che, ad istanza del richiedente il nulla osta, rilascia un apposito certificato da allegare alla domanda.

I nulla osta sono rilasciati in misura proporzionale all'incremento accertato della frequenza degli spettatori nelle sale cinematografiche, tenuto conto, altresì, dei nulla osta validi non ancora utilizzati e non dell'incremento rappresentato da attività di sale cinematografiche aperte al pubblico a partire dal 1° gennaio 1959.

Il numero dei posti disponibili derivante da tale incremento di frequenza sarà ripartito nella misura di due terzi per le sale cinematografiche del tipo commerciale e di un terzo per quelle del tipo parrocchiale.

Art. 2.

I nulla osta per le arene cinematografiche sono rilasciati in base all'incremento della frequenza degli spettatori nelle arene dei singoli Comuni, frazioni o località, in conformità a quanto stabilito dall'art. 1.

I nulla osta, di cui al comma precedente, debbono essere attuati a pena di decadenza, entro un anno dalla data di comunicazione agli interessati.

Qualora l'arena cinematografica non risultasse costruita entro detto ter-

mine, il nulla osta sarà revocato e l'intestatario di esso non potrà vantare la priorità nell'esame di una eventuale successiva sua richiesta nei confronti di quelle altre che nel frattempo fossero state avanzate da terzi interessati.

Art. 3.

Il criterio dell'incremento della frequenza degli spettatori stabilito dagli articoli 1 e 2, non si applica per i nulla osta riguardanti l'apertura di sale o arene cinematografiche, nelle zone periferiche dei Comuni con popolazione superiore ai 50.000 abitanti quando l'area prescelta per il progettato locale disti almeno Km. 2, in linea d'aria, dal cinema più vicino dello stesso tipo.

Art. 4.

Per il rilascio di nulla osta nei Comuni con popolazione sino a 10.000 abitanti è necessario che il numero delle giornate di attività con proiezione di film lungometraggi nelle sale cinematografiche esistenti risulti incrementato nel biennio 1959-60 di almeno il 25 % nei confronti del biennio 1957-58, escludendosi da tale computo le giornate di attività delle sale cinematografiche aperte al pubblico a partire dal 1° gennaio 1959 e tenuto conto altresì dei nulla osta validi non ancora utilizzati.

Art. 5.

Nei Comuni o frazioni del tutto sprovvisti di sale o arene cinematografiche il nulla osta per il tipo commerciale e per quello parrocchiale è rilasciato in relazione alla prevedibile frequenza degli spettatori.

Ove esistano sale o arene del tipo commerciale oppure di quello parrocchiale, si applica la disposizione del precedente comma limitatamente al rilascio del nulla osta per il tipo mancante.

Art. 6.

Si può prescindere dai criteri di cui all'art. 1 o rilasciare il nulla osta per l'apertura nelle stazioni ferroviarie delle città capoluogo di regione, di sale cinematografiche riservate esclusivamente alla proiezione di film cortometraggi e di attualità e che, inoltre, rimangono aperte al pubblico non oltre le ore 24.

Art. 7.

Si può prescindere dai criteri indicati agli articoli 1, 2 e 4 e rilasciare il nulla osta all'apertura di un nuovo cinema del tipo commerciale nei Comuni ove esiste un unico esercizio cinematografico di detto tipo, il quale, seppure idoneo agli effetti della sicurezza degli spettatori, risulti non adeguato alla evoluzione della tecnica cinematografica o alla decorosa ricezione del pubblico, oppure risulti di insufficiente capacità ricettiva nei confronti delle esigenze cinematografiche della località o trascuri il miglioramento della programmazione.

Il provvedimento di cui al comma precedente è adottato sentito il parere delle organizzazioni sindacali nazionali dei produttori e distributori dei film e degli esercenti sale cinematografiche.

Art. 8.

Si può inoltre prescindere dai criteri indicati agli articoli 1, 2 e 4 e rilasciare il nulla osta all'apertura di un nuovo cinema di tipo commerciale nei Comuni con popolazione superiore ai 20.000 abitanti, ove le esistenti sale cinematografiche dello stesso tipo abbiano ciascuna di esse capienza non superiore ai quattrocento posti autorizzati,

Art. 9.

Qualora si tratti di lavori tendenti al rimodernamento e rifacimento del vecchio esercizio, o di costruzione di un nuovo cinema in sostituzione di altro preesistente, purchè di capienza non superiore agli ottocento posti, intendendo in tal modo di aumentare la capacità ricettiva del cinema allo scopo di renderlo più funzionale e più decoroso per il pubblico, il relativo nulla osta può essere rilasciato, in deroga ai normali criteri di cui agli articoli 1, 2 e 4 fino ad un aumento di posti nella misura del 40 % del numero dei posti già esistenti nel cinema stesso.

Art. 10

I criteri di cui agli articoli 1 e 2 si osservano anche per i nulla osta riguardanti i locali di pubblico spettacolo da adibire a spettacoli misti.

Roma, addì 21 marzo 1961.

Il Ministro FOLCHI

I criteri adottati per il 1961 ripetono sostanzialmente quelli che hanno avuto validità nell'anno precedente. Sono state introdotte innovazioni con gli articoli 8 e 9 del presente decreto: l'art. 8 riguarda esclusivamente le sale commerciali nell'ipotesi di particolari situazioni di « piazza »; l'art. 9 riveste invece un notevole interesse anche per l'esercizio parrocchiale in quanto prevede una concessione di aumento di posti — fino alla misura del 40 per cento di quelli esistenti — per i locali che intendano attuare lavori di rimodernamento, rifacimento o ricostruzione sostitutiva.

Una variazione è contenuta nel secondo comma dell'art. 2, laddove si stabilisce che la distanza di 2 km. delle frazioni o località deve considerarsi dal più vicino cinema dello stesso tipo, senza precisare — come nel decreto 1960 — l'ubicazione di tale cinema nel centro abitato maggiore. Una sommaria valutazione fa presumere che tale variante comporterà alcune restrizioni, in quanto precedentemente si verificava la possibilità di aprire cinema anche in frazioni contigue, purchè sussistesse la distanza dal cinema del capoluogo del Comune; mentre attualmente, salvo migliore e più favorevole interpretazione, dovrebbe considerarsi anche la distanza da cinema situati in frazioni.

Nell'art. 7 del presente decreto è stato soppresso il secondo comma rispetto ad analogo articolo del decreto 1960: la modificazione ha rilevanza solo per l'esercizio commerciale.

E' necessario, ad ogni modo, che tutti i Rev. Parroci che pensano di poter beneficiare delle nuove disposizioni — che hanno la validità a tutto il 31 dicembre 1961 - o che hanno già precedentemente inoltrato pratiche per nuove costruzioni o ampliamenti, abbiano a mettersi subito in contatto con il proprio Delegato Diocesano per potere assieme aggiornare le pratiche relative.

ACCORDO NAZIONALE

CINEGIORNALI

A seguito dell'accordo intervenuto tra l'UNICA (distributrice del Cinegiornale SEDI) e la INCOM, per la distribuzione conglobata delle attualità prodotte dalle due Società, le nostre Sale che hanno a suo tempo stipulato con la prima il noto accordo per la fornitura gratuita del cinegiornale, si trovano ad avere la effettiva disponibilità di otto cinegiornali settimanali (n. 3 SEDI, n. 3 INCOM, n. 1 Orizzonti Cinematografici e n. 1 Cronache del mondo). Queste sale potranno proiettare i cinegiornali suddetti, usufruendo indiscriminatamente dei benefici economici previsti dall'accordo nazionale.

Permane l'obbligo per le sale in questione, di compilare i prospetti mensili: prospetti che dovranno riportare le indicazioni relative ai cinegiornali proiettati, come da borderò, comprendenti naturalmente quelli che vengono ad aggiungersi al gruppo precedente.

Ancora una volta sollecitiamo l'invio dei moduli come sopra, compilati in ogni loro parte.

ATTIVITA' ASSOCIATIVA

Le tre Sezioni (organizzazione, qualificazione pastorale, rapporti e problemi particolari) della Commissione consultiva della Presidenza ACEC si sono riunite rispettivamente a Roma il 7 marzo, a Milano il 6 marzo, a Bologna il 6 marzo.

La Sezione « organizzazione », presieduta da Don Pignatiello, ha preso in esame i problemi riguardanti i Servizi Assistenza Sale, quelli delle zone in sviluppo e il programma delle Giornate di studio su « L'esercizio cattolico e la cinematografia per ragazzi ».

La Sezione « qualificazione pastorale », presieduta da Don Ceriotti, ha posto attenzione alle linee della metodologia per i dibattiti cinematografici, ha formulato un programma di massima per le Giornate di Studio su « La conduzione della sala cinematografica cattolica secondo i documenti pontifici », ha indicato serie di film per i quali attuare una scheda da distribuire agli spettatori delle sale cattoliche nelle quali ciascun film verrà proiettato.

La Sezione « rapporti e problemi particolari », presieduta da Mons. Bonetti, ha delineato il programma del suo prossimo lavoro.

Il Presidente dell'ACEC è stato invitato a tratteggiare i problemi di carattere associativo che si pongono nelle Marche nella riunione della Conferenza Episcopale Picena, che ha avuto luogo a Loreto il 23 marzo.

Il Ministro del Turismo e Spettacolo On. Folchi ha ricevuto il 17 marzo il Consulente Ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo, Don Francesco Angelicchio e Mons. Dalla Zuanza, Presidente della ACEC. Nel corso del colloquio sono stati tra l'altro trattati alcuni problemi interessanti particolarmente l'Associazione.

La Delegazione Regionale Lombarda dell'ACEC si è riunita a Milano il 16 febbraio e il 15 marzo. Si è trattato della situazione associativa in Regione e del coordinamento dell'attività dei vari Uffici di Assistenza Sale diocesani.

Il 27 e 28 marzo, a Tignale, presso il Santuario di Montecastello, si sono incontrati i contrattisti e il personale degli Uffici diocesani della Regione lombarda per discutere tra loro i problemi concernenti i rapporti con le Sale e con le Agenzie di noleggio.

Un corso di cultura per un organismo che si vuole affermare

Il settimo corso nazionale di cultura cinematografica avrà luogo dal 22 al 29 luglio al Passo della Mendola. Il fine che il convegno si pone è quello di approfondire la conoscenza specifica di tutti coloro che, nell'ambito della religione cattolica, hanno sentito e sentono l'esigenza di migliorare sempre più la loro preparazione culturale nei confronti del fenomeno cinematografico, che per la sua attuale diffusione e popolarità, non manca di suscitare problemi etici e sociali che a volte esulano dal particolare fenomeno artistico.

Il corso si vale dell'opera di personalità cattoliche autorevoli e particolarmente preparate sia nel campo cinematografico, sia in quello storico e filosofico; gli argomenti

presentano quindi un carattere di approfondimento formale e sostanziale, continuando quanto già è stato fatto in precedenza. Quest'anno si prenderà in considerazione il problema della lettura e della critica di un'opera cinematografica, parallelamente a quello dell'analisi strutturale del film. In particolare il Cristianesimo sarà accostato al fenomeno artistico.

Per concludere la finalità propriamente culturale del corso non deriva solo dalle aspettative del momento, ma anche dal proposito, sempre più definito di un organismo cattolico impegnato in campo culturale, la cui fisionomia sia costituita dalla uniformità de mezzi usati e dalla unità dello spirito che lo anima.

PROGRAMMA

don GUIDO ACETI	CRISTIANESIMO E ARTE
professor MARIO APOLLONIO	PROBLEMI DI LETTURA E DI CRITICA DAL FILM
professor GIANNI CAVALLARO	STORIA DEL CINEMA
STEFANO SGUINZI	STRUTTURA DEL FILM
ERNESTO LAURA	STORIA DELLE TEORICHE

Per informazioni rivolgersi al CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI - MILANO - Via dei Giardini 10 (tel. 650589)

SAMPALO FILM

CHICAGO BOLGIA INFERNALE

con: Scott Brady, Dorothy Hart.
Prod. Universal Int.

ALL'INFERNO E RITORNO

(Technicolor)
con: Audie Murphy, Marshall Thompson.
Prod. R. K. O.

AMANTI DEL DESERTO

(Technicolor Scope)
con: Riccardo Montalban, Carmen Sevilla.
Prod. Pare Film.

APPUNTAMENTO IN PARADISO

con: G. M. Bessone, R. Gilardetti.
Prod. Rol Film.

BAGLIORI AD ORIENTE

con: Alan Ladd, Deborah Kerr.
Prod. Paramount.

CAPITAN FUOCO

(Technicolor)
con: Lex Baker, Rossana Rory.
Prod. Transfilm.

I PREPOTENTI

(Scope)
con: Aldo Fabrizi, Nino Taranto.
Prod. Sud Film.

DUE CAPITANI

(Technicolor)
con: Charlton Heston, Fred Mac Murray.
Prod. Paramount.

DUE ORFANELLE

(Technicolor)
con: Myriam Bru, Milly Vitale.
Prod. Rizzoli.

GERUSALEMME LIBERATA

(Technicolor)
con: Francisco Rabal, Silva Koscina.
Prod. Max Prod. It.

LA' DOVE SCENDE IL FIUME

con: James Stewart, Arthur Kennedy.
Prod. Universal.

PERDONAMI SE MI AMI

con: Loretta Young, Jeff Chandler.
Prod. Universal.

QUANDO VOLANO

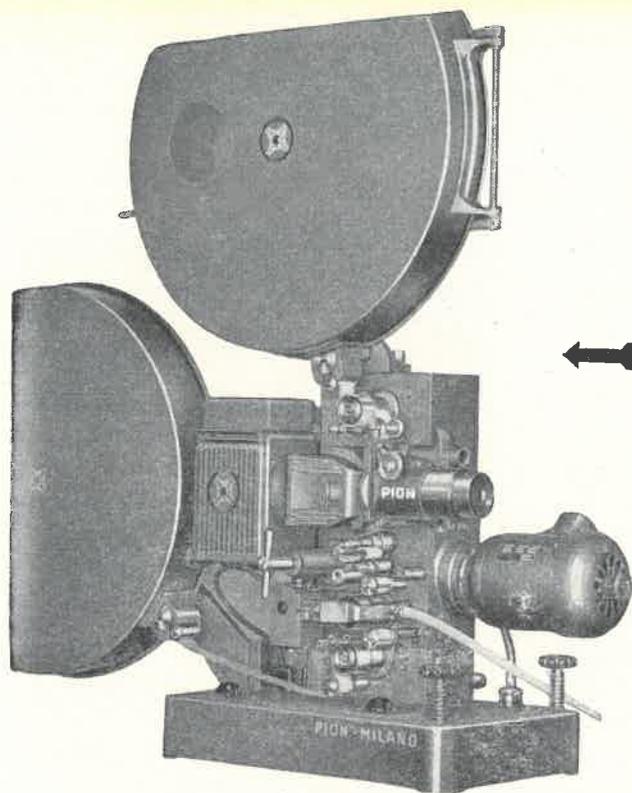
LE CICOGNE

Prod. Mosfilm.

con: Tatiana Samoilova, A. Balatov.

SAFARI

(Technicolor)
con: Victor Mature, Janet Leigh.



OFFICINE P I O P I O N

1908

PRIMA FABBRICA ITALIANA
APPARECCHI CINEMATOGRAFICI

1961

VIA ROVERETO 3 - MILANO - TEL. 287.834/583

← « SUPER SILENS » modello trasportabile a lampada per film 35 mm.

E' l'impianto appositamente creato per soddisfare le esigenze di ISTITUTI - SCUOLE - ORATORI - OSPEDALI - CIRCOLI RICREATIVI - CULTURALI. **Solido, semplice, efficiente**, riconferma i successi degli altri modelli PION, quali: Super Silens ad arco - Eureka 12 - Titanus 2000 - PION 50° - PION 50/70 per film 35 e 70 mm.; impianti di classe per locali di classe. Tutti gli accessori per cabine. Chiedeteci preventivi e sopralluoghi senza impegni! La nostra CASA con oltre 50 anni d'esperienza Vi offre produzione di classe ed assistenza tecnica continuativa.

I CIRCOLI DEL CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI DI MILANO CHE SVOLGONO LA LORO ATTIVITA' PRESSO LA SALA GONZAGA SONO:

— *IL CIRCOLO CINEMATOGRAFICO STUDENTESCO - C.C.S. - suddiviso in*

I corso — per ragazzi delle scuole medie.

II corso — per studenti dei primi due anni delle scuole medie superiori.

III corso — per studenti delle ultime tre classi delle scuole medie superiori.

— *Gli INCONTRI CINEMATOGRAFICI UNIVERSITARI di MILANO — I.C.U.M. — per studenti universitari.*

— *Gli INCONTRI CINEMATOGRAFICI EDUCATORI di MILANO — I.C.E.M. — per professori, maestri, genitori, o per persone con particolari interessi pedagogici.*

— *Gli INCONTRI CINEMATOGRAFICI AZIENDALI — I.C.A.*

— *IL CIRCOLO DELLE MAMME*

— *L'AMBROSIANEUM — raccoglie un pubblico dagli interessi culturali più vari.*

SCHEDE FILMOGRAFICHE

1 UOMINI IN GUERRA

2 ORIZZONTI DI GLORIA

3 ORE DISPERATE

4 I SETTE SAMURAI

5 VITTORIA AMARA

6 QUALCOSA CHE VALE

7 IL MILIONE

8 LA TRAVERSATA DI PARIGI

9 ARPA BIRMANA

10 UN CONDANNATO A MORTE E' FUGGITO

11 MEZZOGIORNO DI FUOCO

12 E' ARRIVATA LA FELICITA'

13 IL GENERALE DELLA ROVERE

14 I 400 COLPI

15 IL POSTO DELLE FRAGOLE

16 IL SETTIMO SIGILLO

17 I RACCONTI DELLA LUNA PALLIDA D'AGOSTO

18 OMBRE ROSSE

19 I VITELLONI

20 IL FUGGIASCO

pubblicate a cura del Centro Studi Cinematografici di Milano - Via dei Giardini 10, Milano - Tel. 650589

PER CHI VUOLE DECISAMENTE IL MEGLIO IN FATTO DI
APPARECCHIATURE CINEMATOGRAFICHE

PROIETTORE 35-70 mm.

MOVIOLE 16-35 mm.

LANTERNE

STAMPATRICI

AMPLIFICATORI

RIDUTTRICI



TEL. 431997 VIA DESENZANO 2 TEL. 487003
MILANO

LA CEIAD COLUMBIA

presenta un importante gruppo di film alle SALE PARROCCHIALI.

LA NAVE PIU' SCASSATA... DELL'ESERCITO

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con JACK LEMMON - RICKY NELSON

ESTASI

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con DIRK BOGARDE - CAPUCINE

I VIAGGI DI GULLIVER

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con KERWIN MATHEWS - JO MORROW

GLI ARCIERI DI SHERWOOD

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con RICHARD GREENE - PETER CUSHING

INFERNO NELLA STRATOSFERA

CINEMASCOPE - TECHNICOLOR con RYO IKEBE - KYOKO ANZAI

LA PELLE DEGLI EROI

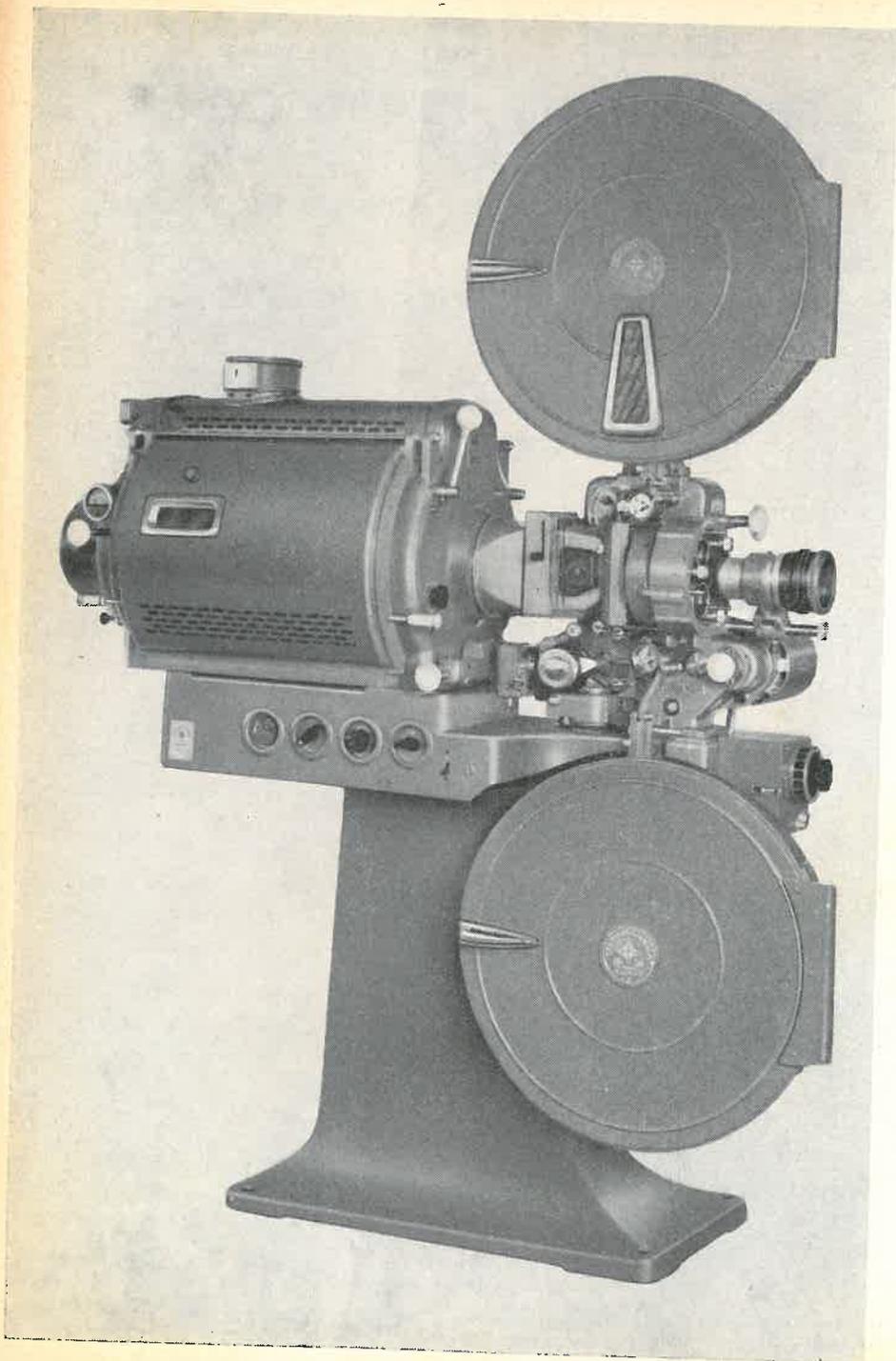
CINEMASCOPE con ALAN LADD - SIDNEY POITIER

TEMPESTA SULLA CINA

CINEMASCOPE con JAMES STEWART - LISA LU

FRONTE DEL PORTO

RIEDIZIONE IN CINEMASCOPE con MARLON BRANDO - EVA MARIE SAINT



**I PIU' MODERNI
APPARECCHI SONORI
CHE TRIONFANO IN TUTTO
IL MONDO**

LANTERNE

- CON ARCO A CARBONI
- CON AMPOLLA XENON

CINEMECCANICA

Negozio di Milano

VIALE BRIANZA, 32 - Tel. 24.07.49

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

IL FILM CHE OGNI
SALA PARROCCHIALE
DEVE PROIETTARE.

LUX FILM

AGENZIA DI MILANO

Via Soperga, 36 — Tel. 280.650 / 680

AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO Dyaliscope - Eastmancolor.
Interpreti: Steve Reeves - Giorgia Moll.

CARTAGINE IN FIAMME
Technirama - Technicolor.
Interpreti: José Suarez - Anne Heywood - Daniel Gelin.
Regia di Carmine Gallone.

DAI JOHNNY, DAI
Interpreti: Adriano Celentano - Alan Freed - Jimmi Clanton - Sandy Stewart - Chuck Berry.

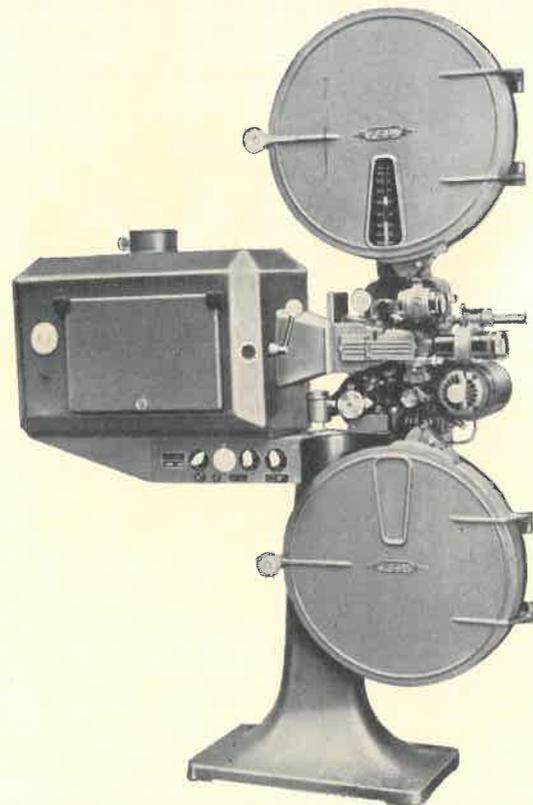
IL GRANDE CIRCO
Cinemascope - Technicolor.
Interpreti: Victor Mature - Red Buttons - Rhonda Fleming.

PISTOLE CALDE A TUCSON
Cinemascope - Colore de Luxe.
Interpreti: Mark Stevens - Forrest Tucker.

PAGARE O MORIRE
Interpreti: Ernest Borgnine - Zohra Lampert.

IL MOSTRO CHE UCCIDE
Interpreti: Vincent Price - Agnes Moorehead.

FEDI XV.T - 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