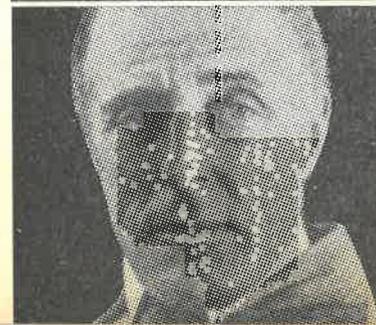


3

ANNO II



INCONTRI CINEMATOGRAFICI

**nei teatri
cinema
ritrovi
sale
palestre**

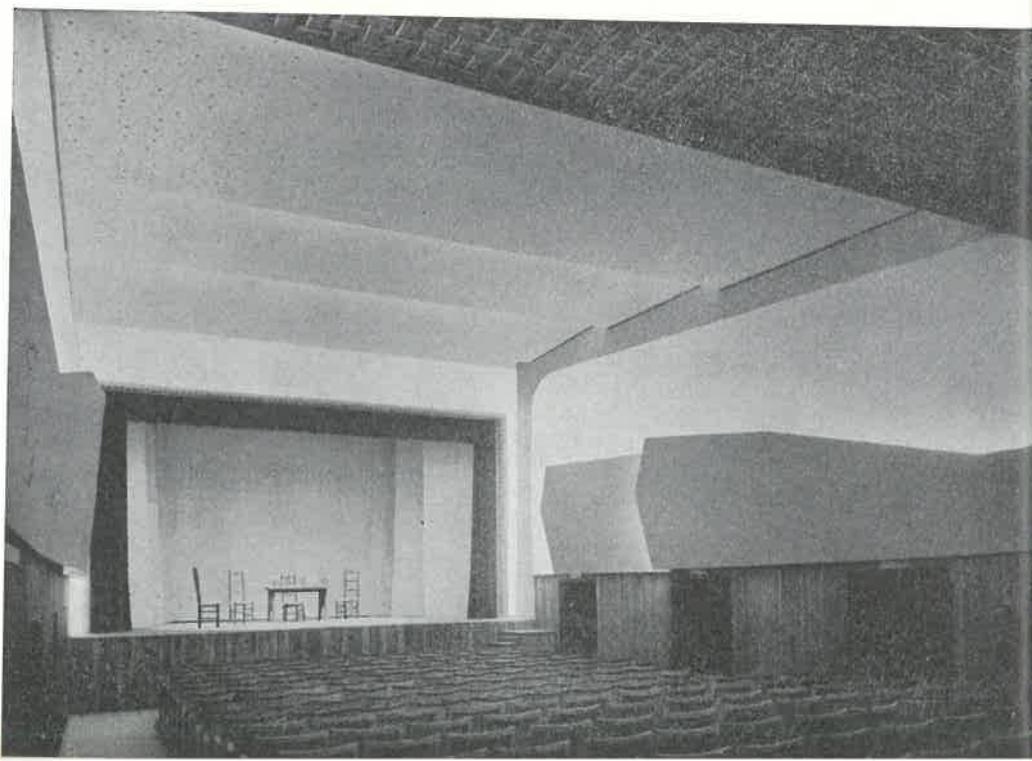
sistemi brevettati bigontina

PREBI

pannelli fono - assorbenti in gesso

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

cinema teatro S. Marco - Milano



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 IL CINEMA SPONTANEO NEGLI STATI UNITI**
di Stefano Sguinzi
- CONTROCAMPO**
- 5 Trecento disegni di Eisenstein**
di Pio M. Dolci
- 5 Cannes e gli altri festival**
di Giovanni Ribet
- 6 Cinema latino americano, punto di incontro fra due civiltà**
di Stefano Sguinzi
- PERCHE' IL CINEMA DIVENTI MIGLIORE**
- 7 Indicazioni pratiche per un'azione pastorale della sala cattolica**
di don Francesco Ceriotti
- IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO**
- 9 L'elemento dinamico: il montaggio**
di Mario Chiari
- RIFLESSIONI ED ESPERIENZE**
- 13 Il fanciullo e il cinema**
di Lucia Gamba
- SCHEDE FILMOGRAFICHE**
- 15 La vita di O-Haru, donna galante**
di Maria Pia Massone
- 17 Viva Zapata**
di Pio M. Dolci
- 19 SETTIMO CORSO NAZIONALE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA**
- 20 NOTIZIARIO ACEC**

IL CINEMA SPONTANEO NEGLI STATI UNITI

Con la nostra sensibilità siamo al massimo capaci di pervenire alle soglie dell'inconscio, poi dobbiamo attendere per vedere ciò che accadrà.

C. G. JUNG

« Decenni di mediocrità aurea, di facili profitti, di compiacenza ottusa hanno ridotto Hollywood ad un'arida palestra di educazione fisica, con schemi-mammouth destinati agli occhi di un gorilla, non di un uomo. Ricette scioppate in due o tre dimensioni, con occhiali affumicati o bicolori, non hanno tenuto conto di una sola dimensione essenziale per il cinema: la dimensione della vita » (J. Fenin, Comunità, 89).

E' difficile non condividere questo giudizio sul cinema hollywoodiano; la sua politica negli ultimi cinque anni ha infatti avuto come obiettivo dominante la ricerca del profitto conseguito spesso a scapito della qualità. Lo sforzo davvero rilevante di trasformare l'opera cinematografica in un prodotto industriale ha avuto ad Hollywood le sue più normali soluzioni: il cinema americano, infatti, ha individuato gli ingredienti della formula « film di successo » e ad essa sola si è affidata.

Per quanto concerne le qualità esteriori dei film essa ha creato una lunghezza standard che garantisce al pubblico la durata dello spettacolo compresa tra gli ottanta e i cento minuti, ha accentuato il già rilevante fascino dell'immagine cinematografica introducendo il colore, e, dopo l'avvento della televisione, ha iniziato gli esperimenti del cinema tridimensionale, olfattivo, technirama, sino a giungere ad un uso sistematico dello schermo panoramico e cinemascope.

Altri strumenti sono stati creati per esercitare un maggior richiamo sul pubblico: nel breve giro di anni sono stati costruiti e distrutti miti legati ai nomi di divi, alle caratteristiche dei generi e delle formule cinematografiche.

Sul piano degli interessi reali la cinematografia hollywoodiana nulla di veramente nuovo ed interessante è riuscita a dire negli ultimi cinque anni. Le sue opere, anche le migliori, aderiscono di fatto ad un cliché che nasconde una fondamentale mancanza di sincerità, una incapacità a volte congenita di rappresentare francamente i problemi e le contraddizioni dell'uomo di oggi. Basta pensare alla legge del « lieto fine » che caratterizza così tipicamente la cinematografia americana attuale, per comprendere la serie di concessioni fatte dal cinema ufficiale americano alla cassetta a scapito della coerenza morale del realizzatore di fronte ai problemi che si è impegnato a rappresentare.

Questo fenomeno negli ultimi anni si è progressivamente aggravato a causa delle nuove esigenze determinate dal cinema spettacolare: il fenomeno delle co-produzioni se da una parte ha consentito di realizzare film estremamente costosi dall'altra ha reso più spurio e generico il prodotto cinematografico adeguatosi alle diverse esigenze di un pubblico sempre più vasto.

La situazione di fatto del cinema americano può essere oggi così riassunta:

1) Esiste ad Hollywood una solidissima industria cinematografica. Essa è patrimonio di un gruppo di imprenditori che agiscono sotto la spinta di interessi esclusivamente economici. I suoi prodotti, ricercando mercati sempre più vasti, tendono progressivamente a standardizzarsi. La sua struttura organizzativa ha le caratteristiche di una azienda burocraticizzata. Tale sistema di lavoro e di organizzazione costituisce un reale impedimento alla libertà di creazione dell'artista. A Hollywood le uniche modificazioni qualitative del prodotto sono possibili solo nell'ambito della forma, mai in quella del contenuto. Le opere cinematografiche realizzate mancano perciò di contatto con i temi fondamentali della società americana di oggi e non possiedono né la sincerità né il fondamentale valore di un atteggiamento morale.

2) In questa situazione di carattere generale assume un valore sempre più crescente il ruolo svolto dalla critica cinematografica che ha il suo maggiore centro a New York. Essa fa capo alla rivista « Cinema 16 » « Film culture » al critico Daniel Talbot e in genere alla serie ormai numerosa di Cine-club che sono venuti a contatto con la cinematografia europea più impegnata. La lotta di questi nuovi centri di opinione è indirizzata contro il progressivo processo di standardizzazione del prodotto ottenuto dal cinema ufficiale. La sua azione si svolge a New York ed è impegnata a realizzare film di basso costo nei quali vivono le nuove aspirazioni del cinema americano e affiorano in maniera viva i fondamentali problemi dell'uomo di oggi.

Qualche tempo fa, un gruppo composto di oltre venti registi, produttori, critici, distributori ed altri uomini del cinema, ha costituito un'associazione che ha preso il nome di « New American Cinema Group ». Nel manifesto che essa

ha pubblicato il cinema ufficiale degli Stati Uniti è stato definito quale moralmente corrotto ed esteticamente antiquato, tematicamente superficiale e temporalmente noioso.

Il carattere di questa dichiarazione non lascia dubbi sulle finalità che questo gruppo persegue: esso intende dar vita negli Stati Uniti ad una cinematografia che non abbia nulla da spartire con il cinema commerciale americano perché aspira alla sincerità, alla verità e alla franchezza. Gli uomini che lo compongono conoscono perfettamente le difficoltà alle quali vanno incontro realizzando un cinema non commerciale: ciò che li sostiene nella lotta è la convinzione profonda di avere qualche cosa da dire e che di fatto esiste in America un pubblico disposto a sentirli.

Il movimento in atto, che oggi ha il nome di cinema spontaneo è la manifestazione più autentica di una esigenza etica capace di aprire al cinema orizzonti ancora inesplorati.

Ciò che meglio caratterizza questa nuova corrente cinematografica è il rifiuto di ogni tecnica e teoria nel nome di una maggiore sincerità. Il cinema spontaneo americano sembra con questo non rinunciare alla sua qualità dilettantesca a favore di un più immediato e spontaneo rapporto con la realtà alla quale si rivolge.

Nel suo primo film John Cassavetes, una delle personalità di maggior rilievo del gruppo manifesta tutte le debolezze di un dilettante in uno strano procedere a tentoni su un terreno apparentemente sconosciuto. Il risultato che acquisisce, « Shadows », sembra più prodotto dalla sua ignoranza che dalla sua conoscenza anche se l'opera rivela l'indubbio valore di un documento che ha la forza della autenticità. Il film è una specie di vagabondaggio in una New York inedita e famigliare che accoglie nello squallore della sua architettura la vita intima degli abitanti, gli innocenti amori e le querele familiari. I personaggi si muovono in un'atmosfera da loro stessi animata parlando un liguaggio di tutti i giorni, riproducendo in modo frammentario e persino accidentale il dramma riposto che ciascuno porta dentro di sé. Il film è un colloquio di affascinante sincerità tra l'uomo che è se stesso di fronte alla macchina da presa e lo spettatore che incontra sullo schermo un personaggio veridico. « Shadows » (Ombre) venne realizzato con pellicola a 16 mm., senza un copione e con attori non professionisti. L'interesse che lo ha

costruito è legato alle vicende della vita quotidiana di una famiglia di Negri raccolto intorno al dramma di Benny, una ragazza inquieta di non conoscere il colore della sua pelle e quindi incapace di appartenere al mondo dei bianchi come a quello della gente di colore.

L'impegno di ordine etico-sociale di « Shadows » è tipico in genere a tutte le opere prodotte da questo gruppo. Esso scaturisce da una esigenza immediata e spontanea dell'autore e non da una intellettualistica elaborazione dei temi proposti. Forse per questo il « New American Cinema Group » ha condannato il film di Sidney Meyers « Occhio selvaggio » pur essendo un film di carattere chiaramente non commerciale, ritenendo che esso cercasse il tragico unicamente per il suo valore di choc visivo e non per amore di verità.

Sia che si presenti il colloquio paradossale di tre fra i maggiori esponenti della Beat Generation (Gregory Corso, Allen Ginsberg, Peter Orlovski) con un Vescovo di una confessione non identificata (« Pull My Daisy » di Robert Frank e Alfred Leslie, da una pièce non rappresentata di Jack Berude), sia che si inseguia con l'occhio selvaggio della cinepresa un party di giovani adolescenti che ballano il rock'n'roll (« Desistfilm » di Stanly Brakhage) o gli avvenimenti di un festival del jazz (« Jazz on a Summer's Day » di Bert Stern), sia che si penetri nei meandri dei problemi razziali (come « Back Africa » di Lionel Rogosin) e nelle pieghe tormentose di problemi individuali (« Weddings and Babies » di Norris Engel) l'esigenza fondamentale del nuovo modo d'intendere il cinema è pur sempre legata alla verità.

Questa nuova vocazione per l'artista del nostro tempo non è da lui stesso scelta, ma gli è imposta dalla società in cui viviamo. Essa è tanto più reale ed efficace quanto più è motivata dal bisogno se non proprio di comprendere almeno di esprimere ciò che l'intuizione offre all'artista dei drammi e delle contraddizioni dell'uomo di oggi. Forse per questo la macchina da presa esce nelle strade per cogliere in maniera spontanea ciò che vi è di più libero e di fuggitivo nell'arte: il continuum dei sentimenti e della vita, creando un cinema che giustamente è stato battezzato « spontaneo ».

Stefano Sguinzi

UN SUPERCOLOSSO

Dino De Laurentiis ha deciso di arrestare con la fine dell'anno in corso qualsiasi altra sua attività di produttore cinematografico per potersi dedicare interamente per tre anni alla realizzazione di un solo film della durata di circa 10 ore diviso in tre parti. Questo film sarà intitolato "LA BIBBIA" e conterrà la materia dell'Antico e del Nuovo Testamento concordata con i massimi esperti cattolici, protestanti, ortodossi e israelitici, riuniti a Gerusalemme. Per la realizzazione di questo film, che costerà 25 milioni di dollari, pari a oltre 15 miliardi di lire, sarà costituito un collegio di registi, con il criterio di affidare a ciascuno gli episodi più vicini alla propria sensibilità.

TRECENTO DISEGNI DI EISENSTEIN

Nella prima sala, di fronte all'entrata e ben in vista, Serghei Michailovic Eisenstein ancor giovane, a grandezza naturale (in fotografia) sdraiato a cavalcioni del barocco trono degli Zar. Si vede anche al centro del manifesto della mostra; vedendola però vien da pensare a tutto tranne che al regista di « Alexander Newski » o « Ivan il terribile ». E' una mostra di disegni e si è voluto mostrare al pubblico un pittore, in una posa che lo farebbe esponente di una eventuale scapigliatura russa; « eventuale » poichè delle arti figurative contemporanee d'oltre cortina ben poco si conosce, e quindi la mostra avrebbe avuto notevole interesse. In tal senso si è visto però ben poco di originale, e chi in questa mostra volesse vedere il riflesso di tutta una corrente artistica, può giustificare l'ignoranza intorno all'arte contemporanea russa, in quanto questa in pratica non esiste, nulla dicendo di nuovo, con le proprie basi altrove e priva quindi di una intrinseca forza spirituale.

Di questa condizione risentono gran parte dei disegni esposti, quelli che con il cinema non hanno un concetto immediato. Per essi un giudizio critico non può essere che negativo: evidenti sono i richiami alla corrente parigina che pur tra tante incertezze doveva dar poi origine all'espressionismo. Lo stile, poco unitario, rispecchia i motivi incerti che hanno caratterizzato questo movimento immediatamente dopo la prima guerra mondiale; ma, derivando da essi, non può giungere che ad un disfacimento per mancanza di una spinta interiore.

La personale del pittore Eisenstein è quindi fallita poichè il pittore Eisenstein poco dice di nuovo; molto di nuovo seppa invece dire il regista Eisenstein, ed in questi trecento disegni troviamo aspetti più o meno conosciuti della sua complessa personalità.

Una mano sicura aveva infatti studiato architettura e scenografia: una linea precisa, essenziale, indice di un notevolissimo senso d'osservazione e di una capacità di sintesi non sempre spontanea ma pur sempre eccezionale (interessanti alcuni « studi espressionistici »).

La bizzarria del carattere, manifestata da tutto un gruppo di disegni stilisticamente scadenti, ma condotti con ottima « verve ».

Ma soprattutto il grande regista cinematografico

che conosciamo ed una grande coscienza d'artista. Una grande coscienza d'artista che si manifesta nella esasperata ed espressionistica ricerca della attuazione grafica ed immediata di un'idea, che appare frutto di una lunga elaborazione: il trucco dei personaggi, i costumi; gli studi scenici con l'analisi dei movimenti. Ed appare ancor più evidente uno dei caratteri essenziali del linguaggio cinematografico di Eisenstein: la composizione del quadro. Il giusto, quasi classico, giuoco di chiaro e di scuro che notiamo nei disegni per « Ivan il terribile », rapidi tratti di matita che vanno ad equilibrare la composizione in cui ogni elemento ha la sua funzione: dal volto dell'attore alle pesanti architetture; tutto deve contribuire a creare una atmosfera, un pathos che deve trasmettersi allo spettatore.

Ecco allora lo studio accurato dei movimenti scenici, dell'angolazione di ripresa, affinché il contenuto emotivo dell'arte scenografica non vada disperso.

Conoscendo le opere che da essi derivano, questi disegni vengono ad acquistare quindi un nuovo valore. Negli schizzi per la battaglia sul lago Peipus, dell'Alexander Newski, avvertiamo il tono epico della vicenda. Negli studi per i personaggi di Ivan il terribile e nella composizione di alcune scene (peraltro molto incomplete nel numero) appare la profonda umanità e drammaticità che pervade il film.

Ma soprattutto questi trecento disegni di Eisenstein hanno posto il punto su una considerazione estetica intorno al linguaggio Eisensteiniano. Sul valore che viene ad avere in esso il materiale plastico: valore che, dopo la vista di questi disegni, appare evidentissimo. Il giovane Eisenstein seguace o quasi di una corrente pittorica vicina all'espressionismo, fa tesoro delle esperienze giovanili e nei suoi film ogni elemento ha una sua funzione espressiva: dalle architetture al trucco, dai costumi all'arredamento.

Così sul barocco trono di Zar di tutte le Russie apparirà più a suo agio ed a posto Nikolai Cerkasov nei panni di Ivan e sotto la regia di Eisenstein, che non Serghei Michailovic, Eisenstein pittore, sotto la regia di Comencini ed Alberti, che, per la Cineteca italiana, hanno realizzato questa mostra.

Pio M. Dolci

CANNES E GLI ALTRI FESTIVAL

Terminato anche il festival di Cannes, tornano le discussioni sui premi, sulla situazione cinematografica mondiale, sulle nuove direttive: tutte questioni che sembrano di attualità dopo un festival non riuscito, ma che si dimenticano appena il ricordo della sconfitta comincia ad appannarsi. A Venezia, a Cannes, a Berlino ed in tanti altri posti si ricorda con commozione il lustro passato, quando ai festival interveniva veramente il mondo cinematografico, quando le nuove stelline cercavano disperatamente di mettersi in mostra per aizzare l'ingordigia dei produttori.

Si ricorda Brigitte Bardot, la più grande scoperta, si ricorda la Cardinale, che ieri si faceva fotografare; timida timida, sulle spiagge dei festival ed oggi entra da trionfatrice a Cannes, e si ricordano le fantasmagoriche feste che facevano da cornice ad un mondo invidiato di stelle e registi. Adesso tutto questo è un ricordo, e Cannes è frequentata da qualche allobrogo che non tenta la fortuna, ma che lavora. E' un mondo perduto che ogni anno tenta fasti passati ma che non attira più nessuno, perchè si è perso quello spirito pionieristico che fino a ieri animava il mondo del cinema. Oggi Cannes ha dovuto inscenare una troppo antica rivalità come quella Loren-Lollo, per dire qualche cosa al pettegolezzo, dove la seconda è andata solo perchè là si era vista la prima. E in Francia come a Venezia, si trema nel pericolo di vedere solo il più completo fallimento intorno a festival che avevano una storia, ma che adesso sono storia. E' la crisi del cinema.

Fino a quando i premi erano due, erano ambiti, ma adesso, con l'invasione degli ammeniccoli d'oro, il senso del premio è scomparso. Lo spettacolo filmico ha perso in gran parte l'idea dell'artistico per aggrapparsi a quella, più tangibile, del commercio, e si è fatto industria. La genialità dell'uomo d'arte è zittita dai milioni, mentre il cinema si è trasferito in borsa. All'Italia è stato dato un premio per la miglior selezione, ma non per il miglior film. Dobbiamo vantarci per questo?

(continua a pag. 24)

CINEMA LATINO AMERICANO, PUNTO DI INCONTRO FRA DUE CIVILTÀ

Nel quadro delle manifestazioni promosse dal Columbianum, la Rassegna del Cinema Latino-Americano occupa un posto di particolare rilievo. Ad essa è affidato il compito di concretare lo spirito di collaborazione e di ricerca che anima l'azione volta da questo organismo. Ciò che differenzia la Rassegna di S. Margherita Ligure da altre iniziative simili è l'atteggiamento da essa assunto nei confronti delle cinematografie a cui rivolge la sua attenzione. S. Margherita non offre al pubblico solo opere cinematografiche valide, così come non limita il suo compito ad una esclusiva informazione riguardante ciò che alcuni Paesi d'Oltre Oceano producono. Essa con la sua iniziativa vuole offrire un quadro fedele degli elementi che caratterizzano la produzione cinematografica dei Paesi Latino-Americani, al fine di determinare nella cultura europea una presa di coscienza seria e responsabile di fronte ad essa. La Rassegna perciò è una testa di ponte offerta ai Paesi Latino-Americani per far sentire agli uomini d'Oltre Oceano la voce delle loro esigenze.

La possibilità di costituire un tramite reale fra paesi con tradizioni storiche diverse è fondata per il Columbianum sull'origine comune della civiltà Europea e di quella Latino-Americana. Nel nome dei valori cristiani che costituiscono il fondamento di società così diverse, il Columbianum persegue il fine di realizzare una osmosi ideale tra due continenti e di costituire un rapporto di collaborazione efficace e positivo.

Nella seconda edizione, alla quale hanno partecipato, con rappresentanze più o meno vaste di persone e di film, undici paesi, lo studioso di cinema e l'uomo di cultura interessato a cogliere nelle multiformi manifestazioni il movimento spirituale dei popoli, hanno avuto la possibilità di prendere coscienza della dinamica culturale viva in campo cinematografico dei Paesi Latino-Americani. I venti lungometraggi presentati hanno sintetizzato la produzione delle Nazioni Sudamericane cinematograficamente più progredite: Argentina, Brasile, Messico, Venezuela. Sul piano della qualità le opere che si sono maggiormente distinte sono state: « Alias Gardelito » di Lautaro Murua, vincitore del Giano d'oro, « La mano en la trampa » di Leopoldo Torre Nilsson, « Prisioneros de una noche » di David José Kohon. Un termine che potrebbe opportunamente sintetizzare le caratteristiche comuni ai film visti in concorso e fuori, non è ancora stato coniato. Si può parlare, alcuni lo hanno fatto, di film

didascalici. Con tale termine tuttavia si può comunque solo indicare la tendenza comune a spiegare più che a esprimere, ma non evidenziare la prolissità narrativa tipica di questa cinematografia.

I film Latino-Americani hanno lasciato in generale l'impressione che agli autori premesse di più dichiarare i loro interessi, che giustificarli ed esprimerli drammaticamente.

L'inettitudine di questo cinema alla sintesi narrativa e drammatica e perciò a creare un tempo cinematografico diverso dettato dalla cronologia dei fatti, è essenzialmente legata alla incapacità di vincere il condizionamento delle cose. Le opere di registi citati mostrano tuttavia con evidenza lo sforzo realizzato per giungere a determinare un equilibrio tra intenzione e risultato in una sintesi narrativa e drammatica. La trasfigurazione su un piano fantastico, meditata e matura, alla quale è giunto nella sua ultima opera, Leopoldo Torre Nilsson, ha trovato riscontro qualitativo nelle opere di Kohon, Murua, ed Ayala, dai quali il cinema Latino-Americano attende proposte di interessi più intimamente legati alla cultura e alla situazione sociologica da cui derivano.

Per meglio comprendere il faticoso processo attraverso il quale il Cinema Latino-Americano tende ad acquistare la propria maturità, è necessario considerare il suo cortometraggio. Alimentato in maniera esclusiva dalla volontà di giovani che attraverso questa strada aspirano al cinema maggiore, esso presenta un impegno di ricerca e una qualità che spesso non si riscontrano nel lungometraggio. Per l'America del Sud i cortometraggi, nascendo al di fuori di ogni interesse economico, e indipendentemente da ogni remora di carattere politico (anche se poi sistematicamente si appellano ai grossi contributi messi a disposizione dallo Stato e distribuiti con sistema burocratico attraverso la formula dei premi) è l'espressione più tipica e naturale di ciò che questa cinematografia persegue. A S. Margherita Ligure i documentari presentati sono stati ventuno di sette Nazioni distinte: Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Guatemala, Paraguay, Uruguay. A parte i film chiaramente didascalici e di proposito che altro non hanno saputo offrire se non una pulizia formale, gli altri documentari presentati hanno avuto il merito di mostrare chiaramente la linea di ricerca seguita. Essa si riferisce, più o meno congiuntamente, ad esperimenti di carattere formale, come in « Arte do

Brasil de hoje » oppure di contenuti. Indicativi a questo riguardo sono i cortometraggi Argentini « Bazan », di Ramiro Tamayo, « Cachivache » di Enrique Dawi e « Faena » di Humberto Rios, i cui interessi corrono da una indagine sulla superstizione, alla denuncia di una situazione sociale, concretata nella ribellione di un vecchio che si rifiuta di essere considerato come un rifiuto, o nella registrazione inconsapevole di un processo di modernizzazione sentito per la sua rapidità come l'elemento negativo, attraverso le sequenze dedicate ai momenti della vita di un mattatoio. Il conflitto determinato dal rapido modificarsi delle strutture tipiche alle società Latino-Americane, costituisce la piattaforma drammatica di altri documentari visti a S. Margherita Ligure. Presente nel cortometraggio « Andacollo » del cileno Jorge Di Lauro, liricamente intuito, anche se espressivamente non realizzato, in « Dia de organillos » di Sergio Bravo, il sentimento del tempo che passa, modificando suo malgrado l'uomo di ieri, vive in forma consapevole e autentica nel conflitto tra i pescatori di una vecchia generazione e la nuova in « Raial do cabo » di Paolo Saraceni. Al di là di ogni considerazione suggerita dalla visione del film, ciò che ha maggiormente impressionato a S. Margherita, è stato l'atteggiamento espresso dalle numerose delegazioni presenti nei confronti delle loro cinematografie. Nelle tre giornate dedicate allo studio del Cinema Argentino, Brasiliano e Messicano, i delegati presenti hanno dichiarato motivi di insoddisfazione per ciò che il Cinema Latino-Americano è oggi e hanno solennemente espresso la sua formidabile tensione verso il futuro. Attraverso la voce dei suoi rappresentanti, il Cinema Latino-Americano ha detto negli incontri con i delegati dell'A.N.I.C.A. « aiutateci non per quello che siamo, ma per quello che certamente saremo » e nelle tables rondes dedicate alla situazione dei cineclub, ha manifestato la fondamentale esigenza ad accostare in maniera sempre più intima e approfondita la cultura europea, al fine di far tesoro delle conclusioni e della sua esperienza.

La Rassegna di S. Margherita Ligure ha assunto nell'incontro fra queste due diverse civiltà un ruolo di fondamentale importanza, proponendo spesso interessi e suggerendo prospettive di sviluppo: è quanto mai significativo che a promuoverla sia un organismo cattolico.

Stefano Sguinzi

PERCHÈ IL CINEMA DIVENTI MIGLIORE

INDICAZIONI PRATICHE PER UN'AZIONE PASTORALE DELLA SALA CATTOLICA

Se vuole soddisfare alla qualifica di cattolica la sala parrocchiale deve decisamente mettersi su un piano di formazione ed educazione dello spettatore. Questo richiede da parte della sala parrocchiale l'attuazione di alcune condizioni che sono premesse e mezzo per arrivare a tale meta.

- La sala cattolica: — deve diventare un ambiente;
— deve dare una funzionalità ben chiara alla programmazione;
— deve preoccuparsi in modo particolare dei ragazzi e dei giovani;
— deve preoccuparsi anche di un'attività culturale tesa specificamente all'educazione e formazione dello spettatore.

E' attuando queste premesse e usando dei suddetti mezzi che la sala cattolica entra nel vivo di un'azione pastorale di una Parrocchia.

Vedremo infatti come così vista ed indirizzata la sala cattolica possa diventare un centro di interesse per l'azione delle organizzazioni cattoliche, un elemento di richiamo in parrocchia per persone diversamente irraggiungibili, un mezzo che può facilitare la creazione di una comunità parrocchiale.

Esaminiamo innanzi tutto come la sala parrocchiale può diventare un ambiente.

LA SALA PARROCCHIALE DEVE ESSERE UN AMBIENTE.

Nel fatto educativo sappiamo quanta importanza abbia l'ambiente. Sovente condiziona la riuscita di un sistema.

Se la sala parrocchiale si pone su un piano educativo deve diventare « ambiente », deve avere cioè un suo tono, deve creare un clima.

- Per riuscire a questo: a) deve avere un suo pubblico;
b) deve avere un suo stile
c) deve avere una sua anima.

Tali mi sembrano le componenti di un ambiente.

a) **Deve avere un suo pubblico.** Non tanto per garantirsi su un piano economico (esulano dalle finalità di una sala cattolica gli scopi di lucro), quanto perché un pubblico costante nelle persone che lo compongono, è essenziale per un'azione educativa.

C'è un pubblico naturale, destinato alla sala parrocchiale, ed è quello formato dagli abitanti della Parrocchia, che però è necessario interessare all'attività della sala,

Ecco una prima occasione, un primo motivo di inserimento della sala parrocchiale su un piano di azione pastorale.

Questa azione di interessamento, di reclutamento di un pubblico, potrebbe essere affidata alle varie organizzazioni cattoliche le quali a questo scopo si faranno premura di studiare un piano organico e funzionale impegnandosi ovviamente ad attuarlo. Non è un lavoro che richiede molto tempo se ben organizzato, mentre creerà un centro comune di interesse per le varie organizzazioni creando le premesse per un'azione unitaria anche in altri settori.

I metodi per creare un interesse nel pubblico della parrocchia sono svariati, ognuno si trovi i più funzionali per il proprio ambiente. I più funzionali, ho visto, sono quelli che richiedono un accostamento diretto delle persone, oltretutto sono i più consoni alla fisionomia di una azione pastorale perchè danno modo di controllare direttamente le reazioni e più ancora permette di conoscere la mentalità, la formazione, i gusti di chi potrebbe essere il pubblico della sala.

Perchè non basta reclutare un pubblico, **occorre conoscerlo nella sua realtà spirituale**, perchè è a questa che è rivolta l'azione educatrice.

Una prima conoscenza di tale realtà si può già avere, a grandi linee, dall'individuazione del ceto sociale a cui gli abitanti di una parrocchia appartengono in prevalenza. Una buona indagine statistica (anche questa condotta dagli appartenenti alle varie organizzazioni) può dare tale indicazione.

Questo spingerà coloro che sono impegnati nella indagine ad allargare il campo delle loro amicizie, a servirsi delle medesime, dando ad esse un significato di servizio per la comunità parrocchiale.

Il grado di formazione può essere facilmente indicato dal sacerdote responsabile, il quale, sia attraverso la sua personale esperienza di pastore di anime, sia attraverso quella di eventuali suoi confratelli, può dare in proposito indicazioni di estrema importanza. La sala parrocchiale diventerà così un motivo di interesse pastorale, non a se stante, ma legato logicamente agli altri settori.

Conosciuto il pubblico possibile o reale della sala, è necessario preoccuparsi di dare a questa un suo stile.

b) **La sala cattolica deve avere un suo stile**, ossia un suo modo d'azione improntato a

- rispetto per lo spettatore
- rispetto per il cinema.

Non va dimenticato che per la sala cattolica **lo spettatore** non è una persona da sfruttare per quanto può rendere economicamente, ma una persona che interessa per l'anima che possiede e per l'azione che si intende svolgere nei suoi confronti.

Sappiamo con quanto rispetto vengono trattati gli spettatori nelle sale di comune spettacolo, dove non c'è altra preoccupazione che il lucro. Essendo le finalità della nostra azione immensamente più nobili, il nostro rapporto con lo spettatore deve logicamente essere improntato ad una dignità anche maggiore. Questo deve portare chi è responsabile di una sala parrocchiale a presentarla nel modo più dignitoso possibile.

Oltre ad un locale materialmente decente, lo spettatore deve sentirsi fin dal primo momento tra persone che lo amano. È molto importante il primo contatto. Per questo ottima cosa sarebbe che lo spettatore trovasse qualcuno che con gentilezza lo accompagnasse e fosse pronto a dargli tutte le indicazioni che volesse chiedere. Importante pure la presenza in sala di qualcuno pronto ad ovviare a qualsiasi inconveniente, compreso qualche gesto maleducato (il tutto sempre con estrema gentilezza).

Anche questo può dare lavoro a chi ha buona volontà. Un altro modo per dare alla sala un suo stile è **il rispetto verso il cinema**, visto come mezzo di educazione e di formazione.

Rispetto che in poche parole si può così esprimere:

- **dignità di proiezione**, tale che lo spettatore almeno non esca stanco, che riesca a vedere, a sentire, a capire;
- **dignità nella scelta delle opere**; che quanto viene proiettato non sia un insulto alla intelligenza e alla dignità umana dello spettatore. La sala cattolica deve essere la sala del buon gusto, perchè le cose proiettate non solo non offendono la morale, ma hanno anche un tono di dignità, anche se non sempre possono essere opere d'arte. Purtroppo spesso le sale cattoliche offrono ospitalità a prodotti veramente offensivi della dignità umana anche se su un piano morale apparentemente innocui.

Se per altri uno stile di rispetto è possibile per motivi

di interesse, per una sala cattolica è possibile solo per motivi di amore, perchè solo a questa condizione esso diventa elemento di educazione e di formazione.

c) **La sala cattolica deve avere una sua anima.**

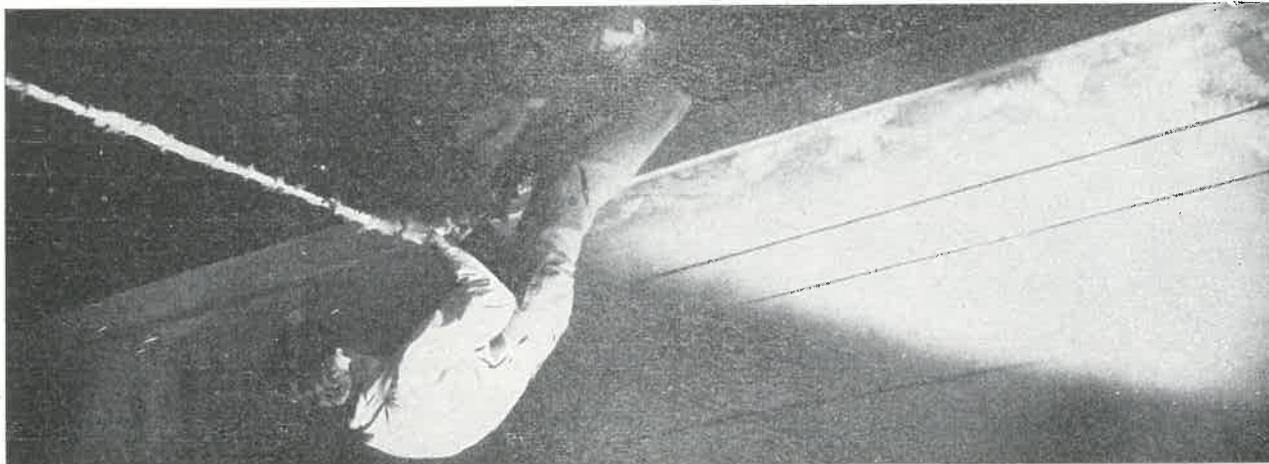
E non può essere che il sacerdote il quale incarna le finalità apostoliche della sala. Attorno a lui deve muoversi tutto l'organismo, da lui devono prendere direttive, attingere entusiasmo i collaboratori.

Si può affermare che una sala cattolica funziona e raggiunge le proprie finalità se è guidata da un sacerdote che crede alle possibilità pastorali di essa. Dove quest'anima manca si ha l'impressione, che risponde a verità, che la sala non abbia alcun significato. È sommente importante quindi che il Sacerdote responsabile della sala si inserisca vitalmente nell'attività cercando di farla rientrare in un quadro più vasto di azione pastorale.

Molto utile al riguardo sarebbero alcune iniziative cui brevemente accenno:

- 1) Se in parrocchia esistono altri confratelli che collaborano nell'azione pastorale, discutere con loro dell'attività della sala, per conoscere la loro opinione, le reazioni che essi hanno potuto cogliere. Questo eviterà che la sala parrocchiale venga ritenuta attività personale del sacerdote responsabile, staccandola così dal piano generale di azione pastorale.
- 2) discutere dell'attività della sala in consiglio parrocchiale, invitando tutti i presenti ad esprimere la loro opinione. Anche questo dà al problema una dimensione veramente parrocchiale e lo inserirà come centro di interesse nell'azione di tutte le associazioni della Parrocchia.
Ovviamente il discorso dovrà vertere più che sugli aspetti esteriori, sul modo di raggiungere le finalità tipiche della sala cattolica.
- 3) Indire periodiche riunioni di coloro che più da vicino collaborano all'attività della Sala, allo scopo di tener sempre desto in loro il necessario entusiasmo, di fare il punto della situazione esaminando le difficoltà incontrate, studiare i possibili sviluppi, trovare nuove vie, ecc. . . .
Queste ovviamente sono delle semplici indicazioni. Chiunque può trovare mille altri modi per rendere funzionale ai fini pastorali la sala cattolica. L'importante è credere alle sue possibilità apostoliche, sia pure considerandola come mezzo secondario.

don Francesco Ceriotti



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

IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

L'ELEMENTO DINAMICO: IL MONTAGGIO

Chiudiamo oggi i problemi che riguardano il terzo tipo di linguaggio cinematografico, dando la chiave per poter vedere in una prospettiva di movimento quegli elementi dell'inquadratura che precedentemente abbiamo chiamato statici.

Avevamo già anticipato alcuni casi in cui la figurazione, l'angolazione, i campi, ecc. avevano potuto essere considerati in movimento, ma avevamo altresì notato che era facile far ricadere tali esempi o nel movimento di macchina, o nel movimento delle "cose"; ma era rimasta in sospeso la terza via che vorremmo oggi tracciare parlando del montaggio.

Esistono, e lo diciamo qui per evitare confusioni, due modi antitetici di considerare il montaggio: quello a priori e quello a posteriori.

Quello a priori riguarda l'operazione tecnica, la fase cioè che ha luogo dopo la ripresa e nella quale entra, ad esempio, il lavoro di riordinare tutte le inquadrature, di scartare quelle non riuscite, ecc.; il montaggio a posteriori sarà invece l'articolarsi delle inquadrature così come appare sullo schermo, senza interesse per quando è stato eseguito il lavoro; cioè il primo non è che un caso particolare del secondo.

Chiariamo con un esempio. Ammettiamo il caso di una sequenza che, prevista accuratamente sulla carta (**sceneggiatura di ferro**), viene realizzata con le inquadrature nell'ordine voluto, con la lunghezza voluta, senza che occorra rifare una sola immagine (il pezzo di pellicola, una volta girato, non

verrà più toccato né tagliato, ed evidentemente una tale sequenza non passerà in una fase di montaggio del primo tipo; ma non si può dire che manchi di montaggio (intendendolo nel secondo modo) perchè le inquadrature sono collegate fra di loro, hanno una durata prestabilita, ordinano in una successione campi, angolazioni, ecc. al punto che questo modo di lavoro viene chiamato **montaggio in macchina**.

Oggi parleremo del montaggio inteso a posteriori.

La primissima preoccupazione del montaggio consiste nel come rendere accettabile allo spettatore il passaggio sullo schermo da una inquadratura ad un'altra.

Una delle possibili soluzioni è data dal **fondù**. Lo schermo si oscura sino al nero sulla prima inquadratura, ed immediatamente li rischiaro sulla successiva; tale effetto è ottenuto dall'accostamento di due **dissolvenze**, la prima in **chiusura** (l'immagine si oscura fino al nero o molte volte sino al bianco: si pensi alle prime dissolvenze di « Settimo sigillo »), la seconda in **apertura**, cioè il processo inverso della prima. Il nome stesso deriva dal fatto che all'apertura e alla chiusura dei film esistono dissolvenze di questo tipo.

Esiste un altro tipo di dissolvenza: quella **incrociata**: mentre la prima scena è in dissolvenza in chiusura, le tonalità nere che dovrebbero avvolgere lo schermo vengono invece sostituite dal contemporaneo schiarirsi della se-

conda inquadratura, che è in dissolvenza in apertura; l'effetto consiste dunque nello sfumare impercettibile delle forme della prima inquadratura in quelle della seconda.

Un terzo tipo di passaggio è dato dal **mascherino**: procedimento per cui l'immagine sostituisce l'altra o per mezzo di una sbarra che attraversa lo schermo, o crescendo l'immagine a forma di stella o di circolo in mezzo all'altra, o in altre infinite forme.

Si può anche effettuare il passaggio sfocando i contorni della prima inquadratura e riportando a fuoco quelli della seconda, o eseguendo una panoramica velocissima fra le due, ecc.; oppure attaccare una inquadratura all'altra senza frapporre alcun altro accorgimento, lasciare cioè che la prima inquadratura si trasformi istantaneamente nella successiva effettuando uno **stacco**.

Ognuno di questi passaggi ha sue caratteristiche; così fino a poco tempo fa si riteneva regola l'uso del fondu al termine della sequenza, la dissolvenza fra le scene, l'uso continuo dello stacco per le inquadrature all'interno della scena.

Regole queste che seppur ancora largamente usate vengono in gran parte superate dai giovani della nouvelle vague e dagli indipendenti americani (non solamente dai giovani, citiamo tali esempi perchè i più evidenti); essendo rivoluzionato il modo di procedere della narrazione, abbiamo dei casi in cui i passaggi da sequenza a sequenza sono ottenuti con semplici stacchi (« Fino all'ultimo respiro »), o dei passaggi da inquadratura a inquadratura o addirittura all'interno della medesima inquadratura ottenuti con dissolvenza (« I quattrocento colpi »).

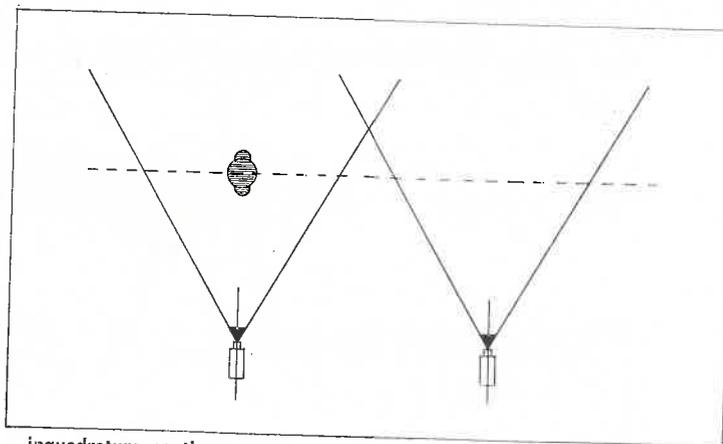
E' logico che in questo stato di cose i segni di interpunzione diventassero qualche cosa di più, tendessero a divenire elementi espressivi, mutando come al solito dalla velocità con cui vengono eseguiti il loro esatto valore.

Ricordiamo ad esempio Castellani, che nel suo « Giulietta e Romeo » propone l'inquadratura del messaggero che annuncia la morte di Giulietta e passando all'inquadratura di Romeo, che colpito dalla notizia si appoggia alla colonna, invece di staccare dissolve lentamente: l'effetto è evidente.

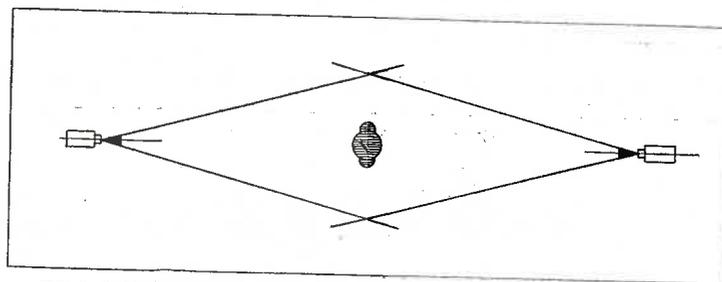
Il passaggio che comunque rimane più usato è lo stacco, segno di interpunzione questo che viene sottoposto ad alcune regole per renderlo sempre più accettabile allo spettatore.

La prima combinazione è quella chiamata **ingrandimento o riduzione**: la seconda inquadratura appare come ingrandimento della prima o viceversa; la prima inquadratura ad esempio propone una figura tagliata in piano americano, la seconda la prospetta in piano medio o primo piano, o viceversa (per i problemi inerenti a questi e ai seguenti attacchi, vd. May, opera citata).

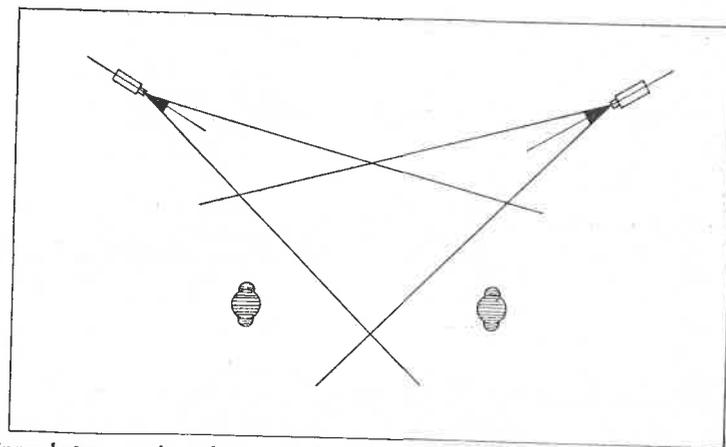
Il procedimento viene usato con notevolissima efficacia da Eisenstein (« Alexander Newsky », « Ivan il Terribile », prima e seconda parte) e risponde a una concezione matematica dello spazio, derivata ad Eisenstein da un lato dagli studi di ingegneria, dall'altro dal profondo fascino subito dal '500 italiano, ove lo spazio veniva ripartito in sezioni geometricamente definite e articolate. Se da un solo personaggio passiamo ad esempio a una coppia che dialoga, occorrono altri tipi di legame: il **campo e controcampo**: nella seconda inquadratura la cinepresa ha lo sguardo sul medesimo asse ma la direzione è completamente invertita (vd. disegno); seguono le angolazioni **contigue** e quelle **corrispondenti** (dette anche **analoghe**); che eviteremo di descrivere perchè risultano evidenti dal disegno.



inquadrature contigue



campo e controcampo



inquadrature corrispondenti o analoghe

Inoltre è comune il passaggio per inquadratura **soggettiva**; con tale termine si intende una inquadratura la quale sostituisce ad un certo momento lo sguardo di un personaggio; cioè è come se la macchina da presa a un certo momento venisse a prendere il posto dello sguardo del personaggio.

Eppure anche queste regole non bastano, poichè spesso il film ha salti di luogo, di figura, di angolazione; inoltre il documentario e il reportage non possono uniformarsi che raramente a questi canoni.

Si utilizza allora la teoria dei **centri di attenzione**.

L'occhio dello spettatore non legge contemporaneamente tutta l'inquadratura ma solo un punto particolarmente privilegiato attira immediatamente l'attenzione (cosa che può avvenire, elenca il May, sulle figure di maggior movimento, di maggior luminosità, maggiormente vicine o frontali rispetto ad altre di profilo); in caso di composizione statica, percepito questo punto, l'occhio dello spettatore passa alla lettura di un altro, esaurendo prima la lettura dei centri di attenzione di maggiore potenza; e nel caso di una composizione in movimento il suo occhio si sposta a seconda che sorgano dei nuovi centri di attenzione più forti dei precedenti.

Se nell'attacco il centro di attenzione iniziale dell'inquadratura successiva sostituisce nella medesima posizione sullo schermo il centro di attenzione finale dell'inquadratura precedente, essendo l'attenzione ristretta a quel punto dello schermo, l'occhio solo successivamente si muoverà nella seconda inquadratura ed il passaggio sarà già stato compiuto.

Nè il problema si ferma al porre i due centri di attenzione nella medesima posizione sullo schermo; infatti ad un certo movimento nella prima inquadratura, se accostiamo un movimento successivo simile, il passaggio verrà totalmente ignorato: un maglio meccanico che scende — stacco — una mano che cala battendo sul tavolo; abbiamo qui il cosiddetto **attacco sul movimento**.

In cinema c'è sempre stato chi si affanna ad eliminare qualsiasi scossa alla credulità e alla illusione dello spettatore e chi, conosciute le regole, le usa in senso inverso per ottenere degli effetti che tocchino lo spettatore, non lo illuda.

Così pensate ad un dialogo ove ogni inquadratura dei due personaggi attacca con il centro di attenzione sfasato o addirittura simmetricamente opposto; il salto, avvertito senz'altro dallo spettatore, porterebbe però a scoprire una antitesi tra i due personaggi, antitesi la quale potrebbe essere assente invece nel dialogo o nella mimica.

Accenniamo solo alla possibilità di attacchi sul colore, nei termini sopra citati sfruttando ad esempio i colori complementari, contrasti di colore, le concordanze dei toni, ecc.

Viene chiamato anche montaggio l'articolarsi di certe sequenze (caratteristica che per altro ci sembra debba essere attribuita alla sceneggiatura); il primo, conosciuto da tutti, è il cosiddetto montaggio **in parallelo**; cioè l'intercalarsi di inquadrature che appartengono a due azioni che avvengono in luoghi diversi ma contemporaneamente: è classico nel film western quando la fanciulla sta per essere uccisa e l'eroe corre superando ogni ostacolo per salvarla; è un sistema che venne usato per la prima volta funzionalmente da Griffith in quella summa cinematografica che è « Intolerance ».

Il « **flash-back** » consiste in una interruzione dello svolgersi dell'azione per introdurre una sequenza che rappresenta il ricordo di uno dei personaggi e lo svolgersi di fatti anteriori: Ricordiamo « Rashmon » i cui episodi sono tutti flash-back o ancora « Romeo, Giulietta e le tenebre » che è tutto un flash-back. Una variante pochissimo usata è la **previsione**, la rappresentazione cioè di fatti futuri.

Il montaggio ad **ellisse** si ha quando una parte dell'azione viene totalmente saltata: ne « I sette Samurai » abbiamo la partenza verso sera di uno di questi che si accinge a rubare un fucile ai banditi; l'inquadratura seguente mostra la sagoma del Samurai che ritorna con il fucile nella strada piena di nebbia mattutina; l'avvenimento risulta chiaro senza essere stato raccontato. Esiste un secondo tipo di ellisse, che non è cronologico, ed è ottenuto vedendo il fatto nell'effetto sulle persone o sulle cose presenti. Nel « Sogno di una notte di mezza estate » di Rnka viene presentata da attori la tragedia di Piramo e Tisbe: al momento del suicidio di Piramo la cinepresa inquadra il volto degli spettatori che si atteggiavano a tristezza e l'inquadratura successiva mostra il corpo esanime dell'attore.

Inoltre i francesi catalogano anche il montaggio per **leit-motiv**, l'inserimento cioè di qualche cosa che ritorna più volte nel film; tale potrebbe essere la bandiera de « I Sette Samurai » e l'orologio di « Mezzogiorno di fuoco ».

Veniamo ora al problema che tocca più da vicino la dimensione temporale del montaggio: la durata dell'inquadratura.

Abbiamo più sopra parlato della visione successiva dei centri di attenzione. Se c'è una visione successiva c'è una durata temporale, e se io limito questa durata temporale, lo spettatore vedrà solo una parte di ciò che esiste nell'inquadratura; ora, la teoria dei centri di attenzione mi dispone le cose secondo una scala di interessi e lo spettatore comincia a leggere il primo, poi il secondo, poi il terzo; se a questo punto io interrompo l'inquadratura e la sostituisco con un'altra, cioè do all'inquadratura questa durata, poi la sostituisco con un'altra, tutte le altre parti dell'inquadratura stessa pur essendo state presentate sullo schermo non sono state di fatto percepite.

La lettura completa dell'inquadratura porterebbe alla noia, donde la continua spinta a mutare inquadratura o a creare nuovi centri di attenzione all'interno dell'inquadratura stessa (questo è il cosiddetto **montaggio interno al quadro**).

Questa osservazione basterebbe a sottolineare di per sé il carattere dinamico del linguaggio filmico e a rendere cauti coloro i quali gustano le inquadrature nel film come una serie di quadri successivi e lamentano di non avere il tempo sufficiente per osservare tutto con calma, e coloro i quali propongono paralleli fra opere cinematografiche e movimenti pittorici (Dreyer e i fiamminghi, Lang e gli espressionisti) paralleli questi che è lecito fare ma non nel modo superficiale per cui quasi sempre sono stati condotti.

Non è affatto la somiglianza della figurazione o dell'illuminazione della singola inquadratura che permette un confronto, bensì i principi della concezione che sta alla base del movimento pittorico, i concetti di tempo e di spazio ad esempio, il concetto di uomo, di natura, ecc., che devono essere confrontati con quelli alla base della corrente cinematografica corrispondente: i fondali dipinti non sono gli elementi che fanno de « Il Gabinetto del Dottor Calligaris » un film espressionista, mentre la « Giovanna d'Arco » di Dreyer potrebbe forse trarre l'uso di primi piani da una visione propria di questo stile; ed è proprio questo il motivo che ci ha permesso di accennare al rapporto Eisenstein e Rinascimento italiano più sopra.

Ma, viene spontanea la domanda, allora gli elementi di cui parlavamo nell'ultimo articolo, cioè gli elementi statici, come possono divenire elementi dinamici, quindi cinematografici? Questi elementi esistono ed hanno un loro peso mutuandolo dall'orchestrazione che il montaggio fa di loro; nel film « Un condannato a morte è fuggito » su un tessuto fittissimo di primi piani e dettagli si apre il respiro dei campi medi più abbondanti nei momenti in

cui il prigioniero vien condotto nel cortile e nel finale. Così abbiamo già citato l'uso orchestrato dell'angolazione nella « Giovanna d'Arco » e per la figurazione basta ricordare la famosa battaglia del lago in « Alexander Newsky ».

Questa battaglia è un eccellente esempio di organizzazione figurativa: le forze attaccanti dei cavalieri continuano a formare angoli acuti: dalle formazioni attaccanti, alla posizione delle lance, al tipo di elmi, dopo lo scontro frontale con le linee orizzontali in attesa, e dopo la confusione dello scontro, avendo i cavalieri la peggio, le primitive figurazioni ad angolo acuto si trasformano in linee semicurve (dalla disposizione degli uomini e dalle figure degli scudi messi in evidenza) che esprimono la posizione difensiva; al termine della battaglia saranno i Russi, a tratti, a riprendere figurazione ad angolo acuto inseguendo i nemici. Così sempre il tema della figurazione verticale ripropone nella massa il tema dell'autorità (Newsky sul colle che scruta; gli elmi con le insegne rampanti sopra i cavalieri; i due capi a duello sopra i cavalli circondati dai soldati a piedi). Inoltre un altro esempio di figurazione, organizzata dal montaggio, lo ritroviamo in « Ivan il Terribile », prima parte: Ivan è morente, chiede ai Boiari di proclamare Zar il figlioletto, e al loro rifiuto li maledisce: Ivan è ai piedi del letto, inizia la maledizione, ed è ripreso in campo medio; inizia ad alzarsi — stacco — la macchina esegue un ingrandimento, ma non sul soggetto, bensì sullo spazio vuoto sopra di lui, cosicché dopo un attimo di vuoto ecco Ivan in pieno americano che si alza dal bordo inferiore del quadro, continua la maledizione arrendendosi per lo sforzo, si alza ancora poco — altro stacco — altro ingrandimento sul vuoto; e il viso di Ivan in primo piano entra ancora dal bordo inferiore, riempie lo schermo e si ferma terminando la maledizione.

Eisenstein scompone il movimento reale dell'alzarsi da terra e rizzarsi di Ivan ottenendo che con il ripetersi della medesima figurazione (figurazione come forza o tendenza; vd. l'esempio del missile nell'articolo del numero scorso) quel gesto divenga una indovinatissima traduzione sensibile dello sforzo morale e spirituale della forza di autorità insita nel personaggio; il senso di verticalità è veramente vertiginoso, e ciò è ottenuto con una ripetizione dinamica.

Dunque è solo il montaggio che può dar vita ed articolare gli elementi statici conferendo ad essi potere espressivo, o per lo meno accoppiandoli fra di loro, cosicché il significato è ottenuto dall'incontro dei vari elementi espressivi. Infatti in questo esempio l'idea della forza di Ivan ed il crescendo emotivo è dato dall'incontro del tipo di figurazione di cui abbiamo parlato sopra e dall'uso sapiente dell'ingrandimento (campo medio - piano americano - primo piano).

Ricordiamo per finire il potere di legame che il montaggio crea non solo tra i mezzi stilistici ma tra il concreto contenuto dell'inquadratura: legami tali da modificare il significato delle inquadrature stesse, o creare mezzi significati.

A questo proposito lo stesso Eisenstein scriveva (« Tecnica del cinema », ediz. Einaudi, pag. 14):

« Due pezzi di film di qualsiasi genere, posti l'uno accanto all'altro, esprimono un nuovo concetto, acquistano un carattere nuovo che deriva dalla loro giustapposizione. Fenomeno niente affatto peculiare al cinema, ma che si può invariabilmente riscontrare in tutti quei casi in cui si debba operare una giustapposizione di due fatti, di due fenomeni, di due oggetti. Quando due oggetti distinti vengono posti dinanzi ai nostri occhi un accanto all'altro, quasi immediatamente operiamo una generalizzazione deduttiva chiara e evidente. Prendiamo, ad esempio, una tomba, e poniamo vicino ad essa una donna in lutto che piange; tutti, o quasi, arriveranno rapidamente a concludere che si tratti di una vedova. Proprio su questa particolarità della nostra percezione è basata la storiella di Ambrose Bierce, che fa parte delle « Favole fantastiche » ed è intitolata « La vedova inconsolabile »:

Una donna in lutto piangeva su una tomba.

— Fatevi coraggio, signora, — disse per consolarla un galante signore che non la conosceva. — La misericordia del cielo è infinita. Forse nessuno sa dove sia, ma certamente esiste un altro uomo, oltre a vostro marito, col quale potrete essere felice.

— C'era, — singhiozzò la donna, — c'era, ma questa è la sua tomba.

Tutto l'effetto della storiella è basato sulla circostanza che la tomba e la donna in gramaglie portano a dedurre, per una convenzione ormai affermata, che si tratti di una vedova che piange il marito, mentre, nel caso specifico, l'uomo per cui la donna piange non è l'amico, ma l'amante.

Ed ancora vi è l'esempio del Balars che, controllato dalla polizia, poteva preparare le sue accuse alla società lavorando su vecchi cinegiornali: montava ad esempio le inquadrature di un ricevimento di gala accanto ad un vecchio mendicante cieco col cane, o simili; utilizzando il sistema del montaggio in parallelo, le inquadrature che appartenevano a pellicole diverse, e come tali apparivano innocue alla polizia, accostate acquistavano una notevolissima carica polemica.

Così fu permessa la proiezione di « Ottobre » di Eisenstein in un paese del Nord Europa, previo solo uno spostamento di scene; tale spostamento, benchè di fatto non eliminasse alcuna inquadratura del film, toglieva all'opera stessa il suo significato rivoluzionario.

Le enormi capacità di questo elemento hanno creato fra i teorici del linguaggio filmico una vasta polemica: essa è sorta già dal tempo del muto, creando i partigiani del montaggio « tutto » e del montaggio « nulla ». Ed a complicare le cose scendeva in campo anche il sonoro.

La questione non è ancora risolta, nè pretendiamo certo di risolverla noi. Comunque, parlando del sonoro e del colore, avremo occasione, qua e là, di esprimere alcune prospettive riguardo la radice dell'espressione filmica e il problema del ritmo.

Mario Chiari

IL CINEMA NEL MONDO

Gli incassi globali del cinema di tutto il mondo ammontano, in un anno, a circa tre miliardi di dollari (milleottocentosessanta miliardi di lire), due miliardi dei quali si riferiscono a film statunitensi. Lo ha dichiarato il Presidente della « MPA » Eric Johnston fornendo anche le seguenti cifre: a) l'affluenza settimanale degli spettatori nel cinema di tutto il mondo ammonta circa a duecentocinquanta milioni, b) in tutto il mondo operano 154.852 sale cinematografiche (la loro costruzione è aumentata del ventinove per cento negli ultimi cinque anni).

RIFLESSIONI ED ESPERIENZE

IL FANCIULLO E IL CINEMA

Non si può negare l'importanza che il cinema ha assunto nella vita individuale e in quella della società tutta.

Ragazzi e adulti imitano atteggiamenti e ripetono discorsi imparati al cinema.

Possiamo osservare il crearsi attorno a noi di una nuova mentalità, il dilagare di concezioni di vita conformi a quelle espresse dai protagonisti dei film. E il più delle volte si tratta di concezioni piuttosto discutibili.

Il cinema viene gradatamente plasmando la società, si pone come scuola delle masse.

Questa azione prepotente sugli individui e sulla società, questo irrefrenabile flusso irresistibile è dovuto al forte potere suggestivo dell'immagine cinematografica che parla alla zona affettivo-emotiva dello spettatore, il quale viene a trovarsi pressoché indifeso di fronte a tale carica di suggestione.

L'azione del cinema poi è resa quasi tragica per il fatto che la maggior parte dei film, spesso per ragioni di cassetta, presenta modi di vita tutt'altro che edificanti.

Perciò non si può non porsi questo problema e non impegnarsi a far sì che venga diminuito l'influsso negativo della maggior parte della produzione cinematografica.

Anche il fanciullo, fin dai primi anni, va al cinema. Ci va, spesso, senza discriminazione: vede film adatti e anche non adatti a lui. A volte assiste addirittura a spettacoli sconsigliabili anche per un pubblico di adulti.

Potrè portare l'esempio di un mio scolare di prima classe, un bambino della periferia di Milano, Mimmo.

Mimmo per un determinato periodo di tempo tenne un diario in modo piuttosto rudimentale e disordinato poiché non era fra i migliori della classe, ma con una certa costanza e passione. Ogni giorno o quasi egli scriveva: « Ieri sono andato al cinema. Ho visto un film di guerra ecc. ». Seguiva in poche parole la descrizione, molto viva, della scena che lo aveva colpito di più. A volte si trattava di scene veramente impressionanti. Anche i compagni di Mimmo erano assidui frequentatori delle sale di periferia dove assistevano a film come « Dracula il vampiro » ed altri di questo tipo.

E' un esempio, ma è indicativo. Ciascuno di noi, credo, potrebbe citarne altri simili.

I bambini vanno spesso al cinema e, per la loro duttilità di individui in evoluzione e per la loro estrema apertura ad ogni influsso della realtà, si trovano, ancor più degli a-

dulti, indifesi di fronte alla suggestione dell'immagine cinematografica.

Per questo è urgente la necessità, per l'educatore, di non limitarsi, in questo campo ad un arginamento negativo (persuasione nei confronti dei genitori ecc.), ma di impegnarsi in una positiva azione di orientamento.

Si pone cioè l'esigenza di una educazione al cinema, anche e soprattutto nei confronti del fanciullo.

Di fronte al film lo spettatore, per la natura stessa dell'immagine cinematografica, si trova in uno stato di passività in cui i poteri critici si abbassano notevolmente. Si tratta di trasformare, gradatamente, questa passività in attività, di iniziare ad una visione attiva, di porre lo spettatore via via in posizione critica, consapevole di fronte a ciò che l'immagine gli presenta.

Ed è bene, a mio avviso, che una azione in questo senso si inizi fin dal primo contatto del bambino col cinema, prima che si formi in lui l'abitudine ad un atteggiamento di accettazione passiva dell'immagine schematica.

Una educazione al cinema permetterebbe di attutire, se non di annullare, l'influsso negativo dei film cattivi e d'altra parte di valorizzare la produzione cinematografica buona ai fini della formazione della personalità del fanciullo.

Già da qualche tempo, in Italia e all'estero, i cineclub per adulti e per giovani si prefiggono gli scopi sopra descritti e in buona parte li conseguono mediante il dibattito che segue immediatamente la proiezione di film particolarmente impegnati.

Ancora poco sentito è invece, soprattutto in Italia, il problema della educazione dei ragazzi al cinema e se qualcuno, ad esempio ripetutamente il Volpicelli, ha enunciato il problema, nulla o quasi si fa in campo pratico.

Ciò è dovuto in parte alle perplessità che sorgono nei confronti della possibilità di una educazione siste-

matica del fanciullo, particolarmente del ragazzo delle elementari o delle medie inferiori, in questo senso.

All'estero è in atto qualche tentativo di un certo impegno. Ad esempio in Inghilterra si sono creati dei cine-club scolastici dove i ragazzi, al sabato, assistono ad una proiezione alla quale segue la discussione.

In Francia è in atto una educazione cinematografica sistematica presso le scuole private cattoliche, educazione che, da una parte, prevede un corso di linguaggio cinematografico, graduato secondo la classe e che viene tenuto regolarmente dalla terza elementare in poi, dall'altra una serie di proiezioni con discussione guidata, a distanza di tempo, nelle singole classi, da insegnanti specializzati.

Esistono anche libri di testo appositamente compilati, fra i quali è interessantissimo per la novità e la originalità della concezione quello per le elementari.

Ho notizia, pur non possedendo per ora la documentazione relativa, di notevoli tentativi che si stanno compiendo anche in Belgio e in Svizzera.

In Italia si sono fatte alcune sporadiche esperienze tra le quali citerò ad esempio:

— tra i cine-club per ragazzi: l'iniziativa dei giovedì dello scolaro attuata a Cremona dal professor Tamazzini direttore di quel Centro Provinciale Sussidi Audiovisivi Scolastici;

— come educazione sistematica in classe: l'esperienza iniziata lo scorso anno, e tuttora in atto, in una scuola elementare di Firenze a cura del Prof. Petracchi, sulla quale lo stesso riferisce nell'articolo: « L'educazione al cinema nella scuola elementare » apparso sul numero di gennaio-febbraio u. s. della rivista « Scuola di base ».

A Milano, il Centro Studi Cinematografici ha tentato negli scorsi anni la formazione di un Club dei ra-

gazzi che riuniva, in turni diversi, i ragazzi delle medie inferiori e quelli delle elementari.

L'esperienza, che ho avuto occasione di seguire personalmente, è stata interessante, ma ha portato a sottolineare alcune difficoltà inerenti alla funzionalità di un dibattito in sala con un pubblico di ragazzi dai sei ai dieci anni.

Difficoltà sono create dalla necessità di adattare il dibattito alla capacità di comprensione dei ragazzi secondo l'età, cosa non facile perché, se da una parte si rischia di tenere la discussione su di un piano in cui i ragazzi non possono seguirci, dall'altra si rischia di fermarsi troppo presto ad osservazioni un po' generiche e superficiali.

Gli interventi dei ragazzi poi portano facilmente la discussione fuori strada per la tendenza del fanciullo a fermarsi al particolare.

Inoltre, soprattutto i più piccoli, per la loro irrequietezza e la loro limitata capacità di attenzione, fanno fatica a seguire un dibattito in cui parlano solo alcuni di loro e gli altri, la maggior parte, debbono necessariamente ascoltare.

Si aggiunga la situazione di stanchezza in cui i bambini si trovano già all'inizio del dibattito, poiché esso si svolge dopo un'ora e mezza o più di proiezione.

Tutto ciò mi ha portato a ritenere più funzionale, soprattutto con i ragazzi delle elementari, la discussione a piccoli gruppi omogenei per età, a tenersi possibilmente nell'ambito della classe, a distanza di un giorno o due dalla proiezione.

Si potrebbe proiettare il film per più classi contemporaneamente, alla presenza degli insegnanti. Questi, dopo la proiezione, sarebbe opportuno si riunissero per discutere il film stesso nelle sue linee fondamentali e nel suo significato e per prendere accordi sul modo in cui impostare la discussione con gli alunni, sui punti da rilevare, da sottolineare.

Poi, il giorno dopo, i maestri do-

vrebbero guidare la discussione nelle rispettive classi, seguendo uno schema base, comune per tutti i film e attenendosi alle direttive precedentemente concordate per ogni film.

A Vimercate, con il permesso della Direzione, ho tentato un piccolo esperimento di discussione in classe.

Il 14 febbraio è stato proiettato a tutti i ragazzi della scuola il film « Bim » di Lamorisse.

Per studiare le reazioni dei bambini di diversa età alle varie scene del film e poi tenerne conto agli effetti della discussione, ho distribuito agli insegnanti (uno per ogni classe maschile e femminile) il prospetto per l'applicazione del test Wiggle, un test usato in America per indagare le reazioni ed i gusti dei ragazzi in materia di film e che viene applicato, con opportune modifiche atte a renderlo più funzionale, dal Centro Studi Cinematografici a Milano.

Il test è così concepito: su di un foglio sono annotate le sequenze e le scene principali del film, a ciascuna delle quali corrisponde uno spazio proporzionale al numero dei metri di pellicola dei quali consta.

Accanto ad ogni scena o sequenza si segna un grafico il cui andamento riproduce le diverse reazioni dei ragazzi così graduate: aperta ribellione, agitazione, noia, accettazione passiva, interesse, attenzione molto viva, partecipazione attiva.

Il confronto dei grafici delle varie classi mi ha portato a interessanti constatazioni circa le reazioni dei bambini di età diversa ad una medesima scena.

Ho potuto notare per esempio come la partecipazione attiva sia più forte nei piccoli che nei più grandi, ma più rumorosa nei bambini di seconda o terza che in quelli di prima, i quali più spesso stavano di fronte allo schermo come incantati, suggestionati dalle immagini che si presentavano loro. In quarta e quinta le reazioni sono più contenute.

Il giorno dopo la proiezione ho discusso il film in una terza e in una quarta femminile. Altri insegnanti hanno guidato la discussione nelle loro classi (III maschile e femminile, II maschile e femminile) seguendo lo schema sul quale io stessa mi sono basata.

Alcuni giorni dopo la discussione è stata fatta con un gruppo di ragazzi e ragazze di quinta.

Lo schema della discussione parte dalla rievocazione del film attraverso le varie sequenze e scene. Continua con l'analisi del film mediante la ricerca delle scene principali e dei protagonisti, la caratterizzazione dei personaggi e l'esame dei loro rapporti, del loro comportamento.

Si giunge poi al tema, al significato del film che deve sgorgare come conseguenza dell'analisi fatta precedentemente.

Si passa infine ad una embrionale valutazione estetica e morale del film stesso.

Naturalmente le domande circa i vari punti sono state adattate alla capacità di comprensione dei bambini. Le discussioni (di cui possiedo la relazione scritta) sono durate circa tre quarti d'ora l'una ed hanno suscitato entusiasmo ed interesse nei ragazzi.

Ripetendo la discussione in seguito alla proiezione di altri film penso si potranno a poco a poco notare progressi nella comprensione e nell'approfondimento del film stesso. Un po' alla volta i ragazzi si abitueranno a pensare al film che hanno visto, a chiedersi il perché delle varie scene, a coglierne sempre meglio il significato. E questa abitudine li porrà in una posizione critica anche di fronte ai film (più o meno adatti) che vedranno al di fuori dell'ambito scolastico.

L'ideale sarebbe poter affiancare a queste discussioni un corso sul linguaggio cinematografico, adeguato alle varie età, qualcosa di simile a quanto si sta facendo, come ho già riferito, nelle scuole francesi.

Questo corso dovrebbe insegnare ai bambini la grammatica cinematografica per metterli in grado di leggere il film e di coglierne, così, più facilmente il significato.

Un esperimento in questo senso stiamo facendo, sotto la guida del C.S.C., in due scuole di Milano, una privata e una pubblica.

Le lezioni sul linguaggio cinematografico si svolgono settimanalmente e si alternano alla proiezione e alla discussione di film.

I ragazzi hanno a disposizione parecchio materiale che rende l'apprendimento attivo. Ad essi si proiettano pellicole sulla realizzazione di un film e su altri argomenti inerenti alle lezioni. Si prevede anche l'esame pratico di un film in moviola.

Questo corso sperimentale è iniziato da non molto, ma è seguito con interesse ed entusiasmo dai ragazzi.

Se educare è orientare il bambino alla migliore realizzazione della propria personalità nel suo tempo, poiché il cinema ha una parte così importante nel mondo moderno è chiaro che un orientamento deve essere dato dalla scuola anche nel campo del cinema.

Del resto, intraprendendo un'azione sistematica in questo senso non faremmo che muoverci secondo le direttive già implicitamente segnate nelle note illustrative della Circolare 60/R del Ministro della Pubblica Istruzione sui sussidi audiovisivi scolastici (7 aprile 1956), dove si legge: « Non è che la scuola guardi al cinema esclusivamente come a un metodo didattico applicato, soprattutto, all'esposizione delle materie sperimentali, ma dichiara di accettare il fenomeno cinematografico in tutta la sua estensione ».

Ora accettare un fenomeno in tutta la sua estensione, in campo educativo, non significa forse farlo proprio e intervenire positivamente valorizzandolo ai fini della formazione della personalità?

Lucia Gamba

LA VITA DI O-HARU, DONNA GALANTE

regia Kenji Mizoguchi
sceneggiatura da un romanzo di Saikaku « Koshoku Onna Ichidai »
produzione Shintoho Kabushiki Kaisha
anno 1952
premi Leone d'argento al festival internazionale d'arte cinematografica di Venezia del 1952
interpreti Kinujo Tanaka (O-Haru)
 Toshiro Mifune (Kasunosuke)
 Ichiro Sugai
 Masao Shimizu
classifica C.C.C. Adulti riserva

IL REGISTA, I SUOI FILM, IL SUO MONDO

Il cinema giapponese segue due grandi correnti: una simbolista, una realista, correnti che prendono le mosse dall'antichissimo teatro Kabuki la prima accettandone la tradizione, la seconda no.

Mizoguchi è un regista che pur muovendosi dal teatro tradizionale affronta con realismo le vicende che intende portare sullo schermo.

Regista già de « L'intendente San-sho », de « I racconti della luna pallida d'argento », de « La strada della vergogna » e di molti altri film che non sono arrivati alle nostre sale di proiezione ha diretto nel 1952 questa « Vita di O-Haru donna galante » che dall'anno in cui fu presentata a Venezia (1952), solamente ora appare sui nostri schermi.

Il film, che durava tre ore è stato ora sensibilmente ridotto, e dalla edizione originale sono state tolte intere sequenze: ciò toglie naturalmente completezza alla pellicola, alleggerendola soprattutto nella seconda parte, ma il film, credo, non ne soffre pur rimanendo in alcuni pun-

ti meno comprensibile, acquista in snellezza e velocità.

La vicenda è ambientata nel Giappone medioevale, periodo particolarmente caro ai registi proprio perchè è in quel periodo che il Giappone affermò la sua potente superiorità di pensiero, di ricchezza, di arte ed è in quel periodo che la tradizione più pura del Giappone affonda le sue radici.

Ma in Mizoguchi quest'opera diventa sfondo, studiatissimo e minuzioso fin che si vuole, ma sempre sfondo per i suoi drammi umani, esso perde quel tono epico-eroico che aveva in Kurosawa (« I sette Samurai ») per diventare un mondo crudele che racchiude senza speranze il dramma della donna. Tanto più l'uomo è forte e potente, tanto più la donna è schiacciata, privata di tutti i suoi valori, annientata fino alla capacità di amare e nella libertà dei sentimenti.

LA STORIA

Fuori da un antico tempio distrutto delle donne cercano di attirare i passanti. Sono ormai brutte e vecchie e hanno toccato il fondo della degradazione.

Fra queste c'è O-Haru che stanca, mentre si riposa nel tempio, rivede nei volti delle statue i volti degli uomini che ha conosciuto e anche il volto dell'uomo che ha amato.

Flash Back.

O-Haru è una bella ragazza alla corte imperiale ed è amata da un servo Kasunosuke.

Non potrebbe ricambiare il suo amore per il voto di castità che ha fatto come damigella di corte.

Vengono scoperti insieme, e la ragazza viene condannata con la famiglia all'esilio, l'amante decapitato.

Fondu.

O-Haru viene scelta dall'inviato di un nobile che cerca una donna ca-

pace di dare un erede maschio al padrone.

Il bambino nasce ma O-Haru per gelosia viene scacciata.

Torna a casa.

Fondu.

Venduta per pagare i debiti del padre diviene la prima gheisha, ma anche da qui se ne andrà umiliata.

Torna a casa.

Fondu.

Cerca la pace in un convento ma sorpresa dalla monaca con un servo che l'ha violentata è scacciata.

Fondu.

O-Haru ha toccato il fondo, vecchia e stanca è ridotta a fare la prostituta per la strada.

Fine del F.B.

Ritrovata dalla madre che le porta la notizia di essere stata chiamata a palazzo crede di avere finalmente trovato la pace, ma l'aspettano solo rimproveri, disprezzo e freddezza.

O-Haru scappa dopo aver visto il figlio da lontano e annullata ogni sua passione si mette a mendicare

STRUTTURA DRAMMATICA

Il film risulta nettamente distinto in due parti, differenti fra di loro sia dal punto di vista narrativo che drammatico: il presente costituito dalla sequenza iniziale e dalla finale, il passato che comprende tutto il resto del film.

Le due parti sono evidentemente di durata diversa; per una ragione logica di tempo; nella seconda passa infatti quasi tutta la vita di O-Haru, mentre nella prima le due sequenze hanno durata reale, e per una ragione psicologica: gli avvenimenti successi hanno assunto nell'animo della donna una dimensione particolarmente importante, sono le tappe della sua vita.

In questa seconda parte poi due sono i momenti chiave: la dichiarazione d'amore di Kasunosuke, la na-

scita del bambino, ci rivelano O-Haru in tutta la sua pienezza di donna; amante e madre. Quando il figlio appena nato le viene portato via si spegne la vita in lei, ma comprendiamo questo trauma solo alla fine quando avviene l'incontro con il giovane signore, incontro tanto freddo, distaccato e pieno di rimproveri, che la madre fugge. Essa vive dopo in stato di choc, il suo sviluppo come personaggio si arresta lì, essa vive dopo proprio come una bambina, ritornando a casa nonostante tutte le terribili esperienze, istintivamente perchè il padre e la madre, sebbene l'abbiano venduta, rappresentano per lei la famiglia, che nel mondo che Mizoguchi ci presenta, il nucleo importantissimo di un mondo che ha peso determinante sui personaggi.

La famiglia e la società feudale così come esistevano nel medioevo sono la cornice essenziale del dramma: sono anzi i principali responsabili di esso, sono crudeli, chiusi, indifferenti, intransigenti, insensibili a qualunque movimento umano, anzi lo soffocano e lo schiacciano.

Il costruire il dramma della donna a gradini successivi che le tolgono ogni volta qualche cosa fino a lasciarla svuotata di ogni impulso d'amore o d'affetto e l'inserimento del flash back centrale lascia al film tanti inizi e tante fini che privano O-Haru sempre di qualcosa fino all'annullamento delle sue posizioni.

Alla fine del film la sua voce fuori campo dice «ormai», ormai non ha più importanza niente, non resta più niente da dare, resta da vivere in questa specie d'oblio dove tutto ciò che è umano non esiste più.

L'immagine di lei che bussa alle porte per chiedere l'elemosina svanisce lentamente sullo schermo, non conclude la vicenda, ma sta a significare una vita che continua aperta e immutabile.

ANALISI CINEMATOGRAFICA

La prima considerazione che deriva dalla visione del film riguarda il ritmo. Date le divisioni dell'azione filmica in due parti, una di veglia, una di sogno, il ritmo ad esse si adegua: le sequenze del sogno sono lentissime, data l'importanza che quegli avvenimenti descritti hanno avuto per la donna pur essendo da lei ripensati nel modo distaccato di chi li ha superati giungendo, per essi, all'annullamento non solo delle passioni, ma di qualsiasi impulso vitale: il ritmo è invece accelerato e le scene si succedono rapide, interrotte solo da stacchi, quando il regista rappresenta, oggettivamente e non più attraverso il ricordo della donna, la vita di O-Haru.

L'uomo è sempre inserito nell'ambiente in modo tale da rendere evidente il condizionamento che da esso gli deriva; il tenere gli interpreti lontani dalla macchina da presa e il conseguente prevalere dei campi lunghi e medi rende quindi in modo funzionale la forza della costruzione infinita, ma sempre presente che su di essi grava, spingendoli inesorabilmente su una strada che non possono assolutamente rifiutare.

Funzionale appare in questa luce, allora, anche l'accuratezza e la ricchezza dei particolari con cui Mizoguchi segue la scenografia e crea l'ambiente elemento essenziale del film.

Nel quadro tutte le linee fanno convergere lo sguardo verso il fondo; e quando il regista vuole sottolineare un preciso momento drammatico, rivelandolo al di sopra della tonalità tragica di cui è investito tutto il film, ricorre a una figurazione a linee orizzontali che, escludendo l'ambiente, permette allo spettatore di concentrare la propria attenzione sul momento particolare, sentendo così nella sua pienezza la drammaticità della singola scena. Co-

si nella sequenza in cui O-Haru viene strappata al figlio che ha appena avuto, un grande paravento bianco, posto in mezzo al quadro esclude la casa ed i suoi abitanti isolando e dando piena evidenza alla tragedia della madre.

Altra costante del film: il movimento di macchina. Un movimento continuo di carrellata a seguire accompagna sottolineandolo il movimento di passaggio di O-Haru. Passaggio simbolico oltre che fisico attraverso gli avvenimenti che fanno parte della sua vita. La fotografia dai toni solitamente sommessi diventa fortemente contrastata solo quando la drammaticità dell'azione lo richiede.

La musica caratteristica del regista è composta da suoni lamentevoli e misteriosi di flauti, che servono a sottolineare l'ambiente della tragedia.

La recitazione, quella teatrale ed esagerata del Kabuki diventa solo nell'interprete femminile veramente sciolta e interiore.

Maria Pia Massona

VIVA ZAPATA

titolo originale « Viva Zapata »
origine U.S.A.
produzione Darryl F. Zanuck
anno 1952
regia Elia Kazan
soggetto e scenegg. John Steinbeck
fotografia Joe Mc Donnell
musiche Alex North
scenografia L. Wheeler e L. Fuller
interpreti Marlon Brando (Emil. Zapata)
 Jean Peters (Josefa)
 Anthony Quinn (Euf. Zapata)
 Joseph Wiseman (Fernando)
 Lou Gilbert (Pablo)
 Harold Gordon (Madero)
distribuzione United Artists
durata 110 minuti
genere storico in B. e N.
classifica C.C.C. Adulti riserva

IL REGISTA

Elia Kazan nacque a Costantinopoli il 7 settembre 1909 da genitori armeni; giovanissimo con la famiglia emigrò negli Stati Uniti. In gioventù si dedicò allo studio dell'arte drammatica frequentando i corsi del William College di Yale, in seguito esordì in teatro in veste di attore e regista con notevole successo. Divenuto così uno dei più apprezzati registi di Broadway fu chiamato anche ad Hollywood, dove aveva presoparte come attore in film di poco conto. Esordì come regista cinematografico in « A tree grows in Brooklyn » (Un albero cresce a Brooklyn, 1945). Il successo di questo film gli procurò molti contratti con diverse case di produzione, tuttavia egli non troncò mai la sua attività teatrale. Nel 1947 fondò assieme a Lee Strasberg l'Actor's Studio, una accademia di arte drammatica in cui viene applicato un metodo di recitazione derivato da quello famoso di Kostantin Stanislavski, ai corsi di questa accademia parteciparono alcuni dei più noti attori del cinema, quali Marlon Brando, Tom Ewell, Eva Marie Saint, Rod Steiger, James Dean e molti altri.

La fama di Kazan deriva da uno stile personale ed espressivo tanto nella ripresa cinematografica, quanto nella direzione degli attori. Infatti egli ama le scene a forte effetto, i primi piani, i virtuosismi tecnici, e sopra tutto mira alla massima valorizzazione espressiva degli attori. I suoi stessi film trattano aspetti e problemi vastissimi, a volte scabrosi e scottanti che spesso gli procurarono dei fastidi con le autorità.

I suoi film ebbero quasi tutti un buon successo sia di critica che di pubblico; i più importanti comunque sono: « Pinky » (Pinky, la negra bianca, 1949); « Panic in the Streets » (Bandiera gialla, 1950); « Viva Zapata » (Viva Zapata, 1952); « Man on Tighrope » (Salto mortale, 1953); « On the Waterfront » (Fronte del porto, 1954); « East of Eden » (La valle dell'Eden, 1955); « Baby Doll » (Baby Doll, la bambola viva, 1956); « A face in the crowd » (Un volto nella folla, 1957).

IL RACCONTO

I fatti si svolgono nel Messico all'inizio del ventesimo secolo. Ai contadini sono stati requisiti i campi, con il tacito appoggio delle auto-

rità. Un gruppo di peones si reca nella capitale e viene ricevuto dal dittatore Profirio Diaz, il quale con subdola diplomazia li inganna prospettando una impossibile soluzione del loro problema. Uno di essi Emiliano Zapata si oppone alla vacuità delle parole del presidente. Più tardi Emiliano, per essersi distinto al villaggio nella difesa dei diritti dei contadini, viene arrestato. Mentre lo portano in prigione i suoi amici lo liberano e con questo atto ha inizio la ribellione, organizzata in tutto il paese da Madero, un uomo politico in esilio, che per mezzo di un emisario è in contatto anche con Zapata. Attaccato al sud da Emiliano Zapata e al nord da Pancho Villa, Diaz è costretto a fuggire e Madero ne prende il posto. Emiliano intanto, divenuto generale dei ribelli, ottiene la mano della ragazza amata, Josefa. Ma Zapata non vede di buon occhio la debole politica del neopresidente, il quale non riesce a sbarazzarsi dei capi dell'esercito di Diaz. Uno di questi il generale Huerta riprende la lotta, fa uccidere Madero e si insedia al governo, ma presto viene sconfitto anche lui. Pancho Villa, dopo la vittoria, si ritira e lascia al governo Emiliano Zapata. Eufemio Zapata, approfittando della sua posizione privilegiata, abusa del suo potere nei riguardi dei peones. Emiliano allora lascia il governo per recarsi ancora tra la sua gente. L'ex collaboratore di Zapata si unisce ai generali dell'esercito nella lotta contro i peones e suggerisce l'uccisione di Zapata. Attirato solo in un fortino, con la promessa di un'alleanza e di armi, Zapata viene ucciso a tradimento.

ANALISI CINEMATOGRAFICA

Se il titolo del film impone implicitamente l'esaltazione di un personaggio, per altro è notevole l'interesse verso quei motivi che giustificano su un piano logico la ragione d'essere del protagonista e di ciò che esso rappresenta. Il Messico di « Viva Zapata » è lo stesso di altri film, così come convenzionali sono i riferimenti storici. Non passano tuttavia inosservate alcune sfumature letterarie nella descrizione dell'ambiente che portano inecquivocabilmente la firma di John Steinbeck. Così come è

di Steinbeck la tendenza all'individuazione di un aspetto sociale, frutto di una scrupolosa indagine sulle condizioni del Messico all'inizio del secolo. Il che va forse oltre alle esigenze narrative miranti a portare su un piano di attendibilità la vicenda. Si può comunque affermare che tutto può esser ricondotto al personaggio centrale, soprattutto nella prima parte del film; nella seconda invece la sceneggiatura di Steinbeck mostra i propri limiti, perdendosi nella ricerca di motivi secondari.

Ciò che appare evidente in quest'opera è l'alto grado di perfezione raggiunto nella realizzazione visiva. Questa ricercatezza è purtroppo fine a se stessa, non adempiendo ad una precisa funzione espressiva. Notevolissimo è lo studio della composizione del quadro, le inquadrature sono sempre formate con eccezionale equilibrio e le immagini appaiono ricche di plasticità. A questo contribuisce la qualità della fotografia, a volte decisamente granulosa, che dà risalto ai chiari e agli scuri. In virtù della mezza tinta l'equilibrio delle masse appare ancor più evidente così come la profondità di campo, un particolare significato vengono anche ad assumere le angolazioni di ripresa.

Il film è stato girato prevalentemente in esterni in un villaggio nel sud-ovest degli Stati Uniti, la scenografia è quindi funzionale, come ad esempio nella sequenza di Zapata sui monti, o in quella del finale.

I dialoghi sono ridotti all'essenziale ed appunto per questo assumono maggiore importanza. Si avvede in essi il talento di Steinbeck, capace di contenere in poche battute il significato di una scena. Questa caratteristica è propria dell'azione scenica, anche essa essenziale, dato che, per esigenze di sceneggiatura, bisognava esprimere un concetto ogni singola scena. Per giungere a questo Kazan si è servito della collaborazione di ottimi attori, primo fra tutti Marlon Brando. La sua interpretazione dà vita ad un personaggio vivo e vero pur nella sua complessità, e non poco gli ha giovato la direzione del suo maestro all'Actor's Studio, tanto che Brando appare quasi uno strumento nelle mani del regista, e

quindi intimamente partecipe alle sue esigenze. Lo stesso si può dire pur nei limiti del suo ruolo per Anthony Quinn. Buona l'interpretazione degli altri attori pur non toccando il vertice di quella di Brando. Il montaggio non ha particolari caratteristiche ed il ritmo è condizionato alla possibilità di ogni episodio di inserirsi in una unità di dramma.

ANALISI DRAMMATICA

L'azione drammatica è strutturalmente impostata sulla figura di Zapata. Sotto questo profilo tuttavia i personaggi minori e l'ambiente assumono una loro precisa funzione. I peones che hanno bisogno della terra cui sono legati, costretti con la forza a rinunciare ad essa, si trovano a dover lottare contro un governo totalitario e burocraticamente organizzato. Questa lotta costituisce il sottofondo drammatico della vicenda. Abbiamo da una parte i peones che si trovano nella impossibilità materiale di reagire, dall'altra i latifondisti spalleggiati da Diaz. Questi nella prima sequenza è ben contrapposto ai peones, la sua impossibilità di intendersi con loro è data dal fatto che egli è un dittatore e quindi unicamente preoccupato del proprio potere, dice ai peones che sono trenta e più anni che è al governo e lascia intendere che vorrebbe rimanervi altrettanto. E' un capo di governo che si disinteressa dei cittadini ed è cosciente di ciò quando suggerisce loro una soluzione impossibile ai loro problemi. Il capo idealista Madero dà la spinta a Zapata per la sua azione, mostra tuttavia l'incapacità e la debolezza di chi, pur nel giusto, è legato a una concezione utopistica della civiltà, ed è schiavo di essa, mancandogli una forza interiore che può venirgli solamente dal vivere materialmente un ideale. L'emissario di Madero è invece la sintesi degli aspetti deleteri della ambizione politica egli mira unicamente al potere e quando riesce a giungere al palazzo presidenziale non bada ai mezzi pur di restarvi. Si indigna con Zapata che se ne va perchè si sente mancare un appoggio, poi non esita a tradirlo, in lui ogni aspetto umano è fuggito dalla ambizione. Anche il fratello di Zapata, Eufemio, dopo essersi servito di un ideale per elevar-

si, lo tradisce; la sua posizione tuttavia è ben diversa da quella dell'intellettuale, l'uno è cosciente del proprio tradimento, l'altro è succube delle proprie passioni. In buona fede rimprovera l'intellettuale perchè non sa approfittare del momento di pace per far baldoria, così come in buona fede dice al fratello di meritare ogni cosa avendo combattuto con lui tutte le battaglie. Egli ha lottato spinto unicamente dalla contingenza dei fatti e sorretto da una ben misera carica umana.

Tutti questi personaggi che prima o poi si trovano a dover lottare contro i peones sono posti nel film per far meglio risaltare la figura di Emiliano Zapata. Zapata come uomo è più immaginato che descritto, di lui vengono evidenziati i motivi esteriori che caratterizzano la figura dell'eroe sempre coerente all'idea che lo anima. Da quando appare in scena la prima volta mostra come la sua prerogativa essenziale sia la certezza di agire nel giusto, al tergiversare di Diaz oppone poche parole, e per questo viene messo al bando dalla presunta giustizia del dittatore. Subito viene messa in risalto la frattura fra Zapata ed il mondo civile, frattura che non ha come fine la caratterizzazione di un personaggio rozzo, primitivo e diffidente, ma che ha una sua funzione ove si considerino gli ideali che questo personaggio incarna.

Intorno a lui il popolo soffre, perchè manca la terra dove piantare il mais, il filo spinato attorno ai campi è simbolo di una coercizione che va contro le leggi umane e le leggi di natura; e poichè contro la natura si è andati, la natura stessa provvede, nasce così la figura di Emiliano Zapata che pare venga dalla natura stessa come una forza pura e prorompente. Non viene dalla massa, tuttavia è partecipe della sua sofferenza e la massa in lui trova la forza di reagire. Un vero ideale per sopravvivere deve essere sorretto dalla forza sia materiale che spirituale. Zapata ne è la impersonificazione, scervo, come uomo, dalle passioni che dominano il fratello. Si notino infatti le diverse posizioni di Emiliano e di Eufemio nei riguardi dell'amore: per Emiliano l'amore è qualcosa di necessario che comunque

passa in secondo piano di fronte alla missione da compiere, Eufemio invece tradisce l'ideale dopo che combattendo per esso si è procurato la ricchezza personale. Zapata è poi in antitesi con l'emissario di Madero, questi è succube del proprio intelletto e della propria ambizione che hanno in lui atrofizzato ogni aspetto umano. Emiliano proprio nel momento in cui lo lascia, mostra la sua profonda umanità che non è stata intaccata minimamente dalla corruzione della società, infatti il tavolo da lavoro di Emiliano nel palazzo del governo era rimasto sgombro dalle inutili e ipocrite scartoffie che avevano invece seppellito quello del suo collaboratore. La missione di Zapata però si esplica nei rapporti coi peones. Dapprima trasmette ai peones la capacità organizzativa, essi infatti non mancano di coraggio, il che è sottolineato dall'episodio delle donne che portano la dinamite al fortino; ai peones manca solo l'organizzazione militare ed egli la dà loro. E' questo un aspetto fondamentale del film, infatti le azioni belliche sono limitate alla ricerca di armi e di munizioni, lo stesso protagonista morirà per questo. In un secondo tempo poi i peones prendono dal loro capo la forza spirituale; con l'ammunizione nella casa del fratello il protagonista conclude la sua missione. Egli ha organizzato i peones, unendoli tutti in un ideale da lui stesso incarnato. Gli ufficiali dell'esercito regolare dicono di trovarsi a combattere della gente che non si lascia intimidire da nulla. I peones hanno inteso l'essenza dell'insegnamento di Zapata e questi è ormai conscio di aver terminato il suo compito, ed al traditore che pensava di fermare la rivolta uccidendo Zapata risponde il vecchio che, sul corpo esanime di Emiliano, si chiede: — Puoi tu fermare il fiume o imbrigliare il vento? —.

CONCLUSIONI CRITICHE

Nella prima parte del film ogni episodio ha la funzione di delineare il personaggio nell'unità drammatica che costituisce l'ossatura dell'opera; si giunge così alla descrizione dell'eroe coerente al suo ideale. Nella seconda parte il posto dell'eroe incontaminato viene preso da un uomo dominato dal conflitto tra la rozza

natura e le responsabilità a cui i suoi compiti l'hanno portato. Oltre a questo la sceneggiatura va a perdersi in preziosismi simbolico-letterari e in indagini di aspetti secondari che non giovano certamente all'unitarietà dell'opera. Infatti un certo ritmo raggiunto nella prima parte cade nella seconda per la mancanza di equilibrio tra i vari episodi. Il film rimane comunque valido sul piano dello stile, ed ogni particolare tecnico è usato con maestria. Qualche reminiscenza della descrizione messicana di Eisenstein ha senza dubbio influito su Kazan, questo interesse superficiale pur facendo scadere d'importanza il contenuto drammatico dà come risultato scene di eccezionale compiutezza stilistica.

Il film porta i pregi e difetti della regia di Elia Kazan, il quale mostra ancora una volta accanto a una spiccatissima personalità i limiti che forse gli derivano dall'essere un uomo di teatro venuto al cinema. Nella sceneggiatura di Steinbeck il regista ha cercato un punto di appoggio, si è rivolto ad un affermato scrittore intendendo crearsi una sicurezza, e con questo ha apertamente riconosciuto la propria incapacità interiore; ha cercato il testo difficile per mettere in mostra la sua capacità, egli ha quindi solamente « rappresentato », e la sua opera appare una sapientissima costruzione più che una creazione immediata. « Viva Zapata » è frutto di uno studio approfondito del mezzo espressivo, il che dà al film una unitarietà di stile di per sé notevolissima. L'approfondimento di effetti esteriori genera brani di intensa emotività che domina in tutta l'opera. Per i motivi che abbiamo detto questo compiacimento formale, pur mostrandoci la personalità di Kazan coerente ad un proprio linguaggio, non trova riscontro nei valori tematici del testo. Nonostante questo troviamo nel film valori che vanno oltre la contingenza narrativa, per assumere a significato universale. La lotta per l'affermazione di valori umani necessari, l'incapacità, la decadenza interiore, l'opportunismo della società evoluta, la necessità e l'affermazione di una giustizia naturale incarnata nella figura di Emiliano Zapata.

Pio M. Dolci

SETTIMO CORSO NAZIONALE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

Il Centro Studi Cinematografici, in collaborazione con l'Università Cattolica del Sacro Cuore, ha organizzato il VII corso di cultura cinematografica, aperto a quanti si interessano attivamente di cinema in campo cattolico.

Esso si propone di diffondere una visione culturalmente definita del fenomeno cinematografico e di suggerire un più aderente rapporto fra la qualificazione dei cattolici che militano in questo campo e le modalità della loro azione.

Al fine di consentire ai partecipanti un più diretto e personale approfondimento degli argomenti trattati, sono state previste numerose discussioni.

Il corso avrà luogo al Passo della Mendola (Trento), al Centro di Cultura « MARIA IMMACOLATA » dal 22 al 29 luglio 1961.

Per qualsiasi ulteriore informazione rivolgersi al Centro Studi Cinematografici - via dei Giardini 10 - tel. 65.05.89 - Milano.

PROGRAMMA

Sabato 22 luglio.

Arrivi e sistemazione.

Domenica 23 luglio.

- ore 9,30 **Introduzione al corso.**
- ore 10 **Cristianesimo e arte.**
- ore 11 **Cristianesimo e arte.**
- ore 15,30 **Cristianesimo e arte.**
Relatore: sac. prof. Guido Aceti.
- ore 17 **Conversazione sull'argomento delle tre lezioni.**
- ore 18,30 **Storia del cinema.**
Relatore: prof. G. B. Cavallaro.
Proiezione.

Lunedì 24 luglio.

- ore 9,30 **Problemi di lettura e di critica del film.**
Relatore: prof. Mario Apollonio.
- ore 11,30 **Conversazione sulla lezione.**
- ore 15,30 **Struttura del film.**
Relatore: Stefano Sguinzi.
- ore 16,30 **Conversazione sulla lezione.**
- ore 18 **Storia del cinema.**
Relatore: prof. G. B. Cavallaro.
Proiezione.

Martedì 25 luglio.

- ore 9,30 **Problemi di lettura e di critica del film.**
Relatore: prof. Mario Apollonio.
- ore 11,30 **Conversazione sulla lezione.**
- ore 15,30 **Struttura del film.**
Relatore: Stefano Sguinzi.
- ore 16,30 **Conversazione sulla lezione.**

- ore 18 **Storia del cinema.**
Relatore: prof. G. B. Cavallaro.
Proiezione.

Mercoledì 26 luglio.

- ore 9,30 **Problemi di lettura e di critica del film.**
Relatore: prof. Mario Apollonio.
- ore 11,30 **Conversazione sulla lezione.**
Pomeriggio libero.

Giovedì 27 luglio.

- ore 9,30 **Problemi di lettura e di critica del film.**
Relatore: prof. Mario Apollonio.
- ore 11,30 **Conversazione sulla lezione.**
- ore 16 **Storia delle teoriche.**
Relatore: Ernesto Laura.
- ore 18 **Storia del cinema.**
Relatore: prof. G. B. Cavallaro.
Proiezione.

Venerdì 28 luglio.

- ore 9,30 **Problemi di lettura e di critica del film.**
Relatore: prof. Mario Apollonio.
- ore 11,30 **Conversazione sulla lezione.**
- ore 16 **Storia delle teoriche.**
Relatore: Ernesto Laura.
- ore 18 **Storia del cinema.**
Relatore: prof. G. B. Cavallaro.

Sabato 29 luglio.

- ore 9,30 **Conclusione.**
- N. B.** — Ogni mattina alle ore 8 sarà celebrata la S. Messa per i partecipanti al corso.

SECONDO CONVEGNO REGIONALE ACEC

OSSERVAZIONI PRELIMINARI

Si è svolto dal 19 al 21 Giugno scorso presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore ed ha avuto come tema « La qualificazione pastorale della Sala Cattolica ».

Se si dovesse valutare dal numero dei presenti l'interesse suscitato dal tema sui sacerdoti gestori di Sale cinematografiche in Lombardia, si dovrebbe amaramente concludere che è stato piuttosto scarso.

Pochi sono stati infatti i partecipanti. Parecchi Sacerdoti sanno stati certamente impegnati così da non potersi muovere, ma a molti altri l'iniziativa non è probabilmente interessata. Se così fosse, sarebbe una cosa triste e per certi aspetti preoccupante; converrebbe allora ricordare che la presenza di sacerdoti gestori di sale cinematografiche nel mondo del cinema è giustificato solo da una esplicita finalità apostolica che si deve ad ogni costo dare alla stessa sala. Ma la scarsa partecipazione è da attribuirsi ad un assommarsi di circostanze imprevedute e non imputabili a nessuno, che hanno impedito a gran parte dei mille e duecento gestori di sale cattoliche di partecipare al Convegno. Comunque le relazioni sono state tutte veramente interessanti ed i relatori si sono impegnati a fondo nel chiarire principi e nell'indicare metodi correnti di azione.

LE RELAZIONI IN SINTESI

Il Convegno è stato aperto da Sua Em. Mons. Giuseppe Piazzi, Vescovo di Bergamo e Vescovo delegato per i problemi dello Spettacolo per la Regione Lombardia, che augura di raggiungere con questo secondo Convegno i risultati del primo tenutosi nel Giugno del 1956. L'augurio è giustificato dal tema scelto eminentemente sacerdotale.

Don Francesco Angelicchio, consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo, tiene la prima relazione « I Cattolici di fronte al cinema ». Constatato (con documentazioni statistiche) che il cinema continua ad essere un grave pericolo per un costume di vita cristiano, il relatore, rifacendosi ai documenti della Chiesa, afferma che nonostante tutto il cinema deve essere considerato un gran dono di Dio e perciò usato dai Cattolici per costruire una coscienza cristiana. Questo è compito che incombe in modo indilazionabile ai cattolici ed ai sacerdoti in qualunque modo impegnati nel mondo del cinema.

Alla relazione segue una interessante discussione. La seconda relazione è tenuta da S. E. Mons. Giuseppe Piazzi svolgendo il tema « La Sala Cattolica nei documenti della Chiesa ».

Premesso che la attività della sala cattolica deve essere considerata dal sacerdote come parte del suo ministero, l'illustre oratore sottolinea le finalità che devono guidare tale attività. La sala cattolica può avere solo finalità apostoliche dovendo preoccuparsi non solo di divertire, ma anche di educare e formare gli spettatori, soprattutto i giovani. Ri-

confermata la necessità di un assoluto rigore morale nella scelta delle pellicole da proiettare, S. E. afferma che responsabile della Sala Cattolica può essere solo il Sacerdote e che tale responsabilità non può essere ceduta a laici per nessuna ragione. Richiamate poi le norme che devono regolare secondo i documenti della Chiesa l'affissione e manifesti pubblicitari, insiste sulla necessità di uno stretto collegamento (attraverso l'ACEC) fra le varie Sale cattoliche per difendere i loro interessi e per determinare un positivo influsso sulla produzione. Concludendo, l'illustre oratore, richiama il benevolo compiacimento di S. S. Giovanni XXIII a Mons. Della Zuanza per l'azione svolta dall'ACEC ed esorta i sacerdoti a dedicare tutta la loro capacità ed intelligenza a quest'opera apostolica, augurando abbondanza di frutti.

La terza relazione « Il Cinema oggi » è tenuta da Don Francesco Ceriotti, delegato regionale ACEC della Lombardia, in sostituzione del Comm. Floris Luigi Ammannati, indisposto. L'oratore svolge il tema considerando il Cinema su piano spirituale ideologico. Ogni film propone sempre sia pure in forma embrionale, problemi ed idee. Nel valutare la situa-

zione del cinema attuale, accento deve essere posto sul concetto di uomo in rapporto alle realtà terrestri e alla realtà divina. Chi è l'uomo per il cinema oggi? si chiede l'oratore. Velocemente esaminando le principali cinematografie risponde che l'uomo dal cinema oggi è presentato in una visione passionale che trascura elementi essenziali alla sua personalità, perciò è un essere senza speranza, travolto dai suoi stessi problemi.

Occorre ridare a quest'uomo del cinema d'oggi la giusta dimensione per fargli ritrovare la speranza.

Don Giuseppe Fossati, delegato ACEC di Como, svolge il tema « limiti ed esigenze di un esercizio pastorale qualificato ». L'oratore descrive il significato dei termini « limiti » ed « esigenze » e precisa i concetti di « parrocchiale » « pastorale » « sala parrocchiale ». Sottolinea poi come la sala parrocchiale sia uno strumento della Chiesa affidato al Clero solo per finalità pastorali ed esamina la disciplina ecclesiastica in proposito. Osserva come il segreto di una efficace presenza della sala cattolica su un piano pastorale è a carattere comunitario. Rilevando alcuni ostacoli ancora esistenti per limitazioni civili in contrasto con lo scopo educativo dallo Stato riconosciuto alle Sale cattoliche, conclude sottolineando la necessità di potenziare l'esercizio cattolico su un piano di qualificazione.

Don Luigi Finetti, Delegato Acec di Lodi, svolgendo il tema « la Sala Cattolica Scuola di formazione attraverso la attività culturale », sottolinea che il gestore di una sala cattolicamente ispirata come può limiterà la funzione della sua Sala alla proiezione di film moralmente buoni. Occorre che si preoccupi di porre lo spettatore in una posizione di critica cosciente di fronte al fatto filmico. Ecco la funzione di una attività culturale. Ovviamente la Sala Cattolica non può pretendere di fare della cultura con la C

maiuscola, cercherà di avviare un discorso culturale che tuttavia ha una sua grande attività. L'oratore poi prima di concludere da alcune pratiche indicazioni per attuare l'iniziativa.

P. Eugenio Bruno S. J. svolge l'ultima relazione trattando il tema « La Sala Cattolica scuola di formazione attraverso proiezioni qualificate per ragazzi ». Dopo aver brevemente accennato alle reazioni che avvengono nell'animo del ragazzo di fronte alla visione di un film, l'oratore sottolinea la grande importanza e di conseguenza la necessità che il giovane spettatore venga assistito attraverso il dibattito a reagire alla suggestione dell'opera filmica. Conclude proponendo che si dia vita, là dove è possibile, a cineclub per ragazzi. Il delegato regionale, Don Francesco Ceriotti, sottopone poi all'approvazione dei presenti le conclusioni del convegno.

CONCLUSIONI

Sottolineato che il Cinema è dalla Chiesa visto come un positivo strumento di formazione umana e cristiana e di azione pastorale nella società odierna e che la posizione del cattolico deve di conseguenza essere su un piano di positiva ed attiva presenza nel mondo del cinema e non su un piano di negativa ed inutile recriminazione, gli esercenti delle Sale Cinematografiche Cattoliche della Lombardia prendono atto della grande responsabilità che loro incombe come gestori di Sale cinematografiche ispiranti cattolicamente a dare un decisivo apporto al miglioramento del cinema in omaggio alla onnipotenza di Dio ed alla forza dell'ingegno umano.

Per questo si impegnano a fare della propria sala cinematografica un valido ed efficace strumento di azione pastorale in ogni parrocchia:

— rendendola un ambiente pastoralemente formativo, attraverso la proiezione di opere non solo moralmente sane, ma capaci di trasmettere idee

ed orientamenti cristianamente ispirati;

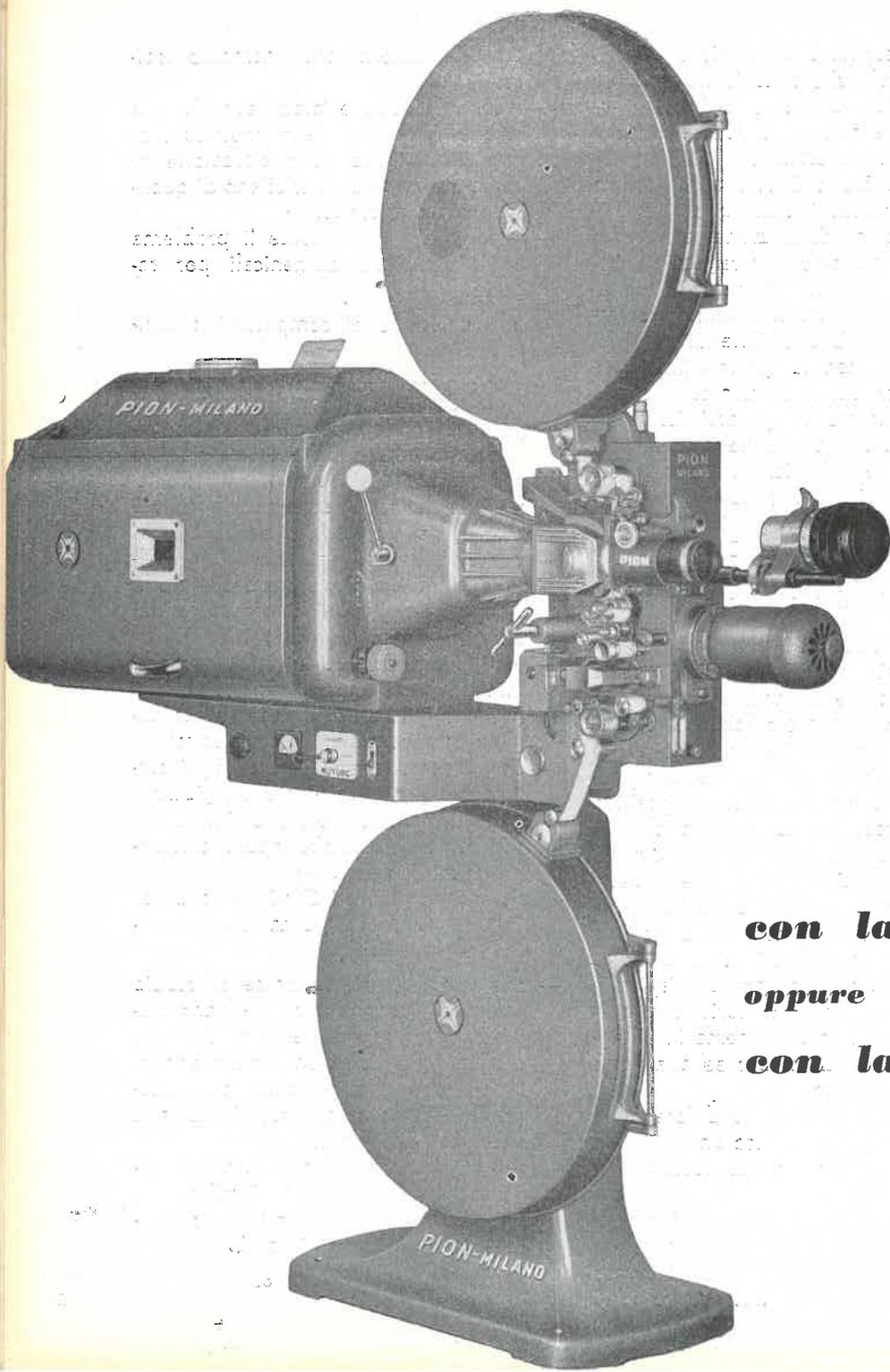
- facendola sede e promuovendo una azione formativa dello spettatore al fine di metterlo nella situazione di usare da uomo e da cristiano di quanto il cinema propone;
- affrontando decisamente il problema degli spettacoli domenicali per ragazzi.

Molti chiedono ai competenti organismi che:

- per educare la massa a disertare la produzione cattiva ogni parrocchia si prepari a celebrare convenientemente la giornata dello spettacolo, vista come punto di ripresa della sensibilizzazione dei fedeli sulla obbligatorietà morale della classifiche del C.C.C.
- per orientare lo spettatore alla scelta di film buoni venga sostenuta e diffusa l'attività dei cineforum e dei dibattiti cinematografici;
- vengano preparate e diffuse schede minime per i film di particolare valore che guidino lo spettatore alla miglior comprensione dei medesimi;
- che, d'accordo con il S.I.S., ogni settimana venga presentato un giudizio di particolare valore o una simultanea condanna di qualche opera cinematografica riprovevole;
- che si appoggino i Corsi Nazionali di Cultura Cinematografica della Mendola e di Assisi;
- che vengano create borse di studio per quei giovani che intendano dedicarsi professionalmente al cinema;
- che venga istituito un premio annuale da assegnare al critico cinematografico che ha meglio contribuito alla affermazione di film validi;
- che si dia vita a circoli cinematografici per ragazzi in cui si affronti il problema della loro formazione cinematografica, organizzando anche giornate di studio per animatori di cineclub,

OFFICINE
PIO PION

VIA ROVERETO 3 - MILANO - TEL. 287.834/583



IMPIANTO

“SUPER SILENS,,

con lanterna automatica 350

oppure

con lampada Xenon

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.**

(*continuazione da pag. 5*)

CANNES E GLI ALTRI FESTIVAL

Ma se Cinecittà è diventata la nuova mecca non è solo per una rinata inventiva nostrana, ma per un generale decadimento del cinema mondiale. Se le nostre opere, come agglomerato, sono apprezzate, è il singolo film straniero che ci toglie il premio. Forse « La Viaccia » era il miglior film presentato, forse non lo era, ma rimane il fatto che questa sia una opera singola che non influenza uno stato di cose ormai generale nella cinematografia mondiale. Forse la colpa è della televisione che costa meno fatica e rende più, forse le cause sono altre, e per un miglioramento del prodotto cinematografico bisogna scoprirle. Il cinema si è

fatto un fenomeno di massa, e questo ha portato una industrializzazione del film. Lo spettatore vuole andare al cinema per divertirsi, non per pensare, e l'industriale lo asseconda: con queste idee correnti è impossibile riportare il livello artistico a ranghi più consoni.

Questo mondo ormai così tecnico ha portato l'uomo ad una tensione nervosa impossibile, ed il soggetto alla fine della giornata aspira al riposo fisico e mentale, per cui rifiuta l'applicazione e preferisce il filmone mitologico all'opera d'arte. Con queste premesse, logica conseguenza è che Cannes e Venezia non si presentano più come ras-

segne d'arte, ma esclusivamente come imprese deficitarie. Al gusto dello spettacolo mondano andava unito un prodotto mondiale d'alta classe per cui, in assenza di questo, lentamente le due manifestazioni hanno perso anche la seconda attrattiva. I fotografi, i columnists, non possono più aggrapparsi alla presenza di B.B. o di M.M., e si tramutano in inerti spettatori della sgretolazione di un mito. Fa male vedere le due spiagge vuote, come fa male vedere le sale di proiezione spopolate delle personalità, ma ormai l'opinione pubblica è indifferente.

Giovanni Ribet

IL PARERE DEGLI ESPERTI

Da un'indagine condotta dall'UNESCO in trenta paesi diversi risulta che la maggior parte dei quattrocento esperti interpellati sono d'accordo nel ritenere che « debba essere fatto qualcosa » per ridurre i possibili effetti dannosi di alcuni film sui ragazzi. Un notevole disaccordo regna però per quanto riguarda le misure da adottare. Il rapporto sottolinea in particolare i seguenti punti: a) in generale i bambini non dovrebbero andare al cinema prima dei sette anni « e mai senza essere accompagnati da uno dei genitori o da qualche altro adulto responsabile »; b) i ragazzi in genere vanno al cinema più spesso dei loro genitori, i maschi più delle femmine; il culto della « adorazione degli attori » diviene quanto mai evidente nell'adolescenza; c) i maschi preferiscono i film di avventure, di azione o di violenza, mentre le femmine preferiscono le storie d'amore; d) vi sono elementi per affermare che basta qualche film di rilievo per influenzare, in un senso o nell'altro, gli atteggiamenti e i pregiudizi razziali.

PER CHI VUOLE DECISAMENTE IL MEGLIO IN FATTO DI
APPARECCHIATURE CINEMATOGRAFICHE

PROIETTORI 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

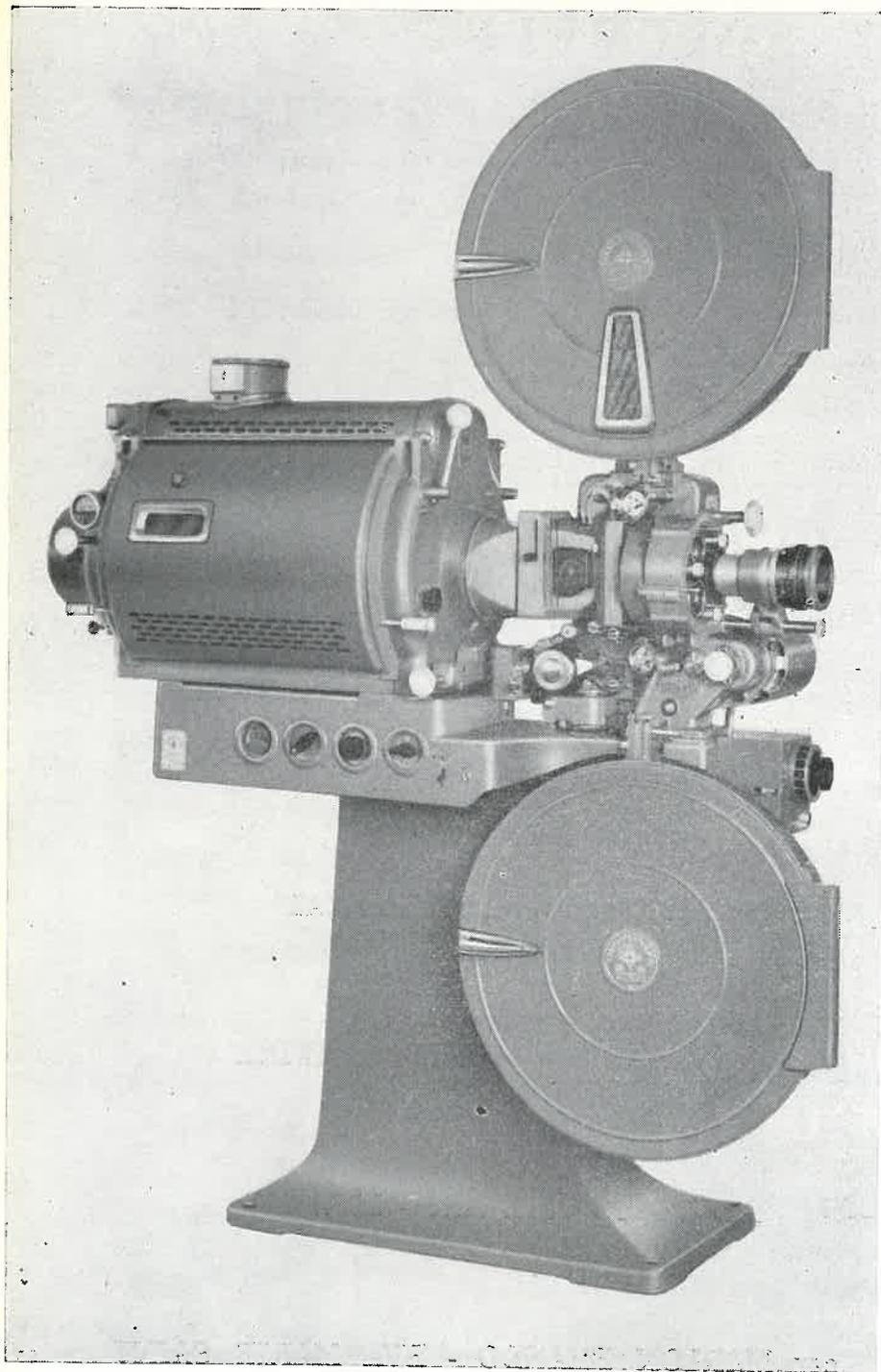
CINEMASCOPE con ALAN LADD - SIDNEY POITIER

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

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.

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.

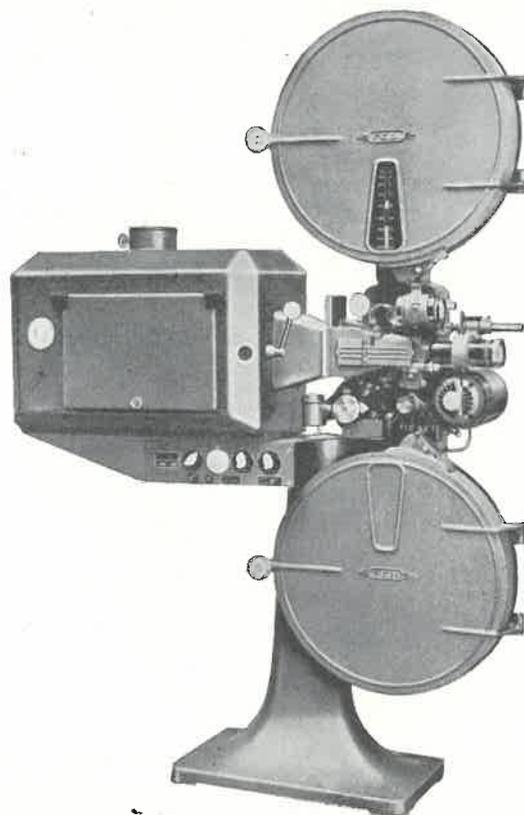
PAGARE O MORIRE

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 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