

4

ANNO II



INCONTRI CINEMATOGRAFICI

**nei teatri
cinema
ritrovi
sale
palestre**

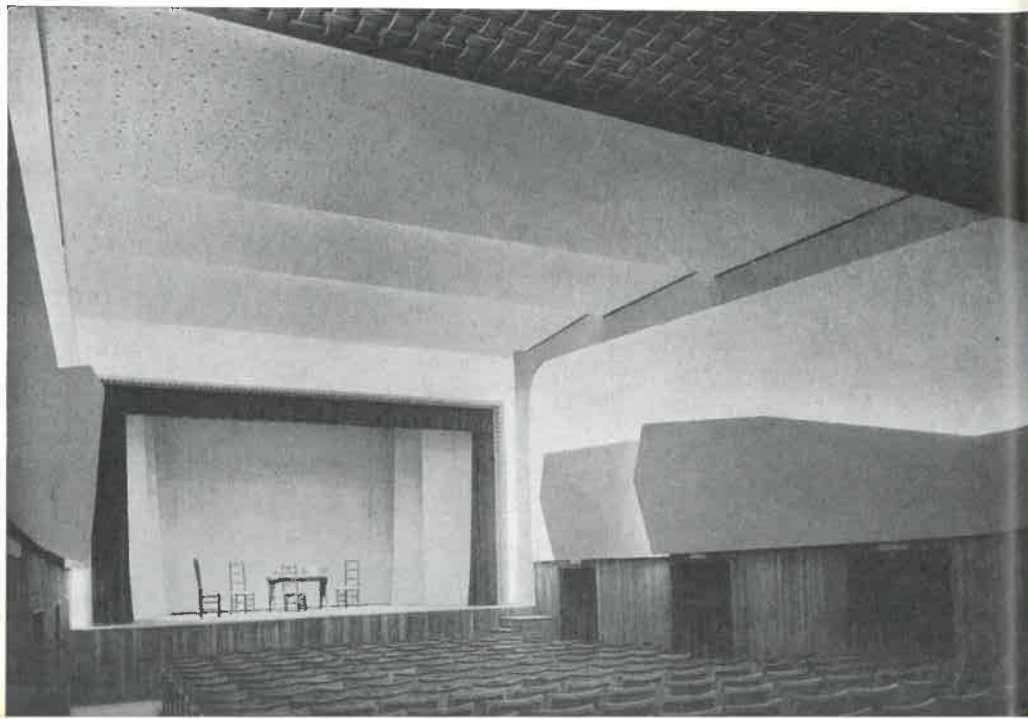
sistemi brevettati bigontina

PREBI

pannelli fono - assorbenti in gesso

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

cinema teatro S. Marco - Milano



INCONTRI CINEMATOGRAFICI

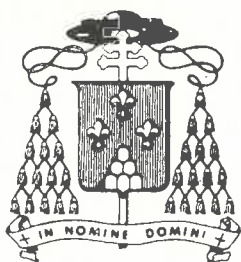
CIRCOLARE PER GLI ESERCENTI DELLE SALE
CATTOLICHE DELLA LOMBARDIA E I SOCI DEL
CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI LOMBARDO
A CURA DELLA COMMISSIONE REGIONALE
DELLO SPETTACOLO PER LA DIOCESI LOMBARDA.



via della signora 1 - tel. 79.32.30 - milano

s o m m a r i o

- 3 **NECESSITÀ DI EDUCARE IL PUBBLICO AD
UNA VISIONE CRITICA DEL FILM**
di S. E. Giovanni Battista Card. Montini
- CONTROCAMPO** 5 **Un concorso cinematografico per piccoli
registi**
di P. Eugenio Bruno
- 5 **L'ACEC e i problemi del cinema per ragazzi**
- PERCHÈ IL CINEMA DIVENTI MIGLIORE** 6 **La presenza della famiglia**
di don Francesco Ceriotti
- DOCUMENTAZIONI** 8 **L'insegnamento del linguaggio cinemato-
grafico in una scuola elementare**
di Mariolina Gamba
- 11 **Il dibattito al primo corso del C.C.S.**
di Antonio Gamba
- 15 **SUSSIDI PER DIBATTITI**
"Romeo, Giulietta e le tenebre"
"Il signor principio superiore"
"Genere e diamanti"



IL CARDINALE ARCIVESCOVO DI MILANO

(Riproduciamo il testo della lettera inviata da S. E. il Cardinale Montini a don Francesco Ceriotti per l'attività del Centro Studi Cinematografici).

Al Reverendissimo Sac.
DON FRANCESCO CERIOTTI
*Presidente del Centro Studi
Cinematografici*
MILANO

Milano, 13 agosto 1961

Reverendissimo Signore,

Alla morte del compianto Don Giuseppe Gaffuri, a Lei, che dal medesimo sacerdote era stato fraternamente associato alle sua preziosa attività ed alle sue solerti iniziative per dare al cinema un volto moralmente plausibile e per trarne esperienze positive alla vita cristiana, affidavamo tutto un complesso di opere, di propositi, di progetti, che allora stavano ancora sviluppandosi e concretandosi.

Nel quadro della Commissione Arcivescovile per lo Spettacolo sotto la Sua guida, come Delegato per le Attività culturali, si è venuto così formando intorno al Centro Studi Cinematografici un vasto numero di Circoli del Cinema, sia in Città che in Diocesi, fra i quali spiccano, per la particolare importanza del numero e della qualità degli aderenti, quelli facenti capo alla « Sala Gonzaga ».

NECESSITA' DI EDUCARE IL PUBBLICO AD UNA VISIONE CRITICA DEL FILM

Noi non possiamo che lodarci per quello che Ella, con valenti persone collaboratrici, ha saputo fare con dedizione e competenza, soprattutto formando un gruppo di giovani, che, ben preparati al non facile compito di leggere con spirito cristiano il film moderno, possano collaborare con Lei all'organizzazione e all'avvio della attività di nuovi Circoli nelle Parrocchie e negli Istituti.

Il Cinema moderno infatti, perchè sia ben compreso ed apprezzato, e perchè giovi e non nuoccia alla vera formazione dell'uomo, ha bisogno di essere fiancheggiato da un addestramento critico. Non è un mistero per nessuno.

La maggior parte dei film che sono proiettati sui nostri schermi non provengono da persone e da ambienti, che siano illuminati da principi religiosi e morali. I principi sono troppe volte trattati addirittura come pregiudizi!

L'incidenza che il cinema ha acquistato nella vita moderna, sia presso i giovani che presso gli adulti, rappresenta spesso una minaccia per l'autonomia spirituale dell'uomo, così che la libertà incontrollata, reclamata con tanto accanimento da produttori, registi ed artisti in campo cinematografico, si risolve per lo spettatore in

una pressione morale che talvolta diventa quasi ossessiva, fino a deformarne la coscienza a sua insaputa.

Se fino a qualche tempo fa circa gli spettacoli cinematografici ci si poteva preoccupare quasi esclusivamente degli effetti di alcune scene, di alcuni costumi, di alcuni atteggiamenti, di fronte al cinema moderno il problema si fa più importante, perchè la potenza rappresentativa del cinema viene ad influire e quasi a condizionare molti aspetti della vita sociale (moda, espressioni, atteggiamenti, giudizi religiosi e morali, mimetismi di divi e dive); e investe così aspetti essenziali della vita, come quelli della coscienza e della personalità.

Il cinema impone fortemente ed artificialmente un modo di pensare, di parlare, di agire e di vivere, che sotto il profilo umano e cristiano assai spesso non può essere accettato. Occorre che il giudizio critico dello spettatore sia allenato a classificare i film non solo sotto l'angolo visuale della tecnica, dell'estetica, dell'interesse rappresentativo, ma altresì sotto quello religioso, morale e umano, con riguardo cioè ai supremi valori della vita.

Perciò mentre ci compiacciamo sinceramente con Lei per quello che è stato fatto, rinnoviamo l'espressione del nostro vivo desiderio che Ella abbia a continuare nella Sua fatica, sia aumentando il numero dei Maestri che sappiano guidare ad una lettura umana e cristiana del film, sia moltiplicando i Circoli del cinema bene qualificati e organizzati.

Le raccomandiamo dunque tre cose:

a) che a questi ottimi giovani che s'impegnano con Lei in questa non lieve fatica Ella sottolinei spesso l'aspetto non solo passivo della saggia osservazione e dello scelto divertimento, ma altresì quello attivo della giusta reazione critica e della formazione d'una più agguerrita coscienza morale, così che il loro lavoro abbia il merito d'una palestra di formazione spirituale ed il premio anche di un autentico apostolato.

Sarà bene perciò che alle rappresentazioni e alle di-

scussioni del Centro e dei singoli Circoli sia sempre presente una persona d'alta competenza, guida responsabile delle riunioni;

b) che senza trascurare gli aspetti tecnici estetici, culturali del film, sia data la prevalenza alla valutazione del suo contenuto morale: sarà precisamente questa franca e sensibile valutazione che costituirà la migliore caratteristica di codesta attività, com'era appunto nelle intenzioni del valoroso e compianto Don Gaffuri. E l'allunno di codesto Centro, fatto idoneo a tale arte critica, acquisterà subito considerevole autorità nel foro cinematografico, perchè siamo d'avviso che la parola di un laico (e tanto meglio se è giovane), quando sia convinta, illuminata, coraggiosa, costituisce validissima testimonianza;

c) che il Centro tenga presente anche le cinematografie per i ragazzi, i quali sono tra gli spettatori i più avidi e i più numerosi, ed hanno bisogno di particolari attenzioni.

Non tema, Reverendissimo Signore, di dare a Centro tanto importante e promettente, ma tanto delicato e complesso, un'impronta spirituale forte e sicura. Ne sarà rafforzata la consistenza, ne sarà garantita la funzionalità, ne sarà compreso, specialmente dai Giovani, l'alto valore umano e cristiano, ne sarà segnata la via di fecondo e moderno sviluppo.

Con questa fiducia e con questo augurio, Ci è caro rinnovare a Lei, ai Suoi Collaboratori e Collaboratrici, ed a tutti gli aderenti al Centro ed ai suoi Circoli, l'attestato della nostra stima e devozione, mentre inviamo di cuore la pastorale benedizione.

+ G. B. Card. Montini
Scris

UN CONCORSO CINEMATOGRAFICO PER PICCOLI REGISTI

Per interessare i ragazzi al cinema come mezzo di espressione e per promuovere in essi una educazione cinematografica e culturale, è stato indetto dal Centro Culturale San Fedele, un interessante Concorso cinematografico che ha tutto il sapore di un compito scolastico. Come a scuola, infatti, il tema era uguale per tutti e così formulato: « La vita di una piazza, aspetti umani e sociali nella cornice artistica di una piazza ». Era effettivamente necessario imbrigliare la esuberante fantasia dei ragazzi proponendo loro una linea di svolgimento sufficientemente concreta, ricca di aspetti e però vicina all'esperienza di ognuno.

Le difficoltà tecniche sono state ridotte al minimo (film in 8 mm, in bianco e nero, muto, e dalla durata non superiore ai 10 minuti) anche perchè si voleva liberare il ragazzo da altre preoccupazioni perchè potesse meglio comprendere la importanza del « soggetto » cioè dell'idea concreta, realizzazione plastica del tema generico.

Sia la novità dell'iniziativa che i vistosi premi messi in palio oltre forse al lancio pubblicitario attraverso la radio e la televisione, hanno spinto ad iscriversi 234 ragazzi dai 10 ai 18 anni, 51 ragazze e 183 ragazzi. L'entusiasmo però non ha condotto in porto tutti gli iscritti e solo 93 hanno presentato entro il termine fissato, la bobina col loro piccolo film.

Il lavoro della Giuria è stato lungo e lento anche perchè per ogni film si è voluto stendere un giudizio sui relativi pregi e difetti, giudizio in seguito spedito all'interessato perchè potesse tenerne conto in futuro per un miglioramento della propria regia.

Nel complesso il più grave difetto riscontrato è stato evidentemente quello di non aver prepa-

rato bene e in modo preciso la sceneggiatura: molti ragazzi si sono affidati alla improvvisazione e ne sono rimasti ben presto traditi. Altri hanno mostrato di non sapere ancora ben controllare i movimenti di macchina e la luce; tante volte sono stati lasciati fotogrammi mal riusciti e alcuni film terminavano senza una conclusione nè logica nè annunciata almeno con la parola « fine ».

I migliori invece hanno mostrato che è possibile anche per il ragazzo l'espressione cinematografica. Inquadrature ben tagliate, fotografia nitida e alle volte di grande effetto, un montaggio pieno di mordente, ma soprattutto una felice messa a fuoco del soggetto.

Durante il Festival del film per ragazzi, tenutosi a Venezia nel luglio scorso, sono stati proiettati ai giornalisti e delegati stranieri convenuti al Palazzo del cinema, alcuni tra i migliori film del Concorso.

Unanimesi sono stati i consensi e le soddisfazioni nel constatare come il ragazzo sappia avvicinarsi all'espressione cinematografica riuscendo a comporre brevi ma chiari racconti cinematografici ricchi di felici intuizioni e di intelligenti accostamenti. E' stato sottolineato soprattutto l'interesse mostrato dal ragazzo di fronte alla realtà, le persone, le cose, gli ambienti: tutto ciò ha stimolato in lui la curiosità del dettaglio e la soddisfazione di aver toccato la realtà e di sentirsi quindi sicuri al centro del proprio mondo: e in questo consiste il punto di arrivo di ogni educazione che vuole servirsi dell'arte come via efficace per raggiungere la verità.

Nei prossimi mesi verrà bandito il secondo Concorso con un nuovo tema, e in occasione di tale lancio torneremo sull'argomento.

P. EUGENIO BRUNO S. J.

L'ACEC E I PROBLEMI DEL CINEMA PER RAGAZZI

Nei giorni 11-13 settembre 1961 si sono tenute a Roma due giornate di studio sul problema « L'esercizio cinematografico cattolico e lo spettatore ragazzo e adolescente ».

Furono trattati i seguenti temi:

L'esercizio cinematografico cattolico di fronte allo spettatore ragazzo e adolescente.

L'atteggiamento del ragazzo e dell'adolescente di fronte al film.

L'attuale produzione cinematografica per ragazzi. Proposta di un listino di film in base alle disponibilità.

L'influenza del film sul ragazzo e sull'adolescente.

La cinematografia per ragazzi sulla legislazione italiana ed estera.

Al termine dei lavori seguiti con attenzione da una trentina di persone qualificate sono state formulate le seguenti conclusioni:

I partecipanti alle Giornate di Studio su « L'esercizio cinematografico cattolico e lo spettatore ragazzo e adolescente » indette dall'ACEC in Roma presso il Collegio del Preziosissimo Sangue dall'11 al 13 settembre 1961.

— mossi da preoccupazioni di

ordine apostolico e pastorale,

— nello spirito delle direttive del Magistero Ecclesiastico,

— impegnati a portare un concreto contributo alla soluzione del problema della cinematografia per i ragazzi e per gli adolescenti

premesse

1) che il cinema è strumento di conoscenza di problemi, cose, paesi e mondi nuovi che stimolano non solo la fantasia, ma anche l'interesse e l'intelligenza dei ragazzi;

2) che il cinema, da solo, non è mai causa prima ed unica della asocialità del ragazzo e della sua corruzione morale;

3) che il cinema è oggi fra i divertimenti più accessibili e preferiti dai ragazzi e dagli adolescenti di ogni ceto e di ogni paese;

4) che la frequenza al cinema in Italia è data per una percentuale non inferiore al 40 per cento da ragazzi di età inferiore ai 16 anni;

5) che i problemi educativi e pastorali che scaturiscono da tali considerazioni investono

(continua a pag. 19)

PERCHE' IL CINEMA DIVENTI MIGLIORE

LA PRESENZA DELLA FAMIGLIA

Il tema ha tre centri di interesse: cinema, famiglia, azione educatrice della famiglia. Ovviamente intendo parlare dell'azione educatrice di una famiglia cristiana che ha come fine proprio ed immediato quello di « cooperare con la grazia divina nel formare il vero e perfetto cristiano » (Div. Illius Magistri) e che perciò « comprende tutto l'ambito della vita umana, sensibile, spirituale, intellettuale e morale, individuale, domestica e sociale, non per menomarla conchessia ma per elevarla, regolarla e perfezionarla secondo gli esempi e la dottrina e gli esempi di Cristo ». (Div. Illius Magistri).

A) Voglio innanzi tutto indagare se e perchè tra il cinema e il soggetto dell'azione educatrice (il fanciullo) c'è un rapporto.

Guardando alla realtà così come ci si presenta, la risposta al quesito è tanto ovvia da sembrare scontata: il rapporto esiste ed è ben evidente. Si pensi ai dati di statistiche che dicono essere costituito il 50% degli spettatori cinematografici paganti in Italia da giovani inferiori ai 16 anni.

Quali le ragioni di un tale intimo e profondo rapporto?

Sono state molto bene espresse da Pio XII nel suo discorso sul film ideale, là dove parla del grande influsso che il cinema esercita sugli spettatori.

1. « La prima forza di attrazione di un film, dice Pio XII, sorge dalle sue qualità tecniche, le quali operano il prodigio di trasferire lo spettatore in un mondo immaginario, oppure nel film documentario, di trasportare la realtà, distante nello spazio e nel tempo, sotto i suoi occhi... ».

2. « Ma più che della finitezza tecnica, continua Pio XII, la forza di attrazione e l'importanza del film derivano dal perfezionamento dell'elemento artistico... Dalla ingenua narrazione visiva di una ordinata vicenda si è giunti a portare sullo schermo il corso della vita umana nei suoi multiformi drammi, analizzando sottilmente gli ideali, le colpe, le speranze, le mediocrità o le altezze di uno o più personaggi ».

3. Ed ancora « per penetrare nella profondità dell'efficacia del film e per ottenere un'esatta valutazione della cinematografia, occorre rivolgere l'attenzione sulla larga parte che vi prendono le leggi della psicologia... ».

« E' un dato di fatto, sottolinea il Pontefice, da tutti riconosciuto che il cinema ha un grande potere di soggiogare l'animo degli spettatori con l'incantesimo della rappresentazione.

« Per questo egli è sospinto a trasferire in certo modo il suo Io, con le sue disposizioni psichiche, le sue intime esperienze, i desideri latenti e non ben definiti della persona dell'attore ».

Lo spettatore si muove perciò nel mondo dell'attore come se fosse il suo. « Accade allora non di rado che lo spettatore vede avverarsi, sotto le immagini di persone e di cose, ciò che non si è mai prodotto nella realtà, ma che tuttavia, egli ha più volte nel suo Io, profondamente pensato, desiderato o temuto »...

4. A tutto questo va aggiunto, osserva ancora Pio XII, la libera personale interpretazione dello spettatore e la previsione del futuro svolgimento dell'azione che procura, in qualche misura, il diletto proprio di chi crea una vicenda ».

Si può allora concludere sempre con le parole del Papa « a ragione dunque, lo straordinario potere del film trova la sua profonda spiegazione nell'intima struttura del fatto psichico, e lo spettacolo è tanto più avvincente quanto più il film ne stimola i processi ». (1° Discorso Film Ideale).

Qualità tecniche (linguaggio di immagini), elemento artistico che lo inserisce nel vivo della vita umana, aderenza alle leggi della psicologia che lo pongono in sintonia con la struttura del fatto psichico, sono le ragioni che spiegano l'intimo rapporto esistente tra il cinema e lo spettatore.

Queste ragioni da Pio XII esposte come valide per ogni ceto di persone, valgono senz'altro (e maggior ragione) per i più giovani, per i ragazzi.

In essi infatti un linguaggio che si esprime per immagini è più facilmente assimilabile di qualsiasi altro e perciò grandemente desiderato; il desiderio di evadere dalla realtà che vivono ma che difficilmente accettano, e la tendenza a rifugiarsi in un mondo fantastico, sono continuamente e profondamente presenti ».

Tutto questo essi trovano con grande facilità nella visione di un film.

Dunque esiste un intimo e profondo rapporto tra il cinema e l'oggetto dell'educazione familiare e tale rapporto si fonda sulla natura del cinema e sulla realtà del fanciullo. Che tale rapporto sia intimo e profondo appare evidente da motivi che lo spiegano. Non può infatti essere superficiale (non lasciare cioè traccia) ciò che talmente interessa un individuo da assumere sia pure per poco tempo aspetto di realtà in cui ci si rifugia per evadere dalla realtà che si vive. E' indubbio che tutto ciò incide profondamente.

B) Constatato che di fatto tale rapporto esiste ci si chiede: può la famiglia in genere, e quella cristiana in particolare, disinteressarsi del fenomeno e esserne esclusa in qualsiasi modo?

C'è un passo della « Divini Illius Magistri » che dà una chiara risposta all'interrogazione.

« Dice l'Angelico Dottore, con la sua consueta nitidezza di pensiero e precisione di stile. Il padre carnale partecipa in modo particolare la ragione di principio, la quale in modo universale si trova in Dio... il padre è principio della generazione e dell'educazione e della disciplina, di tutto ciò che si riferisce al perfezionamento della vita umana. La famiglia ha dunque immediatamente dal Creatore la missione e quindi il diritto di educare la prole, diritto inalienabile perchè insperabilmente congiunto con lo stretto obbligo, diritto anteriore a qualsiasi diritto della società civile e dello stato e quindi inviolabile da parte di ogni potestà terrena.

... Sarebbe pertanto andare contro la giustizia naturale (continua Pio XI citando da S. Tomaso) se il fanciullo avanti l'uso di ragione fosse sottratto alle cure dei genitori o di lui in qualche modo si disponesse contro la volontà dei genitori ». (Div. Illius Magistri). Per quanto detto sopra circa i motivi che spiegano il profondo rapporto tra cinema e spettatore, è indubbio che la visione di un film entra certamente e direttamente nel campo dell'educazione e sicuramente si riferisce positivamente o negativamente al perfezionamento della vita umana ».

E' certo che soprattutto un spettatore giovane, in un certo senso, è in balia di quanto gli viene proposto sullo schermo, ed indubbiamente il fanciullo quando diviene spettatore è sottratto alla cura dei genitori.

E' sufficiente che i genitori sappiano (forse perchè hanno dato i soldi) che il loro figlio è al cinema, perchè sia salvo il loro diritto inalienabile all'educazione ed assolvono nel contempo al dovere che loro deriva?

C) Indubbiamente non basta; non basta nel caso che già si conosca il contenuto del film. Per valutare e quindi controllare l'influsso che la visione di un film ha sullo spettatore oltre al contenuto occorre poter conoscere anche le reazioni che la visione ha suscitato. E le reazioni, sappiamo, sono legate oltre che al contenuto anche a particolari circostanze in cui la visione avviene (come l'ambiente, lo stato d'animo, particolari disposizioni dello spettatore, ecc.).

Tutto ciò è difficilmente percepibile dall'esterno. Solo chi, con animo sollecito, e continuamente in contatto col giovane spettatore, può cogliere tali elementi. Occorre poi poter accompagnare nell'animo del fanciullo spettatore quanto il film dice e presentarglielo come l'eco ad un suo interrogativo, e con lui discuterne le reazioni che si suscitano. Riprendere cioè la metodologia pedagogica delle antiche catechesi in cui la parola del maestro era l'eco all'interrogazione del discepolo.

1. Sarà opportuno perciò che i genitori si documentino sul

contenuto del film e sul modo con cui esso viene proposto. Se è facile documentarsi su quanto il film dice, più difficile è la documentazione sul come lo dice: d'altronde ciò che maggiormente incide nell'animo di uno spettatore non è tanto la cosa detta quanto il modo con cui viene detta.

Sovente accade che il modo di rappresentare una realtà cambi profondamente il significato delle cose stesse, essendo estremamente difficile per lo spettatore meno provveduto distinguere tra la cosa rappresentata e la sua rappresentazione che ne viene fatta nell'opera filmica. Ad esempio un fatto storico può essere variamente presentato e perciò suscitare reazioni estremamente diverse (si pensi alla rappresentazione di fatti storici fatti da Eisenstein nei suoi film).

2. Sarà ancora opportuno che i genitori conoscano la situazione spirituale e psicologica del fanciullo che diviene spettatore cinematografico, affinchè quanto viene introdotto in lui dalla visione di un film non solo non lo danneggi, ma sia in sintonia col suo mondo interiore.

3. Possedendo gli elementi sopra esposti (1. e 2.) sarà allora possibile ai genitori proporre il film in modo funzionale, in modo cioè che esso pure diventi un elemento che serve a costruire la personalità del ragazzo sotto il diretto controllo dei genitori stessi. Inutile qui sottolineare come la proposta debba essere fatta secondo quegli accorgimenti pedagogici che la rendono non solo accettabile, ma gradita al ragazzo e senz'altro preferibile ai suoi eventuali gusti.

4. Alla proposta deve necessariamente seguire la discussione dopo la visione del film se si vuole veramente controllare e selezionare quanto entra nell'animo del fanciullo.

Ovviamente la discussione, fatta sotto forma di cordiale colloquio, deve tendere a cogliere le reazioni del giovane spettatore, correggendo quelle errate e sottolineando quelle positive.

L'importanza di una discussione è enorme su un piano pedagogico, perchè dà modo al fanciullo di dimensionare il mondo fantastico del film in cui egli ha vissuto durante tutta la proiezione al mondo reale in cui vive evitando così dannosi scompensi psicologici; lo educa ad assumere un atteggiamento critico di fronte ad una visione cinematografica.

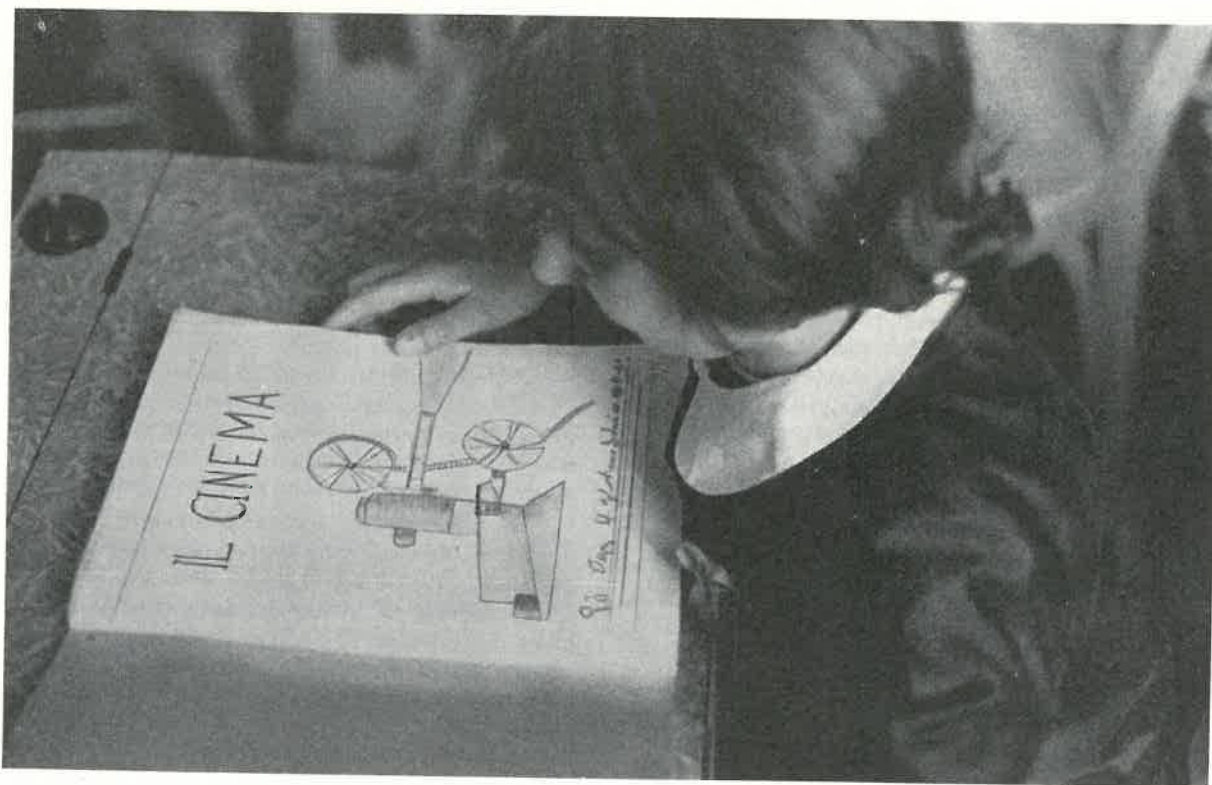
Il profondo rapporto esistente tra cinema ed il soggetto dell'azione educativa può essere un rapporto positivo se e nella misura in cui la famiglia si inserisce in tale rapporto cosciente dei propri diritti e premurosa di adempiere ai propri doveri.

Una simile presenza creerebbe altresì una esigenza di mercato di film adatti a cui verrebbe senz'altro data risposta, e renderebbe anacrostiche certe proposte di legge tendenti a vietare l'ingresso nelle sale cinematografiche ai ragazzi minori di 10 anni.

Un'assenza della famiglia in questo delicato settore, non può essere colmato da nessuno, nemmeno dallo Stato con le Sue leggi.

DOCUMENTAZIONI

L'INSEGNAMENTO DEL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO IN UNA SCUOLA ELEMENTARE



Le documentazioni che seguono si riferiscono a due interessanti esperienze attuate lo scorso anno dal Centro Studi Cinematografici nello sforzo che da tempo va facendo di inserire una formazione cinematografica nel vasto e complesso campo dell'educazione del ragazzo e dell'adolescente.

Tali esperienze hanno i limiti inerenti ad ogni «primo tenta-

A nessuno ormai sfugge quanto sia grande l'influenza del fenomeno filmico sul ragazzo ed in genere sull'individuo che ad esso si accosta; il potere suggestivo che gli è proprio e che lo distingue nei confronti di qualsiasi altro mezzo

di espressione, denuncia, in particolare la necessità di un impegno educativo in questo settore che porti lo spettatore alla piena e più completa comprensione del cinema e del suo linguaggio.

E' appunto per dare un ap-

portivo». Vengono perciò proposte perchè qualche lettore le esamini con attenzione e ci faccia pervenire le sue osservazioni.

I risultati ottenuti sono stati comunque veramente buoni su ogni piano superando ogni più ottimistica aspettativa.

Quanti volessero avere più ampie notizie, si rivolgano alla direzione della Rivista.

porto concreto ai fini di una educazione del pubblico alla visione cinematografica che ho tentato la realizzazione di questo esperimento. Il fine che mi sono proposta nel condurlo non è discordante da quello dei molti e più disparati corsi e

saggi sul linguaggio del film che impegnano da anni studiosi e teorici; ha tuttavia un carattere un poco particolare ed è quello di rivolgersi non all'individuo formato, con le proprie strutture mentali, con una abilità intellettuale ormai sog-

gettiva e matura, ma a dei bambini della scuola elementare, ancora in formazione e tuttavia non per questo estranei al fenomeno cinematografico, anzi da esso più particolarmente colpiti e suggestionati. Nessuno infatti ignora che la psiche di un individuo in formazione è più facilmente vulnerabile di quella, più salda, dell'adulto e che, di conseguenza, in modo particolare i bambini dovrebbero essere preparati ed istruiti nei confronti di un fenomeno tanto suggestivo.

Per questo ho voluto tentare un corso di linguaggio filmico nella scuola elementare; perchè se è vero che un linguaggio cinematografico esiste ed è quello il mezzo di cui il regista si serve per comunicarci il tema del suo film, nulla è pensabile di più consono alla comprensione dell'opera filmica che lo studio della grammatica in cui il suo linguaggio si struttura. Nello svolgere questo esperimento non mi sono proposta di offrire ai bambini una specializzazione tecnica in materia filmica; mio intento primo è stato, al contrario, quello di sviluppare l'intelligenza, la sensibilità, la libertà dei bambini cui mi rivolgevo.

Come tutte le altre discipline che si rivolgono ai ragazzi, il linguaggio filmico nella scuola elementare non poteva essere presentato secondo uno schema tecnico e difficile ma si doveva trovare per esso un metodo di spiegazione semplice, attivo e lineare.

Innanzitutto, data la mancanza quasi assoluta di nozioni in questo campo da parte dei piccoli ascoltatori, non sarebbe stato possibile impostare un corso di linguaggio iniziando subito a parlare dei diversi suoi elementi. Di qui la necessità di premettere alcune lezioni per chiarire almeno i concetti fondamentali necessari all'impostazione di un semplice discorso. Queste lezioni i cui temi sono stati: i diversi mezzi di espressione, la nascita



della fotografia, la nascita del cinema, come si realizza un film, personaggi che prendono parte alla sua realizzazione, hanno avuto soprattutto la funzione di aiutare i bambini nell'accostamento del fenomeno che prima vedevano come qualcosa di staccato e completamente estraneo al loro mondo e che hanno invece, a poco a poco, imparato a fare proprio, ed amare, a vedere come un giocattolo che poteva benissimo essere incluso coi tanti altri nel loro mondo e costituire, insieme agli altri, un interesse nuovo, inesplorato, con la possibilità di una sempre diversa, progressiva, piacevole scoperta.

Le maggiori difficoltà da me rinvenute nell'attuazione pratica di questo mio proposito sono state; la ricerca di una scuola favorevole ad accettare un simile esperimento nell'ambito delle proprie iniziative e il rinvenimento e la personale attuazione dei sussidi didattici usati nel corso di svolgimento delle singole lezioni.

A molti infatti è noto come l'atteggiamento della scuola nei

confronti di una simile esperienza non sia precisamente favorevole e come quindi l'inserimento in una Scuola possa divenire in certo senso problematico. A questo si è ovviato rivolgendoci ad un Istituto di Suore le quali, già sensibilizzate ed aperte al problema, si sono mostrate non solo favorevoli, ma felici di includere fra le loro iniziative un corso del genere.

Per quanto riguarda i sussidi didattici, mentre da un lato è a tutti noto come una lezione nelle scuole elementari non può essere svolta senza l'aiuto di materiale concreto cui riferirsi nell'esposizione dei singoli concetti, si capisce come, d'altra parte, fosse pressochè impossibile rintracciare, fra i comuni sussidi didattici, qualcosa di atto alla spiegazione degli argomenti propostimi. Pertanto i sussidi che ho usati nelle singole lezioni sono stati tutti costruiti da me cercando di scoprire ogni settimana qualcosa di nuovo da proporre all'attenzione dei piccoli scolari, che non desse loro l'impressione di assistere ad una con-

ferenza, ma di essere essi stessi gli attori, di costruire qualcosa con le loro mani che lasciasse in loro l'impressione di una conquista di carattere personale.

Faccio brevemente seguire lo schema di struttura del Corso il quale è venuto sviluppandosi settimanalmente in otto lezioni di circa due ore ciascuna, è stato svolto in una classe quarta elementare mista i cui bambini (20) avevano circa 9-10 anni.

- 1^a LEZIONE - I diversi mezzi di espressione - Come si presenta un film.
- 2^a LEZIONE - Come nasce un film - Personaggi che prendono parte alla sua realizzazione.
- 3^a LEZIONE - La Grammatica Cinematografica - Classificazione dei campi e dei piani.
- 4^a LEZIONE - La Grammatica Cinematografica - Le angolazioni - Campo e Controcampo.

5ª LEZIONE - La Grammatica Cinematografica - I Movimenti di macchina.

6ª LEZIONE - Analisi alle Moviole del film: « BIM » di Albert Lamorisse.

7ª LEZIONE - La Grammatica Cinematografica - Il Montaggio.

8ª LEZIONE - La Grammatica Cinematografica - Il Sonoro.

Ogni lezione è stata svolta in modo particolare, con una propria fisionomia che la faceva rassomigliare ad un gioco. Così la prima servendosi del film « Bim », del « Film Lumière », di cartelloni e specchietti, la seconda affiancando a ciascun personaggio che prende parte alla realizzazione di un film un animale colorato a tempera in cartoncino da inserirsi su cartelloni raffiguranti le varie fasi di lavorazione, la terza con fotografie e storielle, la quarta con omini in filo di ferro plasticato a colori, cartelloni, fotografie, ecc. la quinta con macchina da presa 8 mm., paperina di pezza, fotografie, ecc. la settima con cartelloni, fotografie, pezzi di pellicola, la ottava con pezzi di pellicola, esempi, ecc.

Nell'introdurre ciascun concetto cercavo prima di far parlare i bambini per provare la loro intuizione e per sapere quanto potevo contare sulle loro conoscenze intorno a quell'argomento, poi, gradatamente, ci avventuravamo, insieme, sul terreno delle diverse lezioni alla scoperta di qualcosa di nuovo e di bello.

Per le cose più difficili (per es.: Concetto di sceneggiatura, prima nozione di linguaggio, passaggio fra un'inquadratura e l'altra, montaggio e vari suoi tipi) ho cercato di far apparire questi argomenti ancora più semplici degli altri riportando esempi, facendo disegni alla lavagna talvolta buffi e ridicoli, richiamandomi al film visto nella prima lezione e facen-

do agire gli stessi bambini mimando alcune scene e fingendo la ripresa di altre.

Un appunto particolare mi sembra utile fare per la lezione in Moviola che è stata una di quelle che più mi hanno fatto temere in precedenza ma che poi si è dimostrata molto utile, simpatica e divertente. Si trattava infatti di constatare concretamente nel film quello che ero venuta spiegando nel corso di molte lezioni nelle quali avevo seguito un metodo personale e che pertanto poteva mostrarsi errato o inadatto o quanto meno sembrare « troppo divertente » per l'impostazione di un discorso serio. Ho visto invece come i bambini, all'inizio un po' con fatica, poi sempre più speditamente, hanno dimostrato di aver saputo ritenere i concetti necessari in modo logico ed esatto. Avevo forse usato il metodo adatto al loro mondo.

Altra specificazione che mi sembra utile riportare in questa sede è quella della necessità dei continui richiami e delle continue domande di ricapitolazione nel corso di svolgimento delle lezioni che fac-

ciano sì che i bambini possano seguire la spiegazione avendo costantemente presenti almeno i concetti base. Anche se al momento sembra che i bambini abbiano perfettamente capito ciò che si viene, man mano, esponendo loro, non ci si può illudere che i concetti siano stati sufficientemente assimilati tanto che, sovrappone-done altri, i primi non vengano dimenticati. Sempre a questo riguardo ho cercato di far costruire ai bambini stessi delle brevi sceneggiature di storielle che venivano poi riportate con fotografie sul loro « quaderno di Cinema » il quale li ha accompagnati per tutto l'arco del corso e sul quale, ogni settimana, facevo scrivere una breve spiegazione ed eseguire le esercitazioni (disegni, cartelloni in piccolo, inserimento di fotografie con descrizione, piccoli pezzi di pellicola, ecc.) a titolo di esemplificazione della lezione del giorno e di ricapitolazione delle lezioni precedenti.

Anche da un esame che ho fatto seguire all'ottava lezione perchè l'esperimento non acquistasse un carattere troppo

personale e per constatare se i piccoli scolari erano riusciti a fare una sintesi di quanto avevo loro esposto, mi sembra di poter definire il risultato del corso buono ed essenzialmente in sintonia con i fini propostimi. E' necessario tener presente che le persone cui mi sono rivolta erano dei bambini e l'aver constatato che dei bambini di 10 anni sono giunti a ragionare quasi come degli adulti su cose delle quali molti adulti ignorano non solo l'importanza, ma anche l'esistenza, mi sembra un risultato veramente ottimo.

A me, che ho cercato di attuare questo primo esperimento nel modo migliore e che ho riversato in esso gran parte delle mie energie e del mio entusiasmo, non resta che augurarmi che ben presto, seguendo il mio esempio e promuovendo analoghe iniziative, si giunga all'inserimento organico dell'educazione cinematografica nella scuola per un apporto educativo concreto nel mondo del cinema e per una più completa formazione del ragazzo nel suo tempo.

MARIOLINA GAMBA



IL DIBATTITO AL PRIMO CORSO DEL C. C. S.

Nell'ambito delle principali preoccupazioni del Centro Studi Cinematografici, enucleate nel suo Manifesto Programmatico occupa senza dubbio uno dei posti principali, quella rivolta alla gioventù.

Nell'anno 1960-61 sono state svolte molte attività, sia di indagine sia di concreta educazione della gioventù al cinema: fra quest'ultime importanti sono i dibattiti svolti al C.C.S. I°.

La necessità di inserirsi con un'azione educativa a livello di scuola media inferiore e non soltanto nel ginnasio e liceo (C.C.S. II° e III°) venne avvertita già dal compianto Don Gaffuri il quale nell'ultimo anno della sua attività volle inserirne nel numero dei circoli che andavano mano a mano costituendosi, un « Club dei Ragazzi » rivolto agli studenti delle scuole medie ed elementari.

In partenza esso aveva solo scopi ricreativi e solo nel 1959-1960 prese una vera e propria caratteristica fisionomia educativa, rivolta ai soli ragazzi delle medie inferiori, con un programma esclusivamente cinematografico, denominandosi C.C.S. I°.

Per quanto riguarda il problema del dibattito, in quell'anno si cercò di portare gli spettatori a capire i singoli film che venivano loro presentati seguendo volta volta vie diverse suggerite da determinate caratteristiche proprie di ciascuna pellicola, richiedendo ai ragazzi la esposizione di impressioni che per forza di cose rimanevano poco elaborate e disorganiche.

Prima di iniziare l'attività di quest'anno a me affidata volli non tanto ulteriormente approfondire da un punto di vista teorico il problema, ma raccogliere le esperienze e gli studi svolti gli scorsi anni, elaborando una ipotesi di lavoro da verificare lungo l'anno.

Studi ed esperienze fatte ritenevano assai consigliabile formulare un metodo critico del tutto simile (pure se, naturalmente, adattato al pubblico cui ci si rivolge) a quello adottato dal Centro Studi Cinematografici per dibattiti e per schede, il quale fosse il più definito e sistematico possibile e nello stesso tempo sufficientemente facile, e che comunque fosse valido per affrontare qualunque film.

Venne così definito il metodo di dibattito per l'anno 1960-61: esso doveva tendere a far assimilare la seguente metodologia critica:

Prima parte: fine:

Individuazione ed enunciazione del tema del film.

Passaggi:

Individuazione del protagonista (analisi narrativa) inteso come colui (uomo, donna, gruppo di persone, cosa, animale, idea ecc.) fra i personaggi (uomini, donne, animali, gruppi di cose, ecc.) che riassume e risolve in sé stesso tutto lo sviluppo narrativo del film.

Definizione del rapporto di ciascuno dei personaggi del film col protagonista, per scoprire il significato dell'inserimento di ognuno di essi nell'economia del film, ed il peso di ciascuno.

Mediante l'esame drammatico impostato essenzialmente sul protagonista, enucleazione e svolgimento delle linee tematiche, considerate dapprima singolarmente, poi nel loro articolarsi a formare, se c'è, l'unità tematica del film, enunciabile mediante una frase (tema).

Seconda parte: fine:

Embrionale valutazione del film.

Passaggi:

Considerazioni estetiche riguardanti l'unità, non solo tematica del film e quindi l'essenzia-

lità delle singole parti rispetto al tutto, mediante considerazioni sul come il regista dice quello che dice.

Considerazioni morali riguardanti la verità e la bontà del tema e del modo in cui il tema è svolto.

Questo metodo di analisi sintattica del film doveva essere applicato in modo graduale e progressivo, ma rigoroso nel corso dei dibattiti, dopo essere stato esposto da un punto di vista teorico nelle presentazioni che precedevano la proiezione di ogni film.

* * *

La ragione della scelta di tale metodologia di dibattito è la convinzione, da me condivisa, dell'analiticità della mente adolescente, o meglio dell'estremo interesse che l'adolescente stesso pone in ogni attività che tenda a sviscerare un fenomeno od una realtà per giungere a capirne le intime strutture e gli elementi più velati.

Così è mia convinzione che sia assai più allineato alle caratteristiche dei giovani spettatori offrire un metodo fisso, una « chiave » sicura una attività sistematica che proporre loro di esprimere delle impressioni epidermiche e dei pareri che non trovano poi unità e sistemazione.

Siccome d'altra parte la difficoltà essenziale nell'educazione dello spettatore adulto è proprio la sua poca disponibilità all'analisi ed al lavoro di comprensione mediante lo studio e l'esame, preferendo essi riportare le proprie impressioni al loro mondo culturale spirituale ed umano, l'intervenire col porre delle basi di comprensione analitica nell'adolescenza permette di dar loro la possibilità di riportare a quel loro mondo di valori non più delle mal definite, parziali

ed a volte erronee impressioni, ma la realtà autentica del film.

Ed in effetti questa priorità cronologica dell'esame delle realtà espressive è osservata dai normali processi educativi alle altre forme di linguaggio.

Il fatto che un esame sintattico del film sia fatto precedere (C.C.S. I°) ad un esame grammaticale (C.C.S. II°) è giustificato e direi necessitato dalle caratteristiche tipiche del linguaggio cinematografico nei confronti ad esempio dei linguaggi parlati e scritti.

Alla pura convenzione grafica o sonora si contrappone infatti in esso una semantica estremamente legata all'esperienza sensoriale che l'uomo vive ogni giorno.

Parte delle regole semantiche che regolano il cinema, sono nel bagaglio naturale dell'uomo della nostra civiltà il che rende la conoscenza completa della grammatica cinematografica non tanto condizione necessaria per una prima comprensione (anche sufficientemente approfondita) ma piuttosto per una completa penetrazione dell'opera stessa, almeno nella gran parte dei film e soprattutto dei film che costituiscono un programma di educazione cinematografica dei ragazzi.

Quando si pensa poi che il C.C.S. I° è in pratica il primo accostamento attivo ed organico del fenomeno cinema, accostamento che verrà poi mano a mano approfondito nei circoli successivi, si capisce come un discorso di carattere grammaticale diventerebbe forse artificioso e pedante, e come appaia invece assai più consono un dibattito pur rigorosamente analitico ma più discorsivo e, cosa importante, meno difficile.

Un dibattito che si basi su elementi grammaticali, richiederebbe poi tutta una preparazione

teorica assolutamente inadeguata all'età ed alla realtà di fatto della nostra attività che deve sottostare a limitazioni derivanti dal cospicuo numero di partecipanti dalla relativa brevità del tempo disponibile, dalla necessità di conciliare un impegno quasi scolastico con una pur giusta esigenza ricreativa (insegnare divertendo) onde non determinare pericolosi frazionamenti del pubblico in un gruppetto che segue anche in considerazioni sottili e difficili, e nella maggioranza che invece perde contatto ed, insieme, quell'embrionale interesse che l'aveva spinto ad iscriversi.

Tutte queste considerazioni teoriche e pratiche ci hanno fatto apparire assai utile il suddetto schema di attività, che venne quindi senz'altro applicato.

I film discussi al C.C.S. I° furono nell'ordine:

Kit Carson

La battaglia di Rio della Plata

La locanda della sesta felicità

Soldati a cavallo

La bella addormentata nel bosco

Una storia di guerra

Moby Dick

Sorci e soci al sesto round

L'incredibile avventura di Mr.

Holland

La morte viene dallo spazio

Lo scandalo del vestito bianco

Sangue fiammingo

Dopo il primo dibattito che non venne tenuto da me e che prese in considerazione la simpatia che i vari personaggi avevano determinato per alcune caratteristiche che essi evidenziavano (soprattutto Kit, forte, coraggioso, generoso, leale, ecc.), esposi ed applicai il metodo di dibattito per la prima volta a proposito del film «*La battaglia di Rio della Plata*» per il quale il discorso si fermò all'evidenziazione giustificata del protagonista che venne facilmente individuato (con mia piacevole sorpresa) della nave «corazzata tascabile tedesca» Graf Spee.

Anche per il film «*La locanda della sesta felicità*» non era nelle mie intenzioni andare oltre delle considerazioni di carattere narrativo, ma vista l'estrema facilità e sicurezza con cui venne esaminata la struttura narrativa, peraltro trasparente e chiara, volli spingere l'indagine nell'esame dei rapporti dei vari personaggi con la protagonista onde vedere il significato ed il peso di ciascuno.

Così arrivarono a capire che ogni personaggio evidenzia e sottolinea un aspetto positivo di Gen Ai (il personaggio dei detenuti il suo enorme ascendente derivato da una ferma bontà, il personaggio dei bambini nella camminata finale la sua costanza e la sua fermezza nella bontà), aspetti che, da me guidati, sintetizzarono in un'unica costante: l'amore che costituiva la linea tematica principale.

Ultimamente poi da solo le osservazioni col far vedere come questo dramma d'amore fosse presente nel film come forza equilibratrice, rafforzatrice e qualificatrice della persona e come questo fosse il tema del film.

Questo esame completo del film, pur rompendo il piano di graduale procedimento applicativo, servì però assai bene come esempio chiarificatore del metodo critico stesso che per forza di cose non poteva essere stato sufficientemente assimilato in seguito all'esposizione teorica.

Per il film «*Soldati a cavallo*» l'esame della struttura narrativa fu assai più difficile e laborioso, ma assai utile.

La mancanza di un personaggio chiaramente prevalente e la spersonalizzazione perseguita dal regista nel corso del suo film, concentrò l'attenzione del pubblico sui tre personaggi che interpretano i ruoli principali ma la scelta di uno piuttosto dell'altro, non fu inizialmente convincente.

A questo punto allora provammo a rapportare gli altri due e possibilmente anche i personaggi minori ad uno dei tre vedendo se era possibile volta volta,

risolvere narrativamente il film in lui (lasciai volutamente per ultimo quello che risultò poi l'effettivo protagonista) giungendo alla conclusione che, per quanto un po' slegata la struttura narrativa si articolava in funzione del colonnello nordista.

Qualche breve osservazione drammatica concluse il dibattito.

Non si può apprezzare e veramente gustare il film «*La bella addormentata nel bosco*» senza porre l'accento su elementi, che esulavano dalla nostra analisi, di carattere linguistico quali il colore, il sonoro, la figurazione, il montaggio ed il ritmo: una considerazione narrativa e tematica svisciva il film a pura fiaba, perché non ne apprezza il modo di raccontarla scelto da Walt Disney.

Costretto per motivi di programmazione a proiettare questo film, volli considerarlo come un intervallo nel quale uscire dalla «routine quotidiana» per ampliare la nostra analisi proprio su elementi linguistici, i più facili, naturalmente, ed i più immediati.

In sede di presentazione proposi sia la struttura narrativa (peraltro da tutti conosciuta nella sua trama) sia quella drammatica che ridussi al conflitto fra mondo e forze del bene e mondo e forze del male: li pregai di trovare quali elementi linguistici contraddistinguevano i due mondi.

Fu facile così per loro individuare che il mondo del bene era caratterizzato da colori caldi e sfumati, da linee curve ed aggraziate, da un sonoro disteso e dalla grazia nei lineamenti dei personaggi mentre il mondo del male era contraddistinto da colori varianti fra il violaceo il nero, il blugrigio ed il marrone scuro, interrotto a tratti violentemente da rossi e gialli, da un disegno spigoloso ed angoloso, da un sonoro rumoroso e violento, dalla mostruosità dei lineamenti dei personaggi (rimasero impressi i mostri guardiani del castello della strega).

Alla fine del dibattito feci loro notare come i due mondi fossero contrapposti anche mediante un diverso ritmo di montaggio e di composizione dell'immagine, e sebbene con qualche difficoltà (come capi dal tradizionale colloquio col gruppetto dei più impegnati nell'atrio della sala) almeno da parte di alcuni vennero assimilate anche queste osservazioni.

In definitiva non fu infruttuoso anche questo dibattito perché mi diede modo di prospettare l'importanza a volte essenziale che viene ad assumere in determinati film l'analisi visiva, e la necessità della stessa in un metodo critico che voglia veramente essere completo.

Il film «*Una storia di guerra*» ebbe un dibattito di ordinaria amministrazione: dopo alcuni interventi che cercavano di provare come il protagonista fosse questo o quel personaggio umano, si fu abbastanza d'accordo nel considerare a quel ruolo la guerra o meglio la stessa «storia di guerra». Venne svolto comunque un lungo lavoro di esame dei vari personaggi per chiarire come ciascuno di essi si risolvesse nel protagonista; ed in maniera veramente soddisfacente.

Il tema (la negatività della guerra, distruttrice di tutti i valori più sacri) è, venne osservato, assai sterile nella sua enunciazione assiomatica, poiché il valore del film è nel suo carattere di reportage, di illustrazione di situazioni, in una parola nel suo storicismo.

Il dibattito sul film «*Moby Dick*» fu uno dei più riusciti forse perché era sufficientemente complesso anche se non difficile in ogni parte dell'analisi.

Dopo alcune perplessità nei riguardi del protagonista che venne poi riconosciuto nel personaggio di Acab (anche se alcuni interventi troppo ricercati avevano proposto la «candidatura» della nave, di Ismaele, di Moby Dick o addirittura della profetia di Elia) feci approfondire le caratteristiche di lui mediante

il rapporto con gli altri personaggi.

Vennero così evidenziati l'insensibilità, l'orgoglio, la cattiveria, l'odio, e d'altra parte il coraggio, l'indomita ferezza, l'enorme ascendente del protagonista.

Vennero successivamente esaminati singolarmente i vari personaggi e di ciascuno venne chiarita la funzione che in questa sede penso inutile riferire.

Spinsi poi la ricerca su un piano drammatico fissando l'attenzione sulla lotta, che è il dramma di Acab, con Moby Dick e sia pur con qualche difficoltà riuscimmo a vedere come Moby Dick significhi per Acab una forza che esce dai suoi schemi razionali, imperscrutabile, che grida la limitatezza del comandante.

Ed il tema fu visto nell'empietà punita di colui che non vuole ammettere i propri limiti nei confronti della natura e che si ribella e che odia quanto atesta in maniera inequivocabile la sua inferiorità.

A chiusura del dibattito vennero fatte acute osservazioni sul simbolismo soprattutto biblico presente nel film in abbondanza, e vennero evidenziati alcuni interessanti elementi simbolici inerenti al personaggio di Acab: il segno sul volto che sottolinea il segno lasciato da Moby Dick nell'intimo della sua anima, la mutilazione pure simbolo di una profonda e più grave mutilazione interiore.

Con questo film si concluse il ciclo di film sui quali applicare la prima parte del metodo critico, ed in effetti questa prima importantissima parte era stata sufficientemente assimilata.

Secondo « intervallo » con la presentazione della serie di cartoni animati « Sorci e soci al sesto round » giorno in cui il dibattito venne fatto ma in vista di uno studio di indagine sul cartone animato nei rapporti col ragazzo.

« L'incredibile avventura di Mr. Holland » presenta una strut-

tura narrativa di facile studio poichè si imposta in modo chiaro su Holland stesso. Lo stesso dramma, quello di un rapinatore, lo stesso tema (chi ruba, prima o poi, va in prigione) sono immediati, ma sono ben lungi dall'esaurire il film: il pregio, non solo, ma la stessa vita di questo film va infatti cercata nello stile con cui il regista racconta e tratta il dramma e la vicenda.

Sfruttando questo fatto feci fare ai miei spettatori la loro prima embrionale « valutazione estetica ».

Dal discorso sull'unità del film (che esige un approfondimento non solo delle singole scene, ma delle caratteristiche di stile) dal discorso sull'atteggiamento del regista di fronte alla realtà che presenta, nacquerò interessantissime notazioni stilistiche (ironia, humor, ottimismo, satira, ecc.) che fecero « riguadagnare » il film che sembrava essere sfuggito alla rigidità del sistema analitico con il quale era stato precedentemente esaminato.

Il film « *La morte viene dallo spazio* » mediocre in tutti i sensi mi diede la possibilità di fare la prima embrionale « valutazione morale ».

Individuato al solito il tema si mise in discussione la concezione del progresso umano difesa dal film e l'ottimismo con cui il regista riguardava ai pericolosi esperimenti missilistici.

Venne innanzi tutto ritenuto « vero » il messaggio del regista ed esatta la sua concezione di progresso che deve procedere lentamente e con tutte le garanzie per l'umanità che è sempre più coinvolta negli esperimenti, e così venne giudicato verosimile e giustificato l'ottimismo del regista perchè in un progresso così concepito e così attuato l'uomo non verrà schiacciato dalle sue creature meccaniche, ma troverà sempre il modo di distruggere ciò che si rivolta contro di lui.

Quello sul film « *Lo scandalo del vestito bianco* » segnò l'apice dei nostri dibattiti: per esso

venne applicato il metodo al completo. Se da un punto di vista stilistico è molto simile a « L'incredibile avventura di Mr. Holland » da un punto di vista contenutistico è assai più complesso poichè tocca il problema della conciliabilità del progresso scientifico e del progresso sociale, la positività della ricerca scientifica e la negatività di un inadeguato sfruttamento industriale della ricerca scientifica stessa, lo sforzo avanguardistico degli uomini di scienza e l'oscurantismo tradizionalistico degli industriali capitalisti.

A complicare le cose viene poi il fatto che il regista non prende una chiara posizione nei confronti del problema che propone ma evita l'ostacolo con la trovata finale dell'autodistruzione della invenzione che mette a posto le cose: la scoperta non era una vera scoperta, sembra dire, i problemi non sono veri e propri problemi...

Sia i vari problemi trattati dal regista, sia l'ambiguità delle soluzioni vennero avvertite e con il mio aiuto chiaramente dimensionante: videro, sia pur velata, una chiara denuncia alla società inglese (qualche ragazzo disse, non a torto capitalista) che non sa risolvere in se stessa i problemi suddetti.

La valutazione estetica si svolse sulla falsariga del simile « L'incredibile avventura di Mister Holland » ed il discorso fu facile ed assai costruttivo. Maggiore difficoltà vi furono in sede di valutazione morale poichè il discorso sul contenuto era stato portato da loro stessi su un piano « più grande di loro ».

Qualcuno tentò qualche osservazione sulla verità della denuncia ma in definitiva dovetti personalmente proporre loro qualche idea di carattere generale poichè simili discorsi oltre ad essere poco significativi per il giovane pubblico, erano assai difficoltosi per me.

Comunque da quel dibattito che segnava quasi il termine della « fatica » e presentava il metodo in tutta la sua estensione

gli spettatori furono assai bene impressionati.

Il film « *Sangue Fiammingo* » immediato nelle problematiche, trasparente da un punto di vista espressivo, ingenuo nella narrazione, determinò quanto di meglio potevamo aspettarci: attualto quasi istintivamente un embrionale processo critico, i ragazzi aderirono al fascino infantile, fascino però autentico perchè derivato da un'opera pienamente, lo potei constatare durante il dibattito, compresa.

Il programma, steso spesso condizionati da impegni di programmazione, si è dimostrato assai confacente all'iter educativo che volevamo percorrere, forse più di quanto non lo avrebbe potuto essere un programma cervelotiticamente costruito all'inizio.

Ed è stato per noi motivo di enorme soddisfazione il vedere su un referendum fatto a fine d'anno, scritte frasi come « il dibattito mi è servito molto, adesso il cinema mi sembra più bello » o frasi simili: con la grazia del Signore avevamo reso un piccolo servizio all'uomo ed al cinema.

Avviandomi alla conclusione vorrei fare un esame « a posteriori » del metodo di dibattito e del metodo critico nei confronti di un equilibrio educativo del ragazzo.

Un'azione educativa che voglia risultare veramente tale deve, per quanto è possibile riferirsi e toccare la personalità del ragazzo in tutta la sua completezza cercando di tener presenti tutte le componenti della stessa, per armonizzarle tutte e non violentarne alcuna mai.

Appunto a questa preoccupazione di equilibrare, nello sviluppo educativo all'aspetto intellettuale quella dimensione di intuizione immediata (sentimento), si allinea un'obiezione di fondo al nostro metodo, obiezione che avvertita all'inizio dell'anno si è dimostrata, anche se facilmente confutabile da un punto di vista teorico, degna

di nota da un punto di vista pratico.

Essa suona, più o meno, così: il cinema con il suo potere suggestivo, appare allo spettatore-ragazzo come un punto di mezzo fra un mondo di fantasia e di irrealtà e quello di tutti i giorni, quello reale; andare al cinema è quindi spesso un addentrarsi e lasciarsi immergere, su un piano nettamente intuitivo in un mondo che unisce realtà ed immaginazione, concretezza e fantasia: facendo possedere ai nostri spettatori un metodo critico rigoroso con il quale sia possibile sviscerare analiticamente ogni opera filmica si nega loro la possibilità di un'aderenza fantastica ed immediata all'opera stessa.

Questo pericolo di « atrofizza-
re » la fantasia dei nostri spettatori è di per sé così grave che fu uno dei punti tenuti costantemente presenti nel corso dell'anno, anche se ripeto esso risulta inconsistente da un punto di vista teorico.

Infatti se fantasia è capacità di creare fantasmi cioè di tradurre le idee in immagini interiori e se il cinema è linguaggio, esso non potrà per definizione che essere veicolo e quindi potenziatore della fantasia.

Così come l'apprendere una nuova lingua costituisce per la fantasia un enorme sbocco espressivo, così come l'affinare il linguaggio pittorico è stupendo mezzo per esprimere il proprio mondo interiore e per mettersi in comunicazione col mondo interiore altrui, anche l'apprendimento del linguaggio cinematografico non può, a mio avviso, che essere mezzo di potenziamento fantastico.

Ora è fuori dubbio che una comunicazione fantastica (presente senza dubbio nel film) si attua in modo autentico quando e direi solo quando ci sia da entrambe le parti la conoscenza delle « regole del gioco » onde non si creino « malintesi ».

Data tuttavia la sopraccitata particolare natura semantica del linguaggio cinematografico, lin-

guaggio per segni immagini, aventi di per sé un significato di riproduzione di una realtà oggettivamente presente al di fuori di noi, i singoli termini del discorso propongono una carica fantastica per il fatto stesso che ci ricollegano in un certo momento ad una certa realtà oggettiva.

Questa considerazione in effetti ha cooperato a far precedere l'esame sintattico a quello grammaticale nel processo educativo del nostro pubblico: resta pur sempre una considerazione marginale per quel che riguarda l'inserimento del nostro metodo critico in un'educazione equilibrata.

Lo sforzo di amalgamare anche le intuizioni fantastiche in una unità narrativa tematica, ce lo ha confermato l'esperienza, non viene a scapito della fantasia dei nostri ragazzi, anzi li spinge ad acuire le loro capacità ricettive su quel piano, creandosi a poco a poco una nuova « mentalità immaginifica, potenziatrice della fantasia ».

L'integrazione fantastica attuata dal ragazzo nel rimpolpare lo scheletro ben solito dell'esame critico è sviluppo ordinato di una fantasia equilibrata.

Osservazioni sul pubblico.

Resta da fare un rapido esame del pubblico del C.C.S. I° o meglio da riassumere alcune idee, che nel corso del « diario » dei dibattiti sopra fatto sono magari già state annunciate.

Una delle maggiori difficoltà dell'anno sociale 1959-60 era stata senza dubbio la necessità di svolgere gli incontri nella assai vasta sala Gonzaga nella quale venivano a trovarsi 150-200 ragazzi dispersi in più di 800 posti. Oltre a frazionare il pubblico la sala Gonzaga rendeva necessario l'uso del microfono sia da parte del direttore di dibattito, sia da parte degli intervenuti con le difficoltà che tutti possono immaginare.

L'aver potuto svolgere l'attività di quest'anno nella rinno-

vata sala San Marco (250 posti circa) ha potuto ovviare ad entrambe queste grosse difficoltà dandomi la possibilità di colloquiare con gli spettatori come in un'aula scolastica.

Pur diminuendolo, questi vantaggi non hanno potuto estirpare del tutto quel naturale fattore di timidezza che purtroppo fa astenere molti dal parlare.

Diretto effetto di questo fenomeno è il lento crearsi di una elite di persone che intervengono a volte per un motivo esibizionistico e che tendono a mantenere i loro interventi ad un livello assolutamente inaccessibile per coloro i quali non hanno ancora rotto l'iniziale « ghiaccio ».

Da quanto ci risulta dal referendum finale, il problema di questi « timidi » è assai sentito dagli stessi se si pensa che da parte di più d'uno è stato chiesto che durante i dibattiti si interpellino gli spettatori singolarmente esigendone la risposta.

Per quanto reputi assai pericoloso un simile comportamento, non è escluso che anche esso possa essere verificato in qualche dibattito dell'anno venturo.

Assai più utile e meno rischioso mi sembra però la soluzione dei così detti « dibattiti ristretti » di cui quest'anno è stata fatta un'esperienza: si tratta di invitare un certo gruppo di spettatori impegnati ad un dibattito che si svolga dopo il dibattito in sala, come maggior approfondimento e del film e del metodo.

Curando che non siano presenti membri dell'elite sopraccitata, si fa sì che da una parte i partecipanti assimolino meglio lo schema di analisi, dall'altra rompano il ghiaccio in un ambiente meno impressionante della vasta sala.

Molto importante ci sembra infine il fatto che per tutta la durata delle proiezioni e dei dibattiti, nessuno spettatore è uscito di sala prima che il dibattito fosse ultimato.

Questa partecipazione confrontata con quella dei circoli adulti

o studenteschi ci può dare una idea dell'apertura che caratterizza gli adolescenti al cinema come realtà e come fenomeno da aggredire, da capire e da assimilare dapprima quasi come un gioco, poi a poco a poco come vero arricchimento di sé stessi.

Chiudendo queste righe, ricollegandomi a quanto dicevo in partenza, mi sembra di poter affermare che, così, almeno sufficientemente, verificata l'ipotesi di lavoro è sostanzialmente buona ed almeno in via di principio è consigliabile a chi voglia svolgere attività di educazione cinematografica di un pubblico di adolescenti.

Per questo riteniamo che il Centro Studi Cinematografici batterà, l'anno venturo una strada del tutto simile, cercando di apportare quei miglioramenti che sono necessari, ma non più cercando vie nuove e rivoluzionarie.

Certo il fatto di aver trovato una formula abbastanza buona non deve farci pensare di aver risolto l'intricato problema dell'educazione dei ragazzi al cinema, non dovremo stancarci, ed è quanto già stiamo facendo non solo di osservare aspetti negativi di una formula, ma di cercare ipotesi nuove o parzialmente nuove e più valide dell'attuale.

Il nostro sforzo deve costantemente tendere cioè a fare del dibattito del C.C.S. I° uno strumento di educazione veramente positivo.

Poichè se è positivo e costruttivo il loro primo accostamento attivo è riflesso al cinema il problema del giusto inserimento di questo così importante fenomeno nell'equilibrio della personalità dei nostri ragazzi può considerarsi risolto per buona parte: con i vantaggi che è facile intuire per i singoli e per la società futura che anche con questi piccoli dibattiti cooperiamo ad educare e migliorare.

ANTONIO GAMBA

Un ciclo che utilmente può entrare nel programma dei circoli culturali cinematografici che fanno capo al Centro Studi Cinematografici, è quello dedicato al film d'oltre cortina che può così comporsi:

**GIULIETTA ROMEO E LE TENEBRE
IL SIGNOR PRINCIPIO SUPERIORE
CENERE E DIAMANTI**

Di questi tre film diamo una breve traccia per il dibattito.

Dopo più di dieci anni di esperienza nel cortometraggio, Jiri Weiss esordisce nel film a soggetto del dopoguerra. Già nella sua prima produzione egli rivela il suo interesse e la sua partecipazione ai problemi della Resistenza: questo motivo riaffiora infatti in vari film: « La frontiera rubata » (1947), « L'ultimo colpo » (1950), « La vita è in gioco » (1956).

Già quest'ultimo, come pure nella produzione successiva, Weiss manifesta una spiccata tendenza allo studio psicologico e all'indagine ambientale.

Del 1958 è « La tana del lupo », critica di una società piccolo-borghese inizio di secolo, che ebbe il premio FIPRESCI alla mostra di Venezia di quell'anno.

ROMEO, GIULIETTA E LE TENEBRE tratto da un romanzo di Jan Otcenasek

(1959), fu presentato al Festival di S. Sebastiano nel 1960.

Ambientato nella Praga del dopoguerra e nel clima di terrore determinato dalle persecuzioni antisemitiche, esso presenta la storia d'amore tra due giovani: una ragazza ebrea e un ragazzo cecoslovacco.

La vicenda si svolge prevalentemente in una soffitta dove il giovane ha accolto e nascosto la profuga (il fatto ha indotto molti a vedere un parallelismo con le vicende del « Diario di Anna Frank »), ed è inserita nello stesso clima e nello stesso momento storico — l'attentato al Reichprotektor — in cui era ambientato il film « Il Signor Principe Superiore » di J. Krejčík.

Il film presenta i seguenti elementi narrativi e ambientali:

- una storia d'amore;
- l'incubo dell'oppressione nazista;
- l'ambiente del caseggiato.

Spunti del dibattito:

- 1) La storia d'amore è elemento preponderante nel film oppure vi sono nell'opera altri elementi che abbiano un reale peso drammatico?
- 2) Da cosa nasce e come si sviluppa l'amore tra i due giovani?
Possiamo riscontrare per entrambi una vera evoluzione?
Su quale piano di valori si colloca il loro rapporto?
- 3) Quale funzione assolve il mondo rappresentato dagli abitanti del caseggiato e in particolare che valore ha la figura del nonno?
- 4) Pensate che in questo film si possa

parlare di un'unità e, se si, come vedete realizzata la fusione degli elementi proposti?

Il cinema ceco è rimasto per lungo tempo legato alle caratteristiche tipiche di certa produzione d'oltre-cortina: preoccupazioni didascaliche, verismo di immagine, propaganda. L'orientarsi della cinematografia ceca su film di carattere storico è una riprova che la problematica legata alla vita e alla realtà contemporanea non riesce normalmente a trovare la via per esprimersi in termini di attualità.

Tuttavia, in questi ultimi anni, soprattutto per merito di J. Weiss e di J. Krejčík, sono stati prodotti film che escono da un clima di convenzionalità e si pongono su una linea di interesse più generale.

IL SIGNOR PRINCIPIO SUPERIORE di J. Krejčík

E' tratto da uno dei racconti del libro « Barricata muta » di J. Drda (1945), che è stato fonte di ispirazione per un altro film.

E' la storia della resistenza offerta da un nucleo di persone, che ruotano intorno all'ambiente di una scuola, alla repressione nazista seguita all'attentato contro il Reichprotektor di Praga nel 1945.

L'esame del film porta alla individuazione di diversi mondi:

- il mondo dei tedeschi;
- il mondo dei genitori;
- il mondo dei professori;
- il mondo degli studenti;
- il Signor Principio Superiore.

Gli elementi che sostituiscono la dinamica dell'opera sono:

- il clima che la presenza dei tedeschi crea nelle città;
- i contrasti tra gli atteggiamenti assunti dalla popolazione nei confronti della oppressione;
- una aspirazione collettiva comune,

conseguente all'uccisione dei tre studenti.

Idee per il dibattito:

- 1) Stabilire, con riferimento alle linee di cui sopra, se i personaggi sono indagati in se stessi oppure hanno valore strumentale.
- 2) L'assorto finale del Signor Principio Superiore deve essere inteso come aperto invito alla violenza, o è unicamente una protesta di libertà, di difesa del giusto contro l'ingiusto?
- 3) Il Signor Principio Superiore subisce una evoluzione nel corso del film?
- 4) La libertà, che il film difende contro ogni tentativo di sopruso, è intesa come valore individuale o non dobbiamo piuttosto attribuire ad essa un significato prettamente sociale?
- 5) Pensate che si possa parlare di intenti propagandistici nel film?

LE CENERI E IL DIAMANTE di Andrzej Wajda

Il film polacco del primo dopoguerra si innesta, pur con una sua fisionomia particolare, nel quadro della produzione di oltre-cortina.

La rievocazione storica della guerra e le sue brutture e l'esaltazione dei movimenti di resistenza al nazismo sono i temi più frequentemente ricorrenti.

L'interesse è centrato sempre più sulla massa che sugli individui.

In seguito al processo di revisione allo stalinismo, anche il cinema polacco si arricchisce di nuovi elementi quali le componenti ambientali, la riconsiderazione dell'individuo e della personalità singola (vedi parallelamente il fenomeno Pasternak nella letteratura russa).

La vicenda del film è situata storicamente nel periodo successivo alla Liberazione della Polonia dall'occupazione nazista, avvenuta ad opera di forze filorusse. In precedenza varie organizza-

zioni armate polacche avevano preso parte, facendo fronte unico, alla lotta antinazista:

- a sinistra la guardia popolare, partito operaio polacco, di ispirazione comunista;
- a destra la forza armata popolare;
- l'Armia Krajowa, organo dipendente dal Governo polacco esiliato a Londra, e che si dichiarava apolitico.

L'intervento dell'Unione Sovietica, se da un lato pose termine all'oppressione tedesca segnò dall'altra parte l'inizio di un tormentato periodo di lotte civili; elementi della A.K. si unirono alla Forza Armata Nazionale e si ribellarono al nuovo regime in una lotta senza speranza.

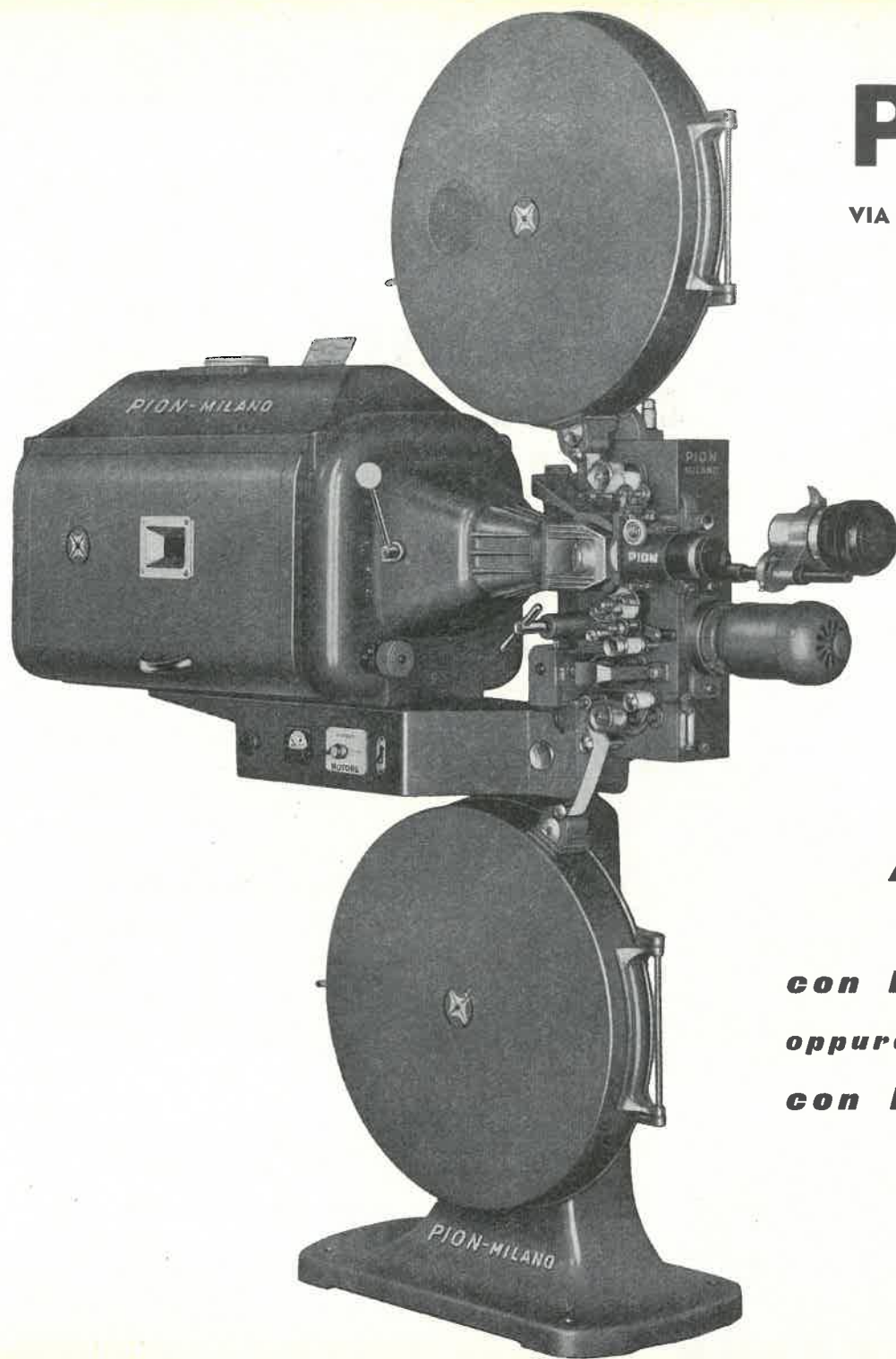
La Stampa polacca definisce la storia di Maciek, personaggio centrale del film e membro dell'A. K., come la storia di tutta quella gioventù polacca (cui anche il regista Wajda appartenne) « che fu ingannata dalla falsa professione di apoliticità di un'organizzazione che la spingeva a combattere in nome di ideali sterili e abusivi ».

Spunti per la discussione:

- 1) Con quale spirito e con quale consapevolezza Maciek partecipa alla lotta partigiana?
- 2) Cosa rappresenta nella vita di Maciek l'avventura amorosa con Krystyna, e che peso ha l'episodio nel film?
- 3) Che significato riveste la morte di Maciek nell'espressione filmica?
- 4) Come si inseriscono nel film le scene:
 - del banchetto?
 - della danza finale?
- 5) Che significato assumono i personaggi di:
 - Zuka?
 - suo figlio Marek?
 - Andrej, l'amico di Maciek?
 - il portiere dell'albergo?

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 CAMBIÒ IL
CORSO DELLA STORIA
APRENDO LE PORTE
AL CRISTIANESIMO

IL FILM CHE OGNI
SALA PARROCCHIALE
DEVE PROIETTARE.

L'ACEC E I PROBLEMI DEL CINEMA PER RAGAZZI

(continuazione da pag. 5)

la stessa funzione istituzionale dell'ACEC come ci desume dai documenti del Magistero Ecclesiastico che la riguardano

riaffermano

il dovere da parte dell'esercizio cinematografico cattolico di facilitare in ogni modo lo sviluppo e la diffusione della cinematografia per ragazzi

Formulano le seguenti

conclusioni

a) realizzare nelle sale cinematografiche cattoliche lo spettacolo settimanale riservato ai ragazzi con film adatti per loro, possibilmente seguito da opportune considerazioni;

b) favorire la frequenza al cinema del gruppo familiare in occasione della programmazione di film adatti ai ragazzi che possano al tempo stesso suscitare l'interesse degli adulti;

c) promuovere iniziative atte a stimolare il senso di re-

sponsabilità dei genitori nella scelta dello spettacolo per i propri figli e ad educare il ragazzo alla comprensione del film;

d) impegnarsi in proprio, secondo le formule che saranno adottate dall'ACEC su un piano nazionale — o su un piano regionale per esperimento —, all'acquisto ed alla circolazione di alcuni film giudicati particolarmente validi per ragazzi su un piano artistico e formativo;

e) svolgere un'opportuna e organica azione in sede politica, governativa e parlamentare perchè, essendo preciso dovere dello Stato « proteggere l'infanzia e la gioventù », sia predisposta una legislazione effettivamente efficace di tutela dei ragazzi favorendo in modo concreto, insieme alle indispensabili limitazioni alla frequenza ai pubblici spettacoli, la produzione e la circolazione dei film per ragazzi anche con il diretto intervento dello Stato.

PER CHI VUOLE DECISAMENTE IL MEGLIO IN FATTO DI
APPARECCHIATURE CINEMATOGRAFICHE

PROIETTORI 35-70 mm.

MOVIOLE 16-35 mm.

LANTERNE

STAMPATRICI

AMPLIFICATORI

RIDUTTRICI



TEL. 431.997 VIA DESENZANO 2 TEL. 487.003
MILANO

LA CFIAD 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

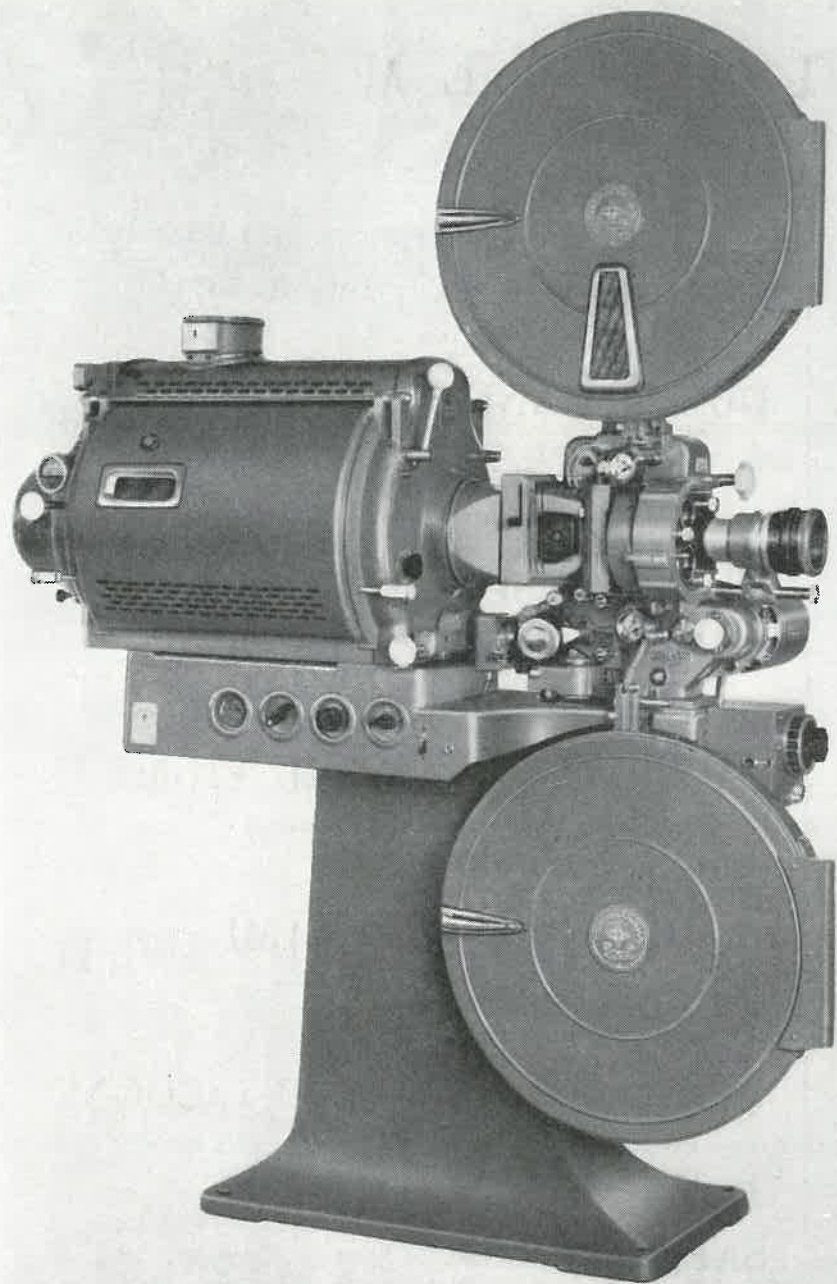
CINEMASCOPE con ALAN LADD - SIDNEY POITIER

TEMPESTA SULLA CINA

CINEMASCOPE con JAMES STEWART - LISA LU

FRONTE DEL PORTO

RIEDIZIONE IN CINEMASCOPE con MARLON BRANDO - EVA MARIE SAINT



I PIÙ MODERNI
APPARECCHI SONORI
CHE TRIONFANO IN TUTTO
IL MONDO

LANTERNE

- CON ARCO A CARBONI
- CON AMPOLLA XENON

CINEMECCANICA

Negoziò 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. Parc 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 Leight.

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 - Tecnicolor.
Interpreti: José Suarez - Anne Heywood - Daniel Gelin.
Regia di Carmine Gallone.

DAI JONNY, 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 - Forest Tucker.

PAGARE O MORIRE

Interpreti: Ernest Borgnine - Zohra Lampert.

IL MOSTRO CHE UCCIDE

Interpreti: Vincent Price - Agnes Moorehead.

I CIRCOLI CHE, A CURA DEL CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI DI MILANO, SVOLGONO LA LORO ATTIVITÀ PRESSO LA SALA GONZAGA IN VIA SETTEMBRINI 19 MILANO:

C. C. S. circolo cinematografico studentesco

primo corso - per ragazzi delle scuole medie

secondo corso - per studenti dei primi due anni delle scuole medie superiori

terzo corso - per studenti delle ultime tre classi delle scuole medie superiori

I. C. U. M. incontri cinematografici universitari di milano

per studenti universitari

I. C. E. M. incontri cinematografici educatori di milano

per professori, maestri, genitori

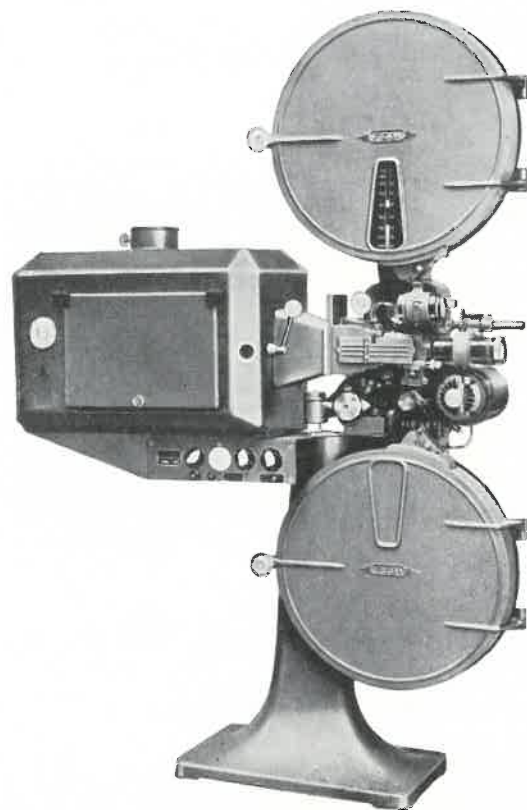
I. C. A. incontri cinematografici aziendali

circolo delle mamme

ambrosianeum

per un pubblico dagli interessi culturali più vari

OLTRE 100 IMPIANTI FEDI XENON SONO GIÀ IN FUNZIONE:



LA LANTERNA FEDI XENON È UN PRODOTTO GIÀ AFFERMATO, REALIZZATO SU SCALA INDUSTRIALE E CHE HA SUPERATO TUTTI I COLLAUDI.

F E D I X E N O N L X . 2 0 0 0

Si accende istantaneamente premendo un pulsante.

Non richiede sorveglianza: proietta da sola.

Non ha spese di manutenzione.

È sicura ed economica in esercizio.

Produce luce bianchissima, perfettamente stabile ed uniforme.

Ing. ANGIOLO FEDI S.A. MILANO VIA S. GREGORIO 6

Dimostrazioni, informazioni, assistenza tecnica presso i ns. centri commerciali:

FILIALE FEDI DI MILANO: Via Soperga, 22 - telefono 22.16.30

BRESCIA (e Provincia) : Dino Lusardi - Via Galilei, 65 - telefono 53.23.1