



CINECLUB 2.0

Un esempio italiano: le Sale della Comunità di fronte al digitale



Vediamo come la fine della pellicola incrocia una storia molto particolare: quella dei 400 cinema parrocchiali attivi in Lombardia, 200 dei quali solo a Milano. Un fenomeno con profonde radici nel territorio, per il quale l'avvento del digitale può essere un problema (soprattutto economico) ma anche una grande opportunità. In vista di un'offerta sempre più "plurale" e diversificata.

Francesca Monti

La digitalizzazione della proiezione in Italia

L'annunciata cessazione della distribuzione dei film in pellicola a partire dal 1° gennaio 2014 ha imposto anche all'esercizio cinematografico italiano l'adozione dei sistemi digitali di proiezione. Se a giugno 2013 la penetrazione delle nuove tecnologie¹ riguardava il 64% degli schermi nazionali – 2035 distribuiti in 651 strutture –, all'inizio del 2014 è stato raggiunto il 75% (2850 schermi)². Le ultime rilevazioni condotte da Media Salles sullo scenario europeo collocano il nostro paese in una posizione intermedia rispetto ai territori che hanno quasi portato a termine il processo di conversione, come la Francia e il Regno Unito, e a quelli in cui la diffusione della nuova tecnologia è piuttosto limitata, come la Slovenia (45%) e la Repubblica Ceca (51%)³. Un primo aspetto da evidenziare è che la sostituzione dei proiettori analogici, disposta a livello normativo⁴, non determina automaticamente la chiusura degli esercizi impreparati all'adeguamento. Tuttavia, per questi ultimi, viene resa sostanzialmente impraticabile la programmazione dei titoli



È foglio informativo a periodicità settimanale del Cinema Beltrade - 25 settembre 2014 - supplemento al n. 49 - i film della settimana e anche qualche giorno più in là

GNE BRILLO

VALUABLE GROWTH INSIDE

La Demonio
di Davide Ferrario
QUANDO L'INDUSTRIA E GLI OPERAI FACEVANO SOGNARE L'ITALIA

Blues Brothers

THE ACT OF KILLING

Lo Stato dello folia

One Fine Day

le cose belle

Pelo Malo

CINEMA BELTRADE

Programma di sala
del cinema Beltrade di Milano

distribuiti dalle majors americane dopo il 2013. Un altro ordine di questioni riguarda i costi dell'upgrade tecnologico. Il Virtual Print Fee (Vpf) – sistema adottato negli Stati Uniti e nella maggior parte dei paesi europei che prevede che siano i distributori cinematografici a finanziare la riconversione delle sale, ciascuno per la propria parte di utilizzo del proiettore – è stato pensato per garantire in primis la conversione dei circuiti commerciali, attraverso l'introduzione di una terza parte finanziatrice dell'investimento, in seguito ripagata dai distributori. In Italia tale modello ha fornito risultati poco lusinghieri. Le realtà minori o indipendenti, che non godono delle garanzie di fondi bancari, si trovano in difficoltà nell'accesso ai finanziamenti necessari per affrontare la transizione. Secondo quanto è stato rilevato in ambito europeo da Media Salles, le sale che a gennaio 2014 risultano non ancora digitalizzate si collocano, non a caso, proprio nell'alveo dell'esercizio tradizionale: «Monoschermi appartenenti ad esercizi indipendenti, spesso collocati in centri medio-piccoli»⁵. Al contrario, le catene internazionali di multiplex registrano un tasso di digitalizzazione quasi totale⁶.

A fronte degli ingenti costi comportati dalla transizione al digitale, molteplici sono i vantaggi che ne derivano. Tra questi, la possibilità di una programmazione più elastica dei contenuti (anche extracinematografici), un contenimento delle spese gestionali e un'apertura della sala ad altre funzioni (non solo intrattenimento, ma anche attività aziendali di promozione e formazione). Ulteriori questioni sono emerse poi in merito alla distribuzione, fruizione e conser-



vazione dei film in formato numerico⁷. L'ipotesi testata in queste pagine è che la digitalizzazione non si manifesti come un processo organico e omogeneo, ma si declini differentemente in base alla natura dell'esercizio coinvolto⁸. Tra le diverse forme di esercizio presenti in Italia, le Sale della Comunità costituiscono un territorio d'indagine privilegiato per analizzare la conversione degli schermi come processo culturale, non solo tecnologico. Negli ex cinema di parrocchia – che sono perlopiù monosale, tra le strutture maggiormente colpite dalla crisi degli incassi cinematografici dell'ultimo decennio⁹ – la digitalizzazione chiama infatti in causa non solo le difficoltà economiche incontrate da un'attività non classificabile come commerciale, ma anche la relazione che storicamente ha legato la Chiesa alla settima arte e alla tecnologia.

Il caso delle Sale della Comunità di Milano

Sorti a partire dagli anni '30 come luoghi di svago destinati ai giovani che frequentano gli oratori, i cinema di parrocchia si rivelano molto presto nodi potenziali di un tessuto culturale importante per la Chiesa cattolica. Dopo alcuni esperimenti di consorzi tra più sale, nel 1949 viene costituito l'Acec (Associazione Cattolica Esercenti Cinema), «una risposta efficace alla esigenza di realizzare sul territorio una presenza capillare»¹⁰. Durante il Concilio Vaticano II, papa Paolo VI invita i membri dell'associazione a intraprendere un progetto pastorale ed educativo più definito, spingendoli ad andare oltre il loro semplice ruolo di gestori di sala. Inoltre, il Concilio induce l'Acec ad allargare le aree di competenza oltre il cinema e a promuovere la sala come vero e proprio strumento di azione pastorale, non come semplice appendice del luogo di culto. Questo anche in considerazione del numero elevato di sale parrocchiali, che nella metà degli anni '60 costituiscono circa la metà degli schermi cinematografici italiani¹¹. L'idea – elaborata già all'inizio del decennio – è principalmente quella di rispondere «alle istanze di rinnovamento pastorale e alle diffuse esigenze di comunitarietà che emergono dalla nuova umanità, ma che, ancor più fortemente e più congenialmente, emergono dal seno stesso della Chiesa»¹². Questa spinta al rinnovamento e all'esaltazione dell'aspetto comunitario e laicale dell'istituzione ecclesiastica porta, all'inizio degli anni '80, a una concezione di sala di comunità sottratta sia al controllo esclusivo del parroco, sia all'eccessiva ingerenza dei privati. La Cei traduce poi questo progetto in due Note pastorali – una del 1982¹³ e l'altra del 1999¹⁴ – che vedono nell'esercizio cinematografico cattolico non solo un utile mezzo di aggregazione, ma soprattutto «una precisa attitudine della comunità cristiana a diffondere il messaggio evangelico, coniugandolo con le diverse espressioni culturali e utilizzando i linguaggi propri della comunicazione moderna»¹⁵. Come evidenziato da Gianfranco Bettetini: «La specificità della "sala della comunità" rispetto al primitivo cinema parrocchiale [...] consiste proprio in questa sua multifunzionalità e nella sua vocazione multimediale»¹⁶. La sala viene infatti ripensata in una forma assai simile a quella del centro culturale, e la trasformazione in atto non può considerarsi limitata ad aspetti burocratici e formali, coinvolgendo l'identità profonda di tale spazio, aperto anche ai laici. In definitiva, si afferma una concezione di «pastorale della comunicazione»¹⁷, ufficializzata dalla sopraccitata Nota del 1999 e, in seguito, a livello giuridico, dallo Stato¹⁸.

Nonostante il film rimanga al centro del progetto culturale di questi luoghi, altri linguaggi – il teatro in primis – continuano a trovare spazio nelle Sale della Comunità. Il censimento indetto dal Centro Servizi Acec Lombardia¹⁹ nel marzo 2013, per registrare l'attività delle quattrocento Sale della Comunità presenti nella regione – di cui duecento solo nella diocesi di Milano – ha fatto emergere come, accanto al settore cinematografico (attività in cartellone per oltre due sale su tre), sia riscontrabile la resilienza del teatro (nel 15% delle sale) e quella di eventi live e incontri culturali (16% delle strutture). Tra le sale che effettuano una programmazione cinematografica (portando al cinema complessivamente un milione di spettatori all'anno), sette su dieci offrono proiezioni durante i fine settimana, due su dieci organizzano rassegne cinematografiche e una su dieci promuove rassegne tematiche. Tuttavia è stato anche registrato come solo una sala su tre, fra quelle che proiettano regolarmente tutti i fine settimana, sia già stata attrezzata con un proiettore digitale.



Di fronte alle possibilità offerte dall'introduzione della nuova tecnologia, che paiono in sintonia con la polivalenza e la multimedialità auspicate negli anni '70 dall'allora presidente dell'Acec Luigi Maria Pignatiello²⁰, l'indirizzo dell'associazione degli esercenti cattolici sembra essere quello di promuovere la digitalizzazione come una reale opportunità. Le parole dell'attuale segretario generale, Francesco Giraldo, risultano a questo proposito particolarmente significative: «Le sale della comunità sono in mezzo al guado! Mi piacerebbe essere provocatorio e dire che non chiuderanno proprio perché è arrivato il digitale»²¹. Il passaggio alla proiezione digitale viene paragonato da Giraldo all'avvio dell'era dei multiplex nei primi anni '90 in Italia. Anche in quella circostanza, infatti, la paura di un cambiamento strutturale è stata particolarmente sentita dagli operatori associati e tale passaggio economico si è rivelato l'occasione per una drastica riorganizzazione interna delle Sale: si è accentuato così il carattere comunitario delle stesse, con l'inclusione sempre più frequente di soggetti laici²². Di qui la conclusione che la rivoluzione in atto sia anzitutto culturale: «Ragionare, progettare, innovare, evangelizzare sono verbi che necessitano di essere declinati se vogliamo rimanere credibili a noi stessi e alle nostre comunità di riferimento»²³.

Per cercare di comprendere le modalità attraverso le quali le Sale della Comunità reagiscono all'attuale sviluppo tecnologico²⁴, dal settembre del 2013 abbiamo condotto delle interviste ai gestori degli esercizi di Milano, individuati sulla base degli elenchi forniti dall'Acec. Tali interviste, che non hanno un valore scientifico né rappresentativo, possono tuttavia offrire utili spunti riguardo agli umori e al vissuto degli esercenti e alle linee di tendenza strategiche adottate. La scelta della discriminante geografica del campione non è casuale: il capoluogo lombardo rappresenta un territorio da sempre importante per la politica culturale sul cinema della Chiesa cattolica, «sin dai primi vagiti del grande schermo [...] culla di un circuito educativo particolarmente forte, talmente forte da fare paura persino all'esercizio commerciale»²⁵. È qui che nel 1947 don Giuseppe Gaffuri fonda il Centro Studi Cinematografici (Csc), e sempre qui viene sperimentata e collaudata la pratica cineforiale, la cui sede principale diverrà il Centro Culturale San Fedele, gestito dai padri gesuiti²⁶. Ancora oggi, inoltre, Milano è la provincia italiana con la più alta densità di Sale della Comunità²⁷.

Tra le strutture colte di sorpresa dalle conseguenze dello switch off dei dispositivi analogici vi sono piccoli esercizi che hanno avuto un ruolo significativo non solo per la parrocchia di riferimento, ma più in generale per i residenti della zona in cui sono ubicati, grazie a cineforum di lunga tradizione. È il caso, ad esempio, della Sala Wagner, costruita negli anni '50 nell'omonima piazza e oggi gestita da alcuni volontari della parrocchia di San Pietro in Sala. Pur con la sua programmazione di ventuno spettacoli all'anno di terza visione, accompagnati dalla consueta presentazione del film e dal dibattito finale, e nonostante il prezzo contenuto dei biglietti (cinque euro), la sala fatica a riempire i suoi 186 posti; è la stessa responsabile a ricordare come circa trent'anni fa la situazione fosse differente: «Al dibattito si fermavano almeno i due terzi di un pubblico assai partecipe. A condurre erano delle persone che venivano retribuite, perché facevano questo lavoro da professioniste»²⁸. Con la crisi economica che ha investito gli incassi cinematografici durante gli anni '80, la partecipazione della comunità di zona è andata scomparso e nel decennio successivo alcuni dei partecipanti hanno deciso di organizzarsi per prendere in gestione l'attività del cineforum. Pochi mesi prima della definitiva introduzione del Dcp, nel novembre del 2013, la digitalizzazione della sala non era ancora stata messa all'ordine del giorno: la prospettiva per gli anni futuri era quella di proseguire con il cineforum, utilizzando supporti e formati digitali più economici del Dcp. Tuttavia, dopo il 1° gennaio 2014, tali propositi sono stati smentiti da una realtà ben diversa, come racconta la responsabile del cineforum Mariagrazia Gorni Falchetti: «Dovevamo progettare Viva la libertà, secondo gli accordi con la casa di distribuzione, e l'evento era già stato pubblicizzato attraverso le locandine e i quotidiani locali. Invece, il giorno prima della proiezione, Rai Cinema 01 ci ha comunicato che tutte le pellicole erano state bruciate e rimanevano solo le copie digitali. Così abbiamo sostituito il film con Io e te di Bertolucci, che veniva ancora distribuito in pellicola. È stato imbarazzante, perché in molti, una volta appreso del cambiamento, hanno lasciato la sala»²⁹.



Di segno opposto la strategia adottata dalla sala annessa alla parrocchia di Santa Maria del Rosario, cineteatro di 300 posti, inaugurato nella seconda metà degli anni '20 in via Solari. Maurizio Marucchi, responsabile tecnico, racconta come la distribuzione in digitale abbia imposto un investimento che si è allargato a coprire altre spese: «La necessità del nuovo proiettore è stata la spinta per un adeguamento di tutta la struttura. La proposta arrivava dal nostro gruppo cineforum e suonava come un'imposizione: l'alternativa sarebbe stata un'intera programmazione di retrospettive e non avrebbe avuto senso»³⁰. L'obiettivo di non perdere il pubblico storico, richiamando al contempo nuovi spettatori, si è dunque tradotto in un aggiornamento tecnologico che ha incluso l'installazione di un proiettore per cinema digitale 2K e un sistema audio Dolby Surround a sette canali. Tuttavia, accanto al proiettore digitale, è tuttora funzionante uno dei due vecchi proiettori 35mm: «Vogliamo mantenere la possibilità di proiettare in analogico. Il digitale, pur avendo una qualità molto alta, non è ancora all'altezza della pellicola»³¹. La parrocchia occupa una posizione peculiare nella geografia degli esercizi milanesi, perché si trova al centro di un'area in cui operano diverse realtà più o meno commerciali, come il Cinema Mexico, il Multisala Ducale e il Multisala Orfeo. Questo le preclude la possibilità di ospitare prime visioni. Si tratta di uno dei principali problemi che accomunano gli esercizi del centro città: a differenza della provincia, qui l'esercizio cattolico deve costantemente negoziare la propria programmazione con un tessuto ancora vivo di sale cittadine.

Talvolta, invece, la concorrenza può giocarsi non con il circuito commerciale o d'essai, ma con altre programmazioni cineforiali. Il Centro Francescano Rosetum di via Pisanello, ad esempio, ha deciso di ospitare il cineforum dell'ex Cinema Teatro Orione, e si trova a meno di un chilometro di distanza dal Cinema Teatro Osoppo, sede di un altro cineforum. Per questo motivo, il direttore artistico padre Marco Finco ha optato per il proseguimento delle prime visioni, scelta che ha reso imprescindibile l'adeguamento tecnologico: «Se una volta era possibile puntare sul cineforum e su titoli più impegnativi, era perché esisteva l'idea di una comunità che si muoveva e veniva al cinema anche per una storia, per il legame con un luogo. Oggi bisogna ricostrui-



Il Kino di Roma. Foto di Valentina Fontanella

re tutto questo. [...] Troviamo più interessante mostrare quello che offre il cinema nel presente e indagare sulle ragioni di tale offerta e sulla realtà che essa riflette»³². Questa strategia sembra aver pagato, dal momento che la media di spettatori a spettacolo è risalita a settanta presenze («Quando sono entrato qui, circa due anni fa, alle proiezioni vedevo assistere al massimo una decina di persone, in una sala di 350 posti»³³), mentre nel fine settimana ha toccato le duecento. Accanto al cinema, il Rosetum promuove altre attività culturali e ricreative. Tra queste, la lirica: il teatro venne inaugurato nel 1957 da Maria Callas e da allora ha ospitato i concorsi per i cantanti del Teatro alla Scala, costruendo un appassionato pubblico di melomani³⁴. Il Rosetum ospita anche cicli di opere liriche trasmesse in diretta dai più importanti teatri internazionali, in collaborazione con Microcinema.

Un fenomeno che viene rilevato dall'Acec è quello della riapertura di alcuni esercizi che, attraverso i bandi per il digitale, hanno avuto accesso a forme di finanziamento altrimenti irraggiungibili. È questa in parte la storia del Cineteatro Santa Maria Beltrade, nato come cinema di zona negli anni '30 in un'area storicamente importante per l'industria cinematografica milanese: la contigua via Soperga era infatti sede di case di distribuzione, magazzini per proiettori e pellicole 35mm, sale per le proiezioni di anteprime. Dopo un periodo di difficoltà, con un'offerta poco appetibile di terze visioni, la parrocchia ha richiesto la collaborazione di Barz and Hippo, società che gestisce alcune sale comunali e di comunità ubicate nella provincia di Milano. Si è instaurata una sinergia virtuosa che ha visto la cooperazione di volontari della parrocchia e programmati professionisti, con un importante finanziamento dalla Fondazione Cariplo. La scelta è stata quella di puntare su titoli indipendenti non offerti dalle altre sale cittadine, inserendo nella programmazione alcuni documentari come *Vol Spécial* (Fernand Melgar, 2011) e *God Save the Green* (Michele Mellara e Alessandro Rossi, 2013). Questa pratica si è evoluta in una vera e propria multiprogrammazione di quattro film differenti al giorno con «una novità assoluta per Milano: il film on demand il martedì»³⁵, ovvero la riproposizione di un titolo prenotato da almeno venti persone. Si stanno anche realizzando delle collaborazioni con sale di altre città, con





l'obiettivo di creare circuiti di distribuzione nazionali alternativi a quelli mainstream. Con il Kino di Roma, ad esempio, è stata condivisa la tenitura della pellicola statunitense *Rampart* (Oren Moverman, 2011). Il passaggio alla proiezione in Dcp, tuttavia, è stato affrontato con un forte senso critico: «Il digitale non va confuso con il Dcp, che è solo uno specifico formato. [...] Inoltre, con l'analogico le sale erano dotate di proiettori meccanici che potenzialmente avevano una vita illimitata e che proporzionalmente costavano meno di quelli digitali. [...] Noi, pur non essendo molto favorevoli all'inizio, abbiamo dovuto adottarlo per aver accesso al bando Cariplio e non chiudere, altrimenti avremmo potuto continuare in Blu-ray»³⁶.

Di diverso avviso, invece, è Ettore Beltramme che nel tempo libero, insieme ad altri parrocchiani, gestisce la Sala Gregorianum di via Settala: «Le sale sopravvivono essenzialmente grazie agli introiti provenienti dal bar e dal noleggio dello spazio a esterni. Il costo della digitalizzazione può essere facilmente ammortizzato perché questa apre a innumerevoli possibilità rispetto all'offerta di contenuti. [...] Noi abbiamo affrontato la spesa per un obbligo del mercato, altrimenti saremmo dovuti ricorrere alle pellicole delle cineteche o a titoli di scarso richiamo»³⁷. In definitiva, l'urgenza dello standard del Dcp ha imposto nuove priorità: «Se tre anni fa la domanda era: "Dobbiamo proprio farlo?"; quest'anno è diventata: "Chiudiamo o proseguiamo l'avventura?"»³⁸.

Questa cognizione sull'esercizio cattolico milanese fa emergere come la sala possa ancora considerarsi testimone di un modo specifico di relazione con il cinema. Le narrazioni legate al Cinema Wagner e al Rosetum, infatti, permettono di cogliere figure – come quella dello spettatore storico – che con la loro ritrosia al digitale esprimono fedeltà a un luogo e a un'esperienza di visione particolari, imprescindibilmente legati alla materialità di un supporto e al potersi pensare parte di una comunità. Il complesso delle sale indagate fotografa anche il divario tecnologico tra le diverse strutture, destinato a tradursi in *digital divide*. Esso sta assumendo proporzioni più rilevanti proprio in corrispondenza della digitalizzazione della sala. La diversa consapevolezza delle conseguenze del cambiamento in atto sta infatti influendo sulla politica culturale di questi spazi, producendo cambiamenti repentini negli indirizzi di programmazione. In primo luogo, la circolazione di un maggior numero di contenuti rende possibili esperienze come quella del Cinema Beltrade o del Cineforum SF3 del San Fedele³⁹, che esplorano cinematografie indipendenti o forme testuali meno frequentate come il documentario. Nelle strutture in cui prevale la visione del cinema come strumento di azione pastorale e di evangelizzazione, invece, si assiste alla necessità di rivitalizzare la forma cineforiale attraverso titoli di maggior richiamo, offrendo un'esperienza di fruizione tecnologicamente all'avanguardia, con l'obiettivo di ricostituire una comunità solida attorno alla sala. È proprio la natura ecumenica di tale attività cinematografica a far sì che anche in fasi particolarmente critiche per il settore resistano piccole strutture ancorate alla tradizione del cineforum e dello spettacolo settimanale di seconda o terza visione. Il loro destino incerto contribuisce a sollevare alcune questioni cruciali in merito alla digitalizzazione. Dal momento che il modello di conversione dominante prevede il recupero dei costi di installazione del proiettore in tempi rapidi, come potranno sostenerlo sale di questo tipo? Si assisterà alla creazione di un modello alternativo, che sfrutti tecnologie meno costose come il Blu-ray e proponga una programmazione distante da quella del circuito mainstream? Difficile fare previsioni riguardo a uno scenario così variegato, che tuttavia conferma la sala cinematografica quale oggetto di indagine proficuo per comprendere l'evoluzione tecnologica ed economica del cinema nel suo complesso.

1. Si tratta di proiettori che utilizzano la tecnologia DLP Cinema o SXRD.

2. Elisabetta Brunella, *Nel mondo quasi 9 schermi su 10 sono digitali: non solo una nuova tecnica di proiezione*, in Fondazione Ente dello Spettacolo, *Rapporto. Il Mercato e l'Industria del Cinema in Italia*, Roma 2014, p. 352.

3. Ivi, pp. 355-356.

4. Il modello di conversione dei cinema commerciali è stato messo a punto dal gruppo Dci (Digital Cinema Initiatives), formato nel 2002 da Disney, Fox, Paramount, Sony, Warner Bros. e Universal. Nel 2005 l'organismo



ha reso note le specifiche richieste per la proiezione digitale, tra cui una risoluzione dell'immagine di almeno 2K, al fine di rispettare il più possibile le caratteristiche della pellicola 35mm e al contempo garantire la compatibilità con il 3D. Vedi: Digital Cinema Initiatives, *Digital Cinema Initiatives (DCI) Announces Final Overall System Requirements And Specifications For Digital Cinema*, 27 luglio 2005, <http://www.dcimovies.com/press/07-27-05.html>.

5. E. Brunella, *Nel mondo quasi 9 schermi su 10 sono digitali: non solo una nuova tecnica di proiezione*, cit., p. 356.

6. Ibid.

7. Sulla digitalizzazione e il suo impatto sul cinema, si rimanda almeno a David Bordwell, *Pandora's Digital Box. Films, Files and the Future of Movies*, Irvington Way Institute Press, Madison 2012; Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010; André Gaudreault, Philippe Marion, *The Kinematic Turn: Film in the Digital Era and its Ten Problems*, Caboose, Montréal 2012; Janet Harbord, *Film Cultures*, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi 2002; Holly Willis, *New Digital Cinema: Reinventing the Moving Image*, Wallflower Press, London 2005. Sulle nuove forme di visione filmica, si rinvia a Francesco Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, «Fata Morgana», 4, gennaio-aprile 2008, pp. 23-40; Francesco Casetti, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica*, «Fata Morgana», 8, maggio-agosto 2009, pp. 173-188; Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma 2006.

8. Illuminante in questo senso è il saggio di Lisa Dombrowski, *Not If, But When and How: Digital Comes to the American Art House*, «Film History», XXIV, 2, 2012, pp. 235-248. La studiosa esamina l'impatto della conversione al digitale delle sale art house di Miami e individua due diversi sistemi di distribuzione e proiezione in formato numerico: quello dei cinema equipaggiati per il Dcp e in grado di competere con i multiplex, e quello delle strutture che proiettano in digitale attraverso altri supporti, scegliendo la via della programmazione di film indipendenti o alternativi rispetto a quelli proposti nei circuiti mainstream.

9. Il Rapporto dell'Ente dello Spettacolo ha rilevato una diminuzione consistente del numero delle mono-sale in Italia, che da 713 nel 2006 sono scese a 530 nel 2013, e un corrispondente calo dei loro incassi del 39,4%.

10. Luigi Cipriani, prefazione a Sonia Mantelli, *Dalla sala parrocchiale alla Sala della Comunità. L'ACEC tra memoria e futuro*, Acec, Milano 1999, p. 5.

11. Su dodicimila schermi censiti dalla Siae nel 1967, seimila erano infatti cinema di parrocchia. Gianfranco Bettetini, *Chiesa cattolica e cinema. Dal Sessantotto a oggi*, in Ruggero Eugeni, Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. III, Ente dello Spettacolo, Roma 2006, p. 80.

12. Alberto Garni, *La cattedra popolare. Funzione, vocazione, organizzazione della sala cinematografica cattolica nella Milano del dopoguerra*, «Comunicazioni Sociali», 1-2, 1991, p. 163.

13. Commissione episcopale per le comunicazioni sociali, *Nota pastorale. Finalità e organizzazione delle sale cinematografiche dipendenti dall'autorità ecclesiastica*, 9 gennaio 1982, in Dario Edoardo Viganò, *Cinema e Chiesa. I documenti del Magistero*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2002, pp. 344-350.

14. Commissione episcopale per le comunicazioni sociali, *Nota pastorale. La sala della comunità: un servizio pastorale e culturale*, 25 marzo 1999, in D.E. Viganò, *Cinema e Chiesa. I documenti del Magistero*, cit., pp. 367-388.

15. Ivi, p. 368.

16. G. Bettetini, *Chiesa cattolica e cinema. Dal Sessantotto a oggi*, cit., p. 81.

17. Ibid.

18. La Sala della Comunità è stata riconosciuta nell'ambito della nuova legge per il cinema del 1° marzo 1994, n. 153. Con il decreto legislativo del 22 gennaio 2004, n. 28, è stata accolta la definizione data dalla Cei.

19. Creato nel 2013 per fornire servizi di consulenza, formazione e informazione alle Sale della Comunità lombarde, il Centro Servizi Acec ha sottoposto un questionario a 150 strutture della Regione. Dati pubblicati in *Sale della comunità, l'avvento del digitale*, «Incroci News-Settimanale della Diocesi Ambrosiana», 27 marzo 2013.

20. Luigi Maria Pignatiello, *Obiettivo primario la sala della comunità*, Quaderni di «Il Nostro Cinema», 3, 1997, p. 7.

21. Francesco Giraldo, *In mezzo al guado. Potenzialità e rischi del digitale per le sale della comunità*, «SdC-Sale della comunità», 6, dicembre 2013, p. 6.

22. Si veda la ricerca condotta su questi temi da Alberto Bourlot, Mariagrazia Fanchi, *La Sala della Comunità. Proposta culturale e intervento sul territorio*, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2004. Lo studio ha messo in risalto il carattere collettivo e comunitario della gestione delle Sale della Comunità nello scorso decennio. Ha inoltre rilevato la corrispondenza tra ammodernamento tecnologico delle strutture e volontà di promuovere l'incontro con i pubblici a partire dalla garanzia di qualità della fruizione.

23. F. Giraldo, *In mezzo al guado. Potenzialità e rischi del digitale per le sale della comunità*, cit., p.6.

24. Si parte qui dall'idea di «eccezionalità del valore indiziario della sala» e della capacità di quest'ultima



di «“parlare” del contesto storico, della situazione sociale, culturale ed economica in cui il medium opera». Mariagrazia Fanchi, *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005, p. 12-13. Il dibattito intorno alle cornici della visione filmica è stato ricostruito anche in Mariagrazia Fanchi, *Note per uno studio dei luoghi della visione filmica*, «Comunicazioni Sociali», 1, 2004, pp. 116-121.

25. Alberto Garni, *La cattedra popolare. Funzione, vocazione, organizzazione della sala cinematografica cattolica nella Milano del dopoguerra*, «Comunicazioni Sociali», 1-2, 1991, p. 163.

26. Sulla storia dell'esercizio cattolico ambrosiano nel secondo dopoguerra si rimanda in particolare a Dario Edoardo Vigandò, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano 1997; Raffaele De Berti (a cura di), *Il Cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali», 1-2, 1991; e Raffaele De Berti, *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano 1996.

27. Secondo i dati forniti dall'Acec, a dicembre 2013 sarebbero 612 le Sale della Comunità in Italia, di cui 400 nella sola Lombardia. 104 si situerebbero nella provincia di Milano e, di queste, 45 in città.

28. Intervista a Mariagrazia Gorni Falchetti del 25 novembre 2013.

29. Intervista a Mariagrazia Gorni Falchetti del 21 febbraio 2014.

30. Intervista a Maurizio Marucchi del 28 novembre 2013.

31. *Ibid.*

32. Intervista a Marco Finco del 20 settembre 2013.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. Teresa Monestiroli, *Milano, il cinema parrocchiale che sfida i multisala*, «La Repubblica», 31 ottobre 2013.

36. Intervista a Paola Corti del 14 febbraio 2014.

37. Intervista a Ettore Beltramme del 13 marzo 2014.

38. *Ibid.*

39. Tra le prime Sale della Comunità milanesi a percorrere la strada della digitalizzazione nel 2012, il San Fedele ha ulteriormente diversificato la propria programmazione settimanale, già suddivisa in tre cineforum differenti. Il primo è lo storico Cineforum SF1, che procede ininterrottamente dal 1956 e assegna annualmente il Premio San Fedele al film più votato dal pubblico tra quelli ritenuti capaci di unire «profondità di contenuti e fruibilità del linguaggio» (www.centrosanfedele.net). Il cineforum SF2, pomeridiano, privilegia invece i titoli che hanno riscosso maggior successo di pubblico. Il San Fedele 3, nato nel 1991 su iniziativa di Ezio Alberione, cerca di sondare le tendenze più significative del cinema contemporaneo attraverso opere di genere e formato molto diversi. I commenti ai film elaborati nel corso dell'anno dagli spettatori vengono raccolti nel volume *Parlare di cinema*.

Francesca Monti, dottoranda in Comunicazione e nuove tecnologie presso la Libera Università IULM di Milano, ha collaborato ai volumi *Voglia di cinema. Comunicazione e promozione del film in Italia* (2013) e *Maestri in Serie* (2013). Ha scritto per le riviste «Duellanti», «Rumore», «Aggiornamenti Sociali», «8½: Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano». È redattrice di «Filmidee.it».