

# CINEMA

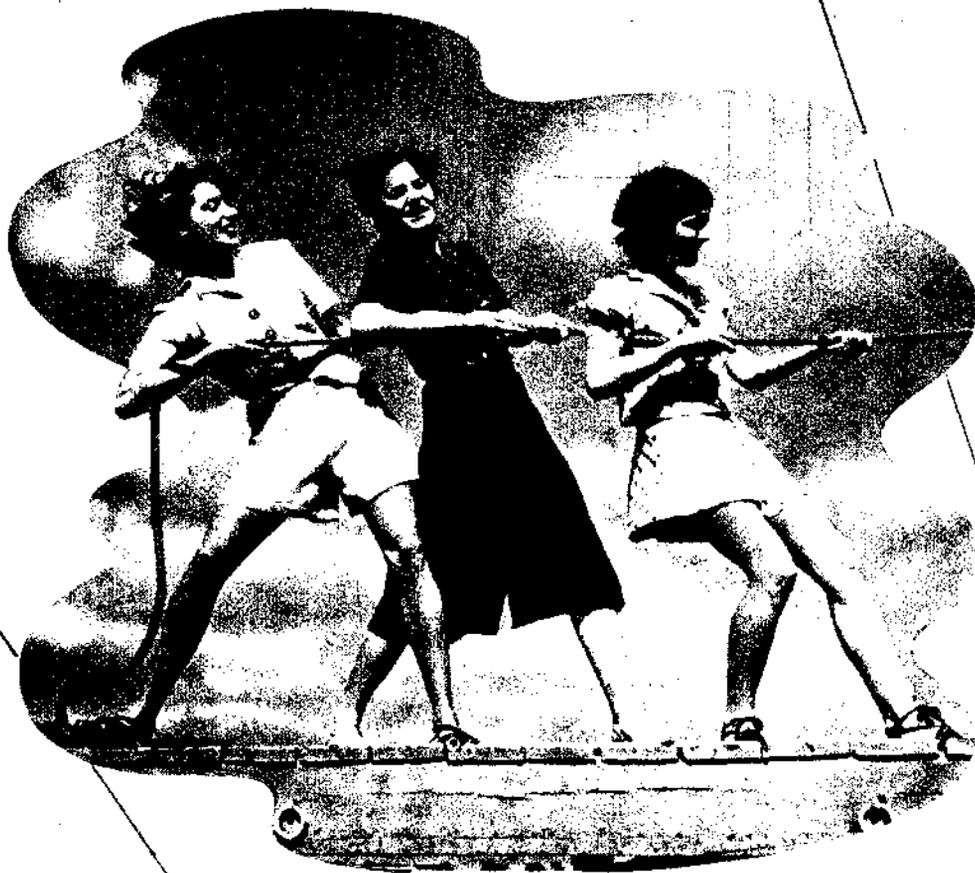


1a **danza** nel **Cinema**

SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

164 200

25 APRILE 1943-XXI



*Dallo zucchero e dal suo  
alto potere energetico  
l'organismo umano trae  
forza, salute, bellezza*

*Beeticoltori!*

**LA PAROLA D'ORDINE PER LA CAMPAGNA 1942 È QUESTA:**

**estendere ed intensificare la coltura delle barbabietole da zucchero**

**LA META A CUI DOVETE TENDERE CON OGNI SFORZO È QUESTA:**

**50 quintali di saccarosio per ettaro. Il Paese attende da voi il suo fabbisogno di zucchero e di alcool carburante**

# CINEMA

**QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE**  
 FONDATA DA ULRICO HOEPLI  
 Direttore: **VITTORIO MUSSOLINI**

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo - Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

Anno VIII - Vol. I - 25 aprile 1943 XX

**FASCICOLO 164**

IN QUESTO NUMERO:

<b>ALDO SCAGNETTI</b> <i>La cavalcata di Tersicore</i>	220
<b>AMBRUGO GENTA</b> <i>Un due tre</i>	231
<b>FRANCESCO PASINETTI</b> <i>La danza e il ritmo cinematografico</i>	232
<b>MICHELANGELO ANTONIONI</b> <i>Danza classica e cinema</i>	234
<b>GIUSEPPE DE SANTIS</b> <i>Laica e le sue danze nel cinema</i>	236
<b>RENZO ROSSELLINI</b> <i>Musica e danza</i>	239
<b>L. D.</b> <i>La danza nel cinema</i>	240
<b>IRENE BRIN</b> <i>Storia della danza</i>	243
<b>MARIANO SIBBI</b> <i>Il palcoscenico</i>	245
<b>ANNUNZIO VALENTI</b> <i>Scenografia ritmica</i>	247
<b>VITO MARINO</b> <i>Il ballo popolare</i>	249
<b>GIUSEPPE DE SANTIS</b> <i>Film di questi giorni</i>	250
<b>NELLE PUBBLICHE</b> <i>Negli stabilimenti di greca</i>	225
<i>Capo di Buona Speranza</i>	253

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

**DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE**  
 ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - TEL. 683470

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1.23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (largo Chigi)

**Abbonamenti** - Italia, Impero e Colonie: anno L. 50, semestre L. 26 - Estero: anno L. 70, semestre L. 40

**Pubblicità**: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali

**OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPIO**

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Il cinema si deve avvicinare alla danza per approfondire e per meglio chiarire le sue necessità ritmiche

## NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

### CINECITTÀ

**NOSTRI SOGNI** - Al montaggio.  
**PRIMA LA SIGNORA** - Al montaggio.  
**NON MI MUOVO** - Al montaggio.  
**IL DIAVOLO VA IN COLLEGIO** - Prosegue la lavorazione.  
**CHI L'HA VISTO?** - Prosegue la lavorazione.

**TRISTI AMORI** - Produzione: Juventus-Cines; distrib.: Enci; regia: Carmine Gallone; operatore: Anchi e Brizzi; costumi: Gino Cervi, Luisa Ferida, Andrea Checchi, Jules Berry, Enrico Viarisio, Giuseppe Vanni, Enzo Gainotti, Gemma Bolognesi.

**SILENZIO, SI GIRA!** - Prod.: Itala Film; regia: Carlo Campogalliani; organizzazione gen.: Livio Pavanelli; operatore: Leonida Barboni; costumi: Rosa Gori; interpreti: Beniamino Gigli, Mariella Lotti, Rossano Brazzi, Carlo Campanini, Olinto Cristina, Elio Marcuzzo, Clara Auteri.

### IN ESTERNI

**MONTE MIRACOLO** - Prosegue la lavorazione.  
**MARINAI SENZA STELLE** - Prosegue la lavorazione.

### SCALERA

**RESURREZIONE** - Prod.: Incine-Scalera; regia: Flavio Calzavara; direttore di prod.: Eugenio Fontana; operatore: Gabor Pogany; scenografia: Italo Cecrona; interpreti: Doris Duranti, Claudio Gora, Guido Notari, Giovanna Scotto, Renato Malavasi, Augusto

### I peli distrutti senza depilatorio

Una grande scoperta scientifica per la distruzione radicale dei peli: **EXTIRPATOR** (marchio depos.) innocuo e di vasto successo. - È un prodotto De Carlis, Milano. - Inviare L. 30, - all'esclusivista Dott. R. POZZI - Via Milano, 40 X - COMO

Di Giovanni, Elsa Bettoni, Vanda Capodaglio.

**LUMINI NEL CIELO** - Prosegue la lavorazione.

**ISTITUTO GRIMALDI** - Prod. e distribuzione: Artisi Associati; regia: Alessandro Blasetti; interpreti: Marina Bertu, Elisa Cegani, Valentina Cortese, Maria Denis, Doris Duranti, Mariella Lotti, Maria Mercader.

### TITANUS

**FELICITÀ SOTTO LA PIOGGIA** - Al montaggio.  
**LA STORIA DI UNA CAPINERA** - Prosegue la lavorazione.  
**LE VIE DEL PECCATO** - Produzione: I.N.A.G.; distrib.: Rex Film; regia: Guido Brignone; interpreti: Neda Naldi, Carlo Ninchi, Andrea Checchi, Vanda Capodaglio, Dno Di Luca.

## Prossimamente un articolo sulla avvenuta costituzione del Museo del Cinema

di prod.: Fabio Franchini; interpreti: Isa Miranda, Mario Ferrari, Aldo Silvani, Cete Abba, Massimo Girotti.

### S. A. F. A.

**L'ULTIMA CARROZZELLA** - Produzione: S.A.F.A.; regia: Mario Mattioli; operatore: Tino Santoni; interpreti: Aldo Fabrizi, Enzo Fiermonte, Anna Magnani, Tino Scotti, Olga Solbelli, Ercole Spada.

### TIRRENIA

**IL MISTERO DEL SECONDO PIANO** - Al montaggio.  
**PIAZZA SAN SEPOLCRO** - Produzione: Consorzio Produttori Tirrenici; distribuzione: Enci; regia, soggetto e sceneggiatura: Gioacchino Forzano.

### A. C. I.

**IL VIAGGIO DEL SIGNOR PERLICHON** - Al montaggio.  
**NON SONO SUPERSTIZIOSO MA...** - Prosegue la lavorazione.

Per esigenze di spazio, la 13ª puntata del "Capitolo sul regista" di F. P. e G. P. sarà pubblicata nel n. 165



# BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.015.000.000  
 Depositi: 9 miliardi di Lire

## SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE  
**FILIAZIONE IN CROAZIA:** Radna Banka D. D. Zagabria (capitale Kune 20.000.000)  
**FILIALE IN MADRID:** fondo di dotazione Ptas. 50.000.000  
**DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA**

Uffici di rappresentanza.

BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

## TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

**CREDITO AGRARIO**  
**CREDITO FONDIARIO**  
**CREDITO PESCHERECCIO**  
**CREDITO CINEMATOGRAFICO**  
**CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO**

# ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831  
Capitale sociale inter. versato L. 120.000.000

## LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI, e  
TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA  
INFORTUNI E ANONIMA GRANDINE,  
i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato L. 120 milioni  
Fondi di garanzia . . . . . 3 miliardi 632 milioni  
Capitali vita in vigore . . . . . 10 miliardi e oltre 461 milioni  
Pagamenti per danni dal 1831 . . . 12 miliardi e oltre 659 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE  
**ASSICURAZIONI GENERALI**  
63 COMPAGNIE AFFILIATE

**AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA**  
RAPPRESENTANTI E COMMISSARI D'AVARIA IN TUTTO IL MONDO



... saranno i vostri denti se li man-  
terrete sani e candidi con l'**ALBA  
RUMIANCA**. È il dentifricio ide-  
ale per i fumatori e per i bimbi.



# Alba Rumianca

La miglior pasta dentifricia  
al laurinsulfonato di calcio e magnesio



Produzione - CINES

Soggetto tratto da una novella  
di GIUSEPPE ACHILLE

Interpreti: ELISA CEGANI - VIVI  
GIOI - MASSIMO GIROTTI  
ENRICO GLORI - GRETA GONDA  
AMEDEO NAZZARI - GIUSEPPE  
PORELLI - ERMINIO SPALLA  
OSVALDO VALENTI  
ENRICO VIARISIO

Regista: CARMINE GALLONE

Altri interpreti: Luigi Almi-  
rante - Mino Doro - Gio-  
anni Grasso - Luigi  
Favese - Guglielmo Sinex

Inoltre: Primo Car-  
era - Enrico Venturi



# Harlem

*Canzoni da film di prossima incisione*

# C.E.T.R.A.

*Dal film*

**STASERA NIENTE DI NUOVO**

"Ma l'amore no"

**LE AVVENTURE DI ANNABELLA**

"Ritmando in treno"  
"Piccola regina"

**ARCOBALENO**

"Arcobaleno"

**LA VITA È BELLA**

"Per te"  
"La vita è bella"

**FUGA A DUE VOCI**

"Soli soli nella notte"  
"La strada nel bosco"

**IN DUE SI SOFFRE MEGLIO**

"Canzone va"  
"Una casetta alla periferia"



Produzione: **KINOFILM**

**KINOFILM**



# LA STATUA VIVENTE

diretto da **CAMILLO MASTROCINQUE**

con **LAURA SOLARI, FOSCO GIACHETTI,  
CAMILLO PILOTTO, LAURO GAZZOLO,  
DHIA CRISTIANI, OLGA SOLBELLI**

Direttore di produzione **ICILIO STERBINI**

Distribuzione: **ACI  
EUROPA FILM**

25 APRILE  
1934  
XXXI

# CINEMA 164

## LA CAVALCATA DI TERSICORE

LA profonda notte della preistoria del cinema ci appare, per un attimo, rischiarata dall'immagine piroettante d'una danzatrice, dal nome caro ad Edgar Poe: Annabel.

È stato l'occhio di fanciullo del vitascopio di Edison a captarla, presentandola ad un pubblico ingenuo ed affascinato, una sera di primavera a del 1896.

Si può arrivare a dire che da quella remota serata un'affettuosa solidarietà si sia venuta stringendo tra la danza e il cinematografo.

La danza, da un lato, è riuscita, con la ripresa cinematografica, a fermare il suo destino, fino a quel tempo, malinconicamente fatalico (sia pure per poco, chè, nella maggior parte dei casi, ha dovuto, poi, sottostare alle inesorabili leggi dell'oblio).

«L'eccezione, d'altro canto, alla «muta poesia» della danza, come dice Simonide, s'è avvicinato per approfondire, o per meglio chiarire, le sue necessità ritmiche. (Senza star ancora a ricordare che, nato com'è per ultimo, il cinema tografo non ha fatto altro che seguire, al suo sorgere, i sentieri aperti dalla pantomima teatrale di fine secolo).

Ecco, difatti, che Méliès, il mago, si servì, nello stesso 1896, per una delle sue fantasmagorie, di una danza allora considerata estremamente audace: «la Serpentina».

E molte ballerine celebri, come Loje Fuller e Lina Cavalieri, animarono per un poco lo schermo, al seguito di Annabella, negli anni tenebrosi dell'infanzia del cinema, esibendosi nelle loro più acclamate creazioni.

Le esibizioni di queste raffinatissime ballerine furono fugaci, non solo perchè scarso era il metraggio dei film in quest'epoca, ma, più che altro, in quanto la danza espressiva individuale venne, all'inizio del secolo, a mano a mano perdendo i suoi amatori, dinanzi alla sgargiante invasione del balletto collettivo, come quello russo, basato su effetti, nel suo stato esteriore, scenografici, spettacolari.

A tal punto che, piuttosto verso questi effetti decorativi che alla vera e propria creazione lirica della danza, cominciò a piegarsi il cinematografo, fino a farne, più tardi, addirittura, lo scopo di tutti i film musicali.

Tuttavia, in America, la prima «donna fatale» dello schermo, Theda Bara, impose il suo «richiamo», tra l'altro, anche con la danza, apparendo tra i sette ondeggianti veli di Salomé.

Frattanto, anche il «mu-

sic-hall» si faceva strada nel cuore del pubblico (ed è un'altra ragione perchè la Danza venisse a perdere il suo tono più eccezionale, divenendo popolare nei «varietés»); una delle sue regine, Mistinguett, passò, nel 1908, davanti alla tela, sovraccarica di lustrini e di piume di struzzo.

Nei «colossi» storici italiani, come nella «scena del rito di Moloch», commentata dalla «Sinfonia del Tempo», la danza riprese il suo posto di partenza, la sua origine induca e religiosa.

E, un po' più tardi, nei film italiani di squisito clima dannunziano, ci si servì del «boston» e del «cake-walk» per caratterizzare l'ambiente estremamente mondano, ma non ebbe, in ballo, una sua vera e propria funzionalità rispetto alla condotta dei vari film.

Con maggiore intelligenza, Emilio Ghione, nella serie di «Za la mort», usò «la matchiche», la danza crudele dei bassifondi parigini, creando, con questo mezzo, quell'atmosfera tagliente, che, poi, abbiamo spesso ritrovata nei film francesi dei registi neo-veristi.

In quegli stessi anni, in America, Mack Sennett, venendo dritto dritto dalle file comandate da Ziegfeld, un fantasioso organizzatore di riviste (ai cui motivi, più tardi, attingeranno a piene mani i creatori degli «spettacoli» hollywoodiani), attornì un comico striminzito e strabico, Ben Turpin, di danzatrici floride e ottimiste — le «bathing-girls» — conservando ai loro corpi un certo guizzo umano, che si perderà, poi, completamente nella deontizzazione sessuale delle «ragazze» delle varie FOLLIE DI BROADWAY. Se contraddittorie ci risultano le partecipazioni alle riprese cinematografiche di Nijnsky, di Diaghileff e d'Isadora Duncan (di Anna Pavlova abbiamo un documentario inglese), certo è, in-

vece, che Abel Gance, nel 1917, tentò ancora d'immettere in un suo film — LA DIXIÈME SYMPHONIE — la danza d'alto stile e che una nuova «donna fatale», Alla Nazimova, tornò di nuovo ad agitarsi sullo schermo negli scarsi panni della figlia di Erode Filippo.

Ma ecco che, alla ribalta della storia del cinema, si presentò un regista, appartenente ad un mondo capriccioso e luccicante: Ernst Lubitsch. Le marsine impeccabili dei suoi ironici eroi, gli strascichi stravaganti delle sue eroine, cominciarono ad eternamente ondeggiare nella cadenza preziosa dei valzer viennesi. («Bergkatze», «Oeustemprinssim», ecc.).

Ma il valzer fu, in parte, travolto dalla rapidità con cui una danza argentina afflitta e snervata — il tango — riuscì ad insinuarsi nei pubblici, sempre desiderosi di novità.

È naturale che le assorbenti fauci del cinema se ne impadronissero al più presto e, fra tutti i tanghi dell'epoca, il più celebre è certo quello eseguito dal morbido passo di Rodolfo Valentino nei QUATTRO CAVALIERI DELL'APOCALISSE: a pari andatura col ritmo smanceroso del minuetto di MONSIEUR BEAUCAIRE.

Nello stesso tempo, Mae Murray, becca a cuore e gote pallute, danzava freneticamente «one-steps» e «fox-trots», iniziando così gli spettatori europei all'ossessione jazzistica d'oltre oceano, sostituita d'incanto, tanto per riprendere fiato, da Clara Bow, da Anita Page e dalla prima Joan Crawford.

Ma, anche nei film tedeschi del periodo «inflazionistico» (LA STRADA di Grune), le «ragazze», allacciate in uno spasmodico girotondo attorno alle coppie altrettanto eccitate dal demone della danza, stanno lì ad efficacemente indicare, oltre che lo stato d'animo del protagonista (il piccolo-

borghese attirato dai misteri notturni della città), tutto un mondo che aveva perduto il senso dell'antica misura: ecco, dunque, che la danza viene ad avere, in questo film, un suo precisissimo scopo contrappuntistico, squisitamente cinematografico, e, nello stesso tempo, ci offre un'occasione per dimostrare quanto il ballo, pur coi suoi dati superficiali ed esteriori, ci possa far addentrare in un maggiore approfondimento della storia d'un costume. Pabst, mostrandoci l'interno d'un «tabarin», «lo shimmy» e il «charleston», in CRISI, con un'indagine sottile e crudele, ci darà, più tardi, il documento drammatico d'un'epoca.

Nel 1923 Henry Roussel



Méliès, il mago, si servì della danza nei suoi film. Ecco una scena della sua «Magie égyptienne»



Apoteosi del Burlesque: Gipsy Rose Lee in 'The police, gazette number'

si servi d'una danzatrice spagnola, Raquel Meller, che, sui palcoscenici, aveva portato all'ingiro i balli popolari spagnoli — il « fandango » tragico e sensuale e il « zapateado » violento e tempestoso — per un film — **VIOLETTE IMPERIALI** — nel quale, tuttavia, ella dovette raggelare il suo fuoco, per adattarsi, a una casta « mazurka ». Intanto l'avanguardia francese s'era arricchita d'un nuovo nome: René Clair. In una delle sue prime esperienze, **ENTR'ACTE** (1924), egli usò i balletti svedesi di Rolf Maré, ridonando alla danza i suoi metafisici motivi. (Allo stesso modo doveva, più in là, Jean Cocteau servirsi delle esibizioni del grande Lifar).

Nel 1926, in un film di Brignone, **GIUDITTA E OLOFERNE**, Jia Ruskaia, la danzatrice che tuttora, in Italia, tiene alto l'amore per la danza pura, « comunicò, come dice Leopardi, a proposito della Cerrito, alle sue forme un non so che di divino ed al suo corpo una facoltà più che umana ».

Ma il pubblico era, piuttosto, attirato da nuovi modi di danzare: fu la volta delle « scoperte » polinesiane e negre: nacquero **OMBRE BIANCHE**, **TRADER HORN**, fino ad arrivare a **TABÙ**. Danzarono gli indigeni concitati i loro balli primitivi, sensuali e religiosi, in una variopinta mescolanza di maschere, di lancia, di tam-tam e di grida. Poichè, frattanto, il sonoro e il parlato erano venuti a rivoluzionare l'antico linguaggio pantomimico: le danze che, fin'allora, erano state sbadatamente accompagnate dai pianoforti e s'erano del tutto lasciate andare al solo prodigio visivo, cominciarono a portarsi al lato un accompagnamento musicale, aderente come un vestito ben fatto.

Tosto in America le prime esperienze si diressero verso il campo della cine-rivista: tutta Broadway si riversò a Hollywood; si apprestarono le **FOX MOVIE TONE FOLLIES**, la **PARAMOUNT ON PARADE**. « La danza, come dice Bragaglia, per difendere la sua lieve fragile grazia, era diventata (sui palcoscenici d'oltre oceano), o, meglio, era ridiventata (a somiglianza dei balletti accademici di fine secolo) acrobatica e meccanica. Cercava, più che altro, di sbalordire i borghesi in una chiassosa, travolgente, estenuante « féerie ».

Ai film sunnominati seguirono le **GOLD DIGGERS OF BROADWAY**, **RIO RITA**, **IL RE DEL JAZZ**, **NO, NO, NANETTE** (dove balli esotici come la « rumba » fecero la loro prima apparizione).

Quindi, sempre più « difficili », sempre più immersi in un clima di magico splendore e di geometrica quadratura, ad un tempo, apparvero **QUARANTADUESIMA STRADA**, **ABBASSO LE DONNE**, **VIVA LE DONNE**, **DONNE DI LUSSO**, **IL MUSEO DEGLI SCANDALI**, ecc. ecc.: fu l'epoca d'oro dei Busby Berkeley e Albertina Rasch, dei registi Roy del Ruth e Lloyd Bacon.

Gli squadroni delle « girls », dalla carni frigide e dai sorrisi attoniti, danzarono, incalzate dai ritmi dello « swing », su palcoscenici, che perdevano, con facilità, la misura ad essi concessa da un'ampiezza, sia pure enorme, d'un teatro, chè l'occhio diabolico della macchina poteva, cresciuti a dismisura i mezzi tecnici, arrivar fino a frugare entro i petali di rose mostruose, costruite con migliaia di gambe e fiorite in cieli astratti e favolosi.

Le danze, come i ritmi, derivavano da quelle

negre: il « tip-tap », soprattutto, King Vidor ci mostrò le danze autentiche dei negri, piene di un malinconico furore, in **ALLELUJAH** (1929), narrando la storia di Click, la ballerina di caffè concerto, e di Zeke, il peccatore-predicatore. Mentre Lubitsch, in America, riscuoteva sempre più fragorosi successi, fino al trionfo squisito delle coppie in bianco e nero della **VEDOVA ALLEGRA**, in Germania, lontana dagli impeti americani, la danza seguitava a sciogliersi nei teneri abbandoni e nelle improvvise rapide bizze dei valzer, condotti allo schermo da Wilhelm Thiele (**VALZER D'AMORE**, ecc.), da Ludwig Berger (**GUERRA DI VALZER**) e dal coreografo Erick Charell, che diresse quel **CONGRESSO S'OVERET** (1931) con Lilian Harvey (la romantica balena che doveva essere, nel 1937, sullo schermo, per opera di Paul Martin, la grande Fanny Essler, colei che con Maria Taglioni aveva diviso i trionfi terzicorei dell'800), dove i balletti russi s'intrecciavano ai valzer operettistici, in una dolce, leggiadra frenesia.

Di Wilhelm Thiele è giusto ricordare **PER BALE** (1931), nel quale un valzer grottesco, malinconicissimo, danzato da due vecchi, è il fulcro della vicenda e ci rammenta quello di **SEI ORI DI PERMESSO**, eseguito dai protagonisti nella stazione vuota, che, tuttavia, ha tutt'un altro senso.

E ricordiamo subito l'improvviso « can-can » parigino di fine secolo, che prende addirittura alla gola, in **ATLANTIDE** di Pabst (1931) e l'elegante « contraddanza » in **BECKY SHARP** di Mammoulian.

Un film completamente imperniato sulla « Scuola di ballo » dell'Opéra di Parigi fu **FANCIULLE ALLA SBARRA**, come, più tardi, fra i vaporosi « tutù » si svolse la storia di **BALLERINE** di Machaty. E le inquadrature di **BESIDERIO DI RE** di Sternberg, ci fecero tornare alla memoria Degas. In **CARNET DE BAL** di Duivivier era il « valzer lento », malinconicamente fluttuante fra i freschi vestiti delle adolescenti, a smuovere i ricordi della protagonista.

George Raft e Carole Lombard, frattanto, in America, danzarono sul ritmo ossessionante del **BOLERO** di Ravel.

L'orgia barocca dei film-rivista non aveva davvero chiusa la sua parabola: in **PARADISO DELLE FANCIULLE** si ricostruì, ad esempio, tutta la vita di Ziegfeld. La « carioca » e la « cucaracha » sostituirono la « rumba ». Quindi, Fred Astaire, picchiando il suolo con le scarpe ferrate, mostrò, sulla tela, le sue matematiche evoluzioni, perfettamente accompagnate nei giochi acrobatici e stilistici del « bigapple » dalla sua caustica compagna Ginger Rogers, che fu superata, un po' più tardi, dall'ironica estrosità di Eleanor Powell.

**TOHPAT, FOLLOW THE FLEET, ON THE AVENUE, ROBERTA, NATA PER DANZARE, FOLLIE DI BROADWAY 1939**: ecco un po' di titoli alla rinfusa, tanto per farci intendere. Nell'ultimo che abbiamo ricordato, Vera Zorina, una danzatrice d'origine russa, ballò, con tono europeo, fra colonne e cavalli bianchissimi, estremamente « de-chirichiani ». Mentre René Clair, nei film della « banlieu » parigina, condusse le coppie all'aperto o introdusse « la camera » in piccole sale periferiche, facendo ballare ai suoi eroi, valzer schiettamente popolari, Willy Forst rimase, in Europa, l'interprete d'una Vienna svagata, offrendoci film dalle danze nervose e scintillanti. Una ballerina, morta innanzi tempo, la Jana, ci mostrò, in una serie di film, il suo temperamento di danzatrice « orientaleggiante ». Anche in Italia la danza ha avuto, ultimamente, il suo posto d'onore nel gentile **UNA ROMANTICA AVVENTURA** di Camerini e in **UN COLPO DI PISTOLA** di Castellani, nel cui film i balli ci hanno tanto ricordato il frivolo ed amabile « buon gusto » di Lubitsch.

Così, nella serie infinita dei film i balli ci tornano, immancabilmente, gli spettacolari balli del tempo perduto, come avviene per la « balalaika », che imperversa nei film d'ambiente russo.

Annabel, la piccola danzatrice del Vitafono, in questa rapida cavalcata terzicorea, ne ha trovate di compagne, per non sentirsi sperduta nella sua solitaria immagine cinerea e saltellante!

ALDO SCAGNETTI



Una coppia teneramente allacciata per un giro di valzer

Non parliamo di Lubitsch: appena la musica lo incita a muoversi, anche gli oggetti, si può dire, cominciano a danzare a tempo di valzer; e pure se le avventure che narra, non soltanto a Vienna, ma neppure in Austria si sviluppano, tuttavia la stessa aria, pungente ed inesauribilmente festosa, della Vienna imperiale, circola dappertutto.

Forst è, però, l'interprete più preciso della giocosa irresistibilità dei valzer viennesi: i personaggi di « Wiener Blut » non ricordano, un po' tutti, la « ragazzina » della Strasse au der Wien, coi loro esclusivo abbandono alla gioia del valzer?

È che il valzer, derivando dai « ländler » tedeschi o svizzeri, ha saputo conservare, pur nelle mondane evoluzioni, i suoi caratteri popolari e schietti, la sua spontanea e vibrante forza vitale. Usato nei film francesi, americani o italiani, assume tutt'un altro aspetto, proprio perchè viene a mancare quello slancio che i registi austriaci possiedono nella gola, nel petto e nel cuore.

Nei film di René Clair i valzer danzati sulla strada, tra festoni e lampioncini, o nelle dimesse salette periferiche, hanno un'aria contenuta, discreta, quasi casta; e la fisarmonica, anche se svelatamente adoperata, lascia sempre, dietro di sé, nell'aria, un malinconico lagnò. Tuttavia, doti particolari e riconoscibili a distanza ne possiede questo semplice valzer della « banlieu » parigina, mentre, nei film americani, ci si serve di questo ballo nei suoi movimenti più smaccatamente convenzionali e dolciastri: esso si sfibra nella mollezza, fin troppo soave, del valzer lento.

Nella italiana ROMANTICA AVVENTURA di Camerini ci siamo trovati incanalati nelle spire d'un valzer grave, assai attraente. Ma, in generale, nei film di rievocazione ottocentesca, non ha mai quel caustico incanto che sentiva, dentro dentro di sé, la fanciulla della Strasse au der Wien.

AMEBIGO CENCI

## Un, due, tre...

OGNI volta che c'imbattiamo nel titolo d'un vecchio film viennese, o assistiamo alla visione d'uno nuovo, ci appare alla mente, in una fugace immagine di stravagante spensieratezza, la commessa di modisteria che un nostro amico, qualche anno fa, ci raccontò d'aver visto, immobile, dinanzi ai cartelloni lucidi e capricciosi d'un cinema della Strasse au der Wien.

Trattenendo a fatica, contro il petto, con ambedue le braccia, una grande cappelliera fiorita, la bimba sostava, attonita, davanti alle figure di alcune coppie, teneramente allacciate per un giro di valzer. Poi, fece due passi all'indietro, meccanicamente, senza perder, neppure per un attimo, di vista le movenze leggiadre dei ballerini, socchiuse gli occhi e piegò un poco la testa da un lato. All'improvviso, battendo leggera la punta delle scarpe — un, due, tre, un due, tre — cominciò a volteggiare sul marciapiede, conservando sul volto sottile un sorriso monomaniaco. Sparì in una strada laterale: i palazzi vecchioti e romantici della Strasse au der Wien restarono ad attendere la ripetizione del miracolo. Rammentiamo la fanciulla, in quelle occasioni, perchè lo stesso fanatico guizzo ci sembra attraversarsi l'inquadratura, facendo riacquistare d'incanto nervi e sangue all'operetta più stentata, non appena i danzatori s'abbandonano, sullo schermo, alla cadenza d'un valzer viennese.

Eppoi, pensateci un poco, anche il crudele Stroheim, spinto dal suo sangue più teneramente austriaco, cedette, nel 1925, ai languori bizzarri di « Vilja, oh Vilja, du wald maegdlein, lass mich dein, feins liebehensein... »



Usato nei film italiani, francesi, americani, il valzer assume tutt'un altro aspetto, proprio perchè viene a mancare quello slancio che i registi austriaci possiedono nella gola, nel petto, e nel cuore



Per quanti film tipo 'Broadway Melody' si sono visti, pare che si tratti di un solo film lungo centinaia di chilometri: (Una scena di 'Paradiso delle fanciulle')

# LA DANZA E IL RITMO CINEMATOGRAFICO

IN un giorno d'estate del 1895, Thomas Armat e C. F. Jenkins, con un apparecchio chiamato « Vitascopio », presentavano un film dal titolo ANNABEL THE DANCER. Questa notizia tramandano le storie del cinema. E penso che nell'epoca in cui si voleva dimostrare la efficacia di un nuovo ritrovato tecnico, si sia scelto un argomento che meglio d'ogni altro, in certo senso, pareva tornasse vantaggioso allo scopo. La danza infatti — pensavano quei registi operatori — segue certi canoni del ritmo; è di per se stessa una espressione d'arte; quindi il film sarà una piccola opera d'arte. Forse essi non pensavano affatto a tutto questo, ma soltanto a mostrare al pubblico la graziosa Annabel. La leggiadria di una danza si addice meglio che il movimento di una locomotiva, con cui arriva il « cinématographe » dei fratelli Lumière.

Può darsi che un giorno mi capiti di vedere quel lontanissimo film, conservato, io penso, in qualche cineteca. Ma intanto lo immagino, e vedo agli inizi del cinema americano, la leggiadra figura di Annabel: una farfalla forse, su uno sfondo nero. Un brevissimo film, pochi fotogrammi. Una inquadratura fissa, preceduta dalla didascalia del titolo, un film che voleva essere soltanto la riproduzione del movimento.

Ma gli anni sono trascorsi per qualche cosa, per dar modo ai teorici di esprimere i concetti di una estetica cinematografica, di individuare gli specifici mezzi espressivi, con cui il cinema entra a far parte dell'arte. L'avanguardia costituisce appunto il risultato degli studi in questo senso, i film d'avanguardia vengono proiettati in circoli per pochi intimi, ma restano nella storia del cinema più che non i magniloquenti film cosiddetti storici.

C'è tra gli avanguardisti René Clair. Egli ha qualche cosa da dire. Non gli è sufficiente la parola scritta; il pennello o lo scalpello non lo tentano, né la nota musicale. Ecco: la macchina da presa, la pellicola, questi saranno i suoi mezzi. Come egli avesse qualcosa da dire, lo dimostreranno tutti i suoi film. Come egli intendesse nel 1924 il cinematografo, lo di-

mostra ENTR'ACTE. Al film hanno preso parte, altri, e di interesse per il nostro argomento soltanto la partecipazione dei « Ballets Suédois de Rolf Maré ». René Clair voleva trasfigurare la danza, e la ballerina di ENTR'ACTE è una fiore, una rosa; le punte dei piedi su cui si posa leggera, sono in primo piano. Infatti il regista ha posto la macchina da presa assolutamente supina, riprendendo la danzatrice dal basso, attraverso un cristallo. È un punto di vista assolutamente peregrino, non ha a che vedere con quello dello spettatore teatrale.

Nei film seguenti di René Clair, i suoi personaggi correvano spesso con ritmi di balletto; i signori in cilindro all'inseguimento degli svolazzanti biglietti da mille di A' SOUS LA LIBERTÉ non danzano forse una quadriglia, così come danzava in ENTR'ACTE il corteo di gente che seguiva il funerale?

L'avvento del sonoro ha sollecitato la fantasia dei registi. Parve ad alcuni che la danza potesse davvero costituire l'argomento preferito del film sonoro. Ma non v'è soggetto buono se non artisticamente inteso ed elaborato. La trovata di René Clair non ha avuto conseguenze. Peraltro non sono mancati gli arabeschi. A pensarci bene, la sequenza della danza dei violini, inventata dal coreografo Busby Berkeley per GOLD DUGGERS OF 1933 (LA DANZA DELLE LUCI nell'edizione italiana) diretto da Merwyn Le Roy, è davvero un arabesco che non potrebbe essere disegnato per il pubblico del teatro, che non si sarebbe potuto svolgere sopra un normale palcoscenico.

Soprattutto la possibilità di porre la macchina da presa in diversi punti dello spazio giova a chi si accinge a realizzare film in cui vi siano da riprendere danze; vuoi danze immaginarie e per così dire « moderne », vuoi danze classiche, con le ballerine in tutù. U. G. E. Degas è il patrocinatore dei registi cui è dato di narrare storie che si svolgono fra ballerine, tra le quinte di un teatro d'opera. Nel film, peraltro, la macchina da presa non inquadra soltanto; ma spesso si muove. E i registi pensano all'efficacia raggiungibile da un movimento di macchina unito al movimento della danza. Tuttavia, per questa strada, si giunge al decorativismo.

Ci si accorge allora quanto l'argomento della danza sia pieno di inganni. Concesso appaia sotto un certo aspetto, il più idoneo allo schermo; e come invece conduca ad un manierato formalismo. In quanti film non è stata inserita la scena di un ballo con lo scopo di dare allo spettatore uno spettacolo « attraente »? E ciò per il solito equivoco, che sia suggestiva la cosa rappresentata e non il modo con cui viene offerta. Ma ecco che ad un tratto irrompe, per stacco netto, il can-can di ATLANTIDE di G. W. Pabst. Ci era stato annunciato da un vecchio fonografo a tromba,



Nei film di René Clair, i personaggi correranno spesso con ritmi di balletto

che ne riproduceva il motivo, in mezzo alla sabbia, fra muri bianchi e baracani. Esso rivela un mistero: ci dice della natura del personaggio protagonista di quella Azzurra nata dall'incontro di una ballerina con un tuareg.

L'ingresso di questa danza nel film di G. W. Pabst riesce davvero sorprendente. Qui è davvero una viva suggestione, in quel succedersi di pezzi di immagini brevi, in contrasto con la scena dall'atmosfera greve e sospesa, che la precede.

Ma la danza può assurgere a significazioni ancor più complesse, a motivi più universali. King Vidor ne ha fatto il motivo più saliente di *HALLELUJAH!* Qui è la espressione del fanatismo religioso dei negri. In un rapido procedere di quadri di tempo breve, in cui la psicologia dei personaggi è sempre meglio penetrata e risolta, la danza che va formandosi a poco a poco nel sensuale accostamento dei corpi, nella eccitazione derivatane, assume un carattere tutt'altro che esteriore. E, insomma, il film stesso.

Soltanto a questa condizione, che si risolve in termini cinematografici, e non sia rappresentazione esteriore, la danza, con i suoi ritmi, con le sue movenze, può condurre il film all'opera d'arte.

Non ancora è accaduto, per la danza, ciò che è accaduto per il canto. I film sono popolati di tenori e soprani, i quali non hanno da dirci niente, le cui storie sono alquanto dozzinali. Perché la danza, in fondo, è spettacolo meno divulgato, meno accessibile. Talvolta il cinema ha narrato storie di ballerine (*LA MORT DU CYGNE* di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein, *BALLERINE* di Gustav Mächaty, *PASSO D'ADDIO* di Giorgio Ferroni); ma è certo che lo spettatore non ha mai fatto il tifo per codesto genere di opere. Piuttosto per quell'altro, in cui la ballerina non veste il tutù, bensì il costume da bagno e balla il tip-tap.

Ma per quanti film tipo *BROADWAY MELODY* si siano visti, pare che si tratti di un solo film lungo centinaia di chilometri. Il tip-tap è una bravura acrobatica, come il gorgheggio della soprano o il do di petto del tenore; tutte cose che nulla hanno a vedere con l'arte.

Così il documentarista che si limitasse a cogliere, di una danza esotica, la parte spettacolare, non penetrando nei ritmi della danza, non elaborandoli cinematograficamente, né tanto meno esprimendo ciò che in quelle figure può esservi di drammatico, non farebbe opera d'arte. Ma se Friedrich W. Murnau, suggerito da Robert Flaherty a narrare una vicenda che si svolge nelle isole dei Mari del Sud, realizza una sequenza di danze (*TABÙ*), si avverte che questa non è fine a se stessa, bensì costituisce la espressione immediata e avvincente di un dramma. Qui la danza stabilisce la sua funzione; diventa, insomma, film.

**FRANCESCO PASINETTI**



La danza segue certi canoni del ritmo; è di per se stessa una espressione d'arte; ma non sempre il film risulta un'opera d'arte. Nella foto: Lillian Harvey, che nel 1937 portò sullo schermo la figura di Fanny Essler.



Ecco che ad un tratto irrompe, per stacco netto, il can-can di 'Atlantide' di G. W. Pabst. Ci era stato annunciato da un vecchio fonografo a tromba che ne riproduceva il motivo, in mezzo alla sabbia, fra muri bianchi e baracani.

# DANZA CLASSICA E CINEMA

« Qui sait quelles Lois augustes rêvent les qu'elles ont pris de clairs visages, et qu'elles s'accordent dans le dessein de manifester aux mortels comment le réel, l'irréel et l'intelligible se peuvent fondre et combiner selon la puissance des Muses? »

PAUL VALÉRY (*L'Ami de la Danse*).

LA complessità dei rapporti fra danza e cinema sfugge a una precisa determinazione. Soprattutto appare difficile stabilire quando quei rapporti divengono indicativi, poichè nei casi più disparati l'accostamento, interiore od esteriore, è legittimo.

Si è voluto attribuire al sonoro il merito di aver imposto anche agli spazi e alle linee un ritmo musicale. Un critico autorevole come E. Villermoz ha scritto: « La coincidenza perfetta d'un movimento muscolare e di un movimento melodico procura una sensazione di gioia. Il nostro subcosciente prova non so quale segreto conforto a veder funzionare con tanta precisione le leggi della gravitazione universale. Che è, in fondo, il gusto eterno della danza. Ora, il sincronismo del film sonoro ha permesso di sottomettere tutte le immagini alle leggi di una coreografia superiore ». Ma come sistemare, allora, nei confronti della danza, taluni film muti di Clair, tanto per esemplificare, che innegabilmente tendono al balletto? La pantomima è superata. Siamo di fronte ad una architettura spazio-temporale che tocca il lirismo con ritmo astratto.

Rapporti complessi, effettivamente. Che il sonoro ha semplificato concedendo al cinema di volgarizzare, documentandola, la danza (s'intende la forma più pura della danza, quella classica). È parsa sufficiente la sincronia dell'elemento musicale e di quello visivo a ridare il calore e la gioia dei corpi danzanti. Ma della intenzionale orgiastica ieraticità di Mata Hari s'è fatto una pietosa e goffa caricatura garbesca. Accusiamo pure la Garbo di non essere danzatrice e ridiamo di quel suo pachidermico ondeggiare intorno all'idolo; agli uomini di cinematografo premerà piuttosto rilevare un altro fatto: che quello non era cinematografo. Che non fosse nemmeno danza, questa era una conseguenza. La stessa Jia Ruskaia in *Giuditta e Oloferne* ci interessa meno di Valeska Gert in *Kanaille*. Non sappiamo chi dirigesse il secondo film, ma è certo che Baldassarre Negrone, regista del primo, non rivelava in quel suo lavoro altra dote se non buona volontà. Poca cosa

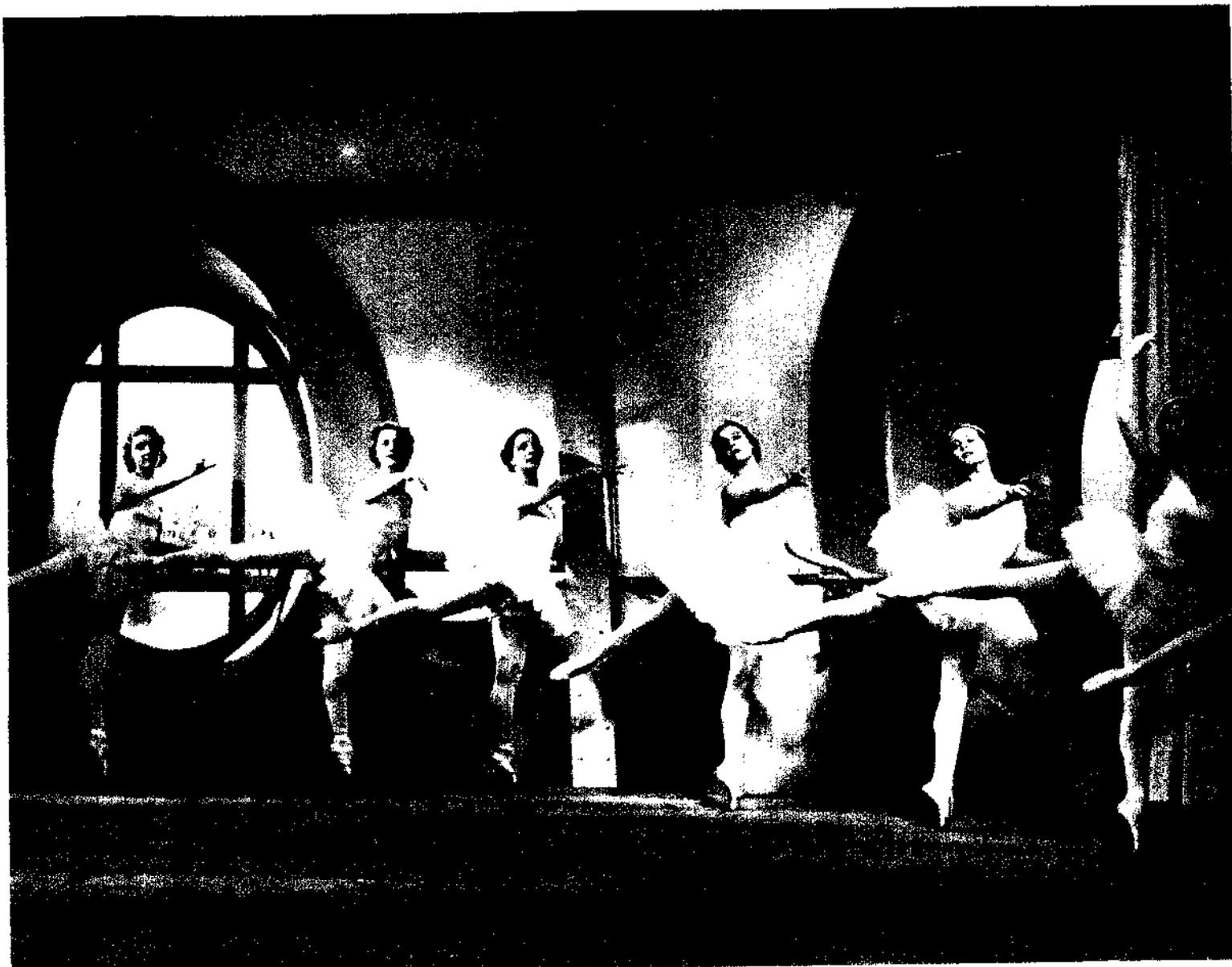
di fronte a un compito così arduo come quello di tradurre in un'arte le idealità di un'altra arte. Il conflitto è sanabile in un solo caso, nel caso cioè che il nuovo linguaggio risulti artisticamente compiuto.

Posto in questi termini, il problema si semplifica. Non più il sincronismo apparirà lo intermediario ideale fra cinema e danza, poichè questa potrà raggiungere la sua cosmica unità, sullo schermo, anche mediante l'asincronismo, e sarà una questione strettamente cinematografica. Non escludiamo che persino il film muto possa assicurare alla danza una efficacia non meccanica ma spirituale. Del resto, Isadora Duncan una sera del 1909, non potendo sottrarsi ai frenetici inviti del pubblico ed essendo già partiti i suonatori, ballò nel silenzio del teatro, senza musica. Danzava — disse — la filosofia della sua vita, un'allegoria che poi divenne celebre. Il pubblico piangeva di commozione, delirava. Ma è probabile che quel medesimo pubblico sarebbe rimasto gelido di fronte ad una banale pellicola che mostrasse Isadora danzante. (È il caso di Nives Poli). Per contro, avrebbe potuto benissimo dare il proprio entusiastico consenso ad una più modesta danzatrice, interprete di più elevata pellicola. Vogliamo dire che spetta al regista di definire la propria posizione nei confronti della danza come di ogni altro contenuto, al suo estro di comunicarne la bellezza. Si tratterà di ricreare la danza stessa in rapporto ai piani, ai



Al di fuori di ogni elemento melodico, questa fotografia offre, pur nella sua staticità, un ritmo visivo che potrà avere sviluppi impensati in fase di ripresa

La danza, come simbolo della grazia e della giovinezza



'La mort du Cygne': la danza offre l'avvio al dramma, ma per il nucleo narrativo si scosta e rimane tutt'al più un'eleganza formalisticamente legata al motivo iniziale

campi, alle angolature, e alle melodie, ai rumori, ai colori.

A dire il vero, le esperienze passate si sono tenute assai lontane da questi presupposti. Abbiamo spesso veduto film nei quali la danza forniva un pretesto ambientale o drammatico. Per esempio, LA MORT DU CYGNE di Benoît Lévy e Marie Epstein. Ma poi il nucleo poetico si scostava e tutt'al più serviva l'espressione un'eleganza formalistica che aveva addentellati in quel pretesto iniziale. Altrove, p. es. nelle varie melodie americane, sequenze di danza erano inserite come giustificazioni di esibizionismi coreografici, il più delle volte di gusto scadente. Ma non sappiamo indicare un film in cui la danza entri come elemento ritmico funzionale.

Nella vita antica tutto era ritmo: l'incenso, il gesto, il salto, tutto era danza o canto. Movimento misurato, cadenzato, d'origine istintiva, la danza si fonde nel mondo ellenico con il verso e la melodia, diviene simbolo della grazia e della giovinezza. Noi attendiamo che il cinematografo ricongiunga quegli elementi, ci riconduca insomma a quella perfezione che il mondo moderno ha perduta.

MICHELANGELO ANTONIONI



La danza, spesso, non era che un pretesto ambientale

# IL JAZZ E LE SUE DANZE

## *nel cinema*

NON ricordo di aver visto altro film dove il jazz fosse interpretato cinematograficamente nei suoi ritmi, nelle sue fantasie, nei suoi precisi valori musicali, in modo tanto allucinante come in **TUTTO IL MONDO RIDE** di Grigori Alexandroff. Questo regista aveva già fatto le ossa con Eisenstein, del quale fu l'aiuto per più opere (OTTOBRE, LAMPI SUL MESSICO), quando diresse il film; tuttavia, **TUTTO IL MONDO RIDE**, resta una esperienza lontana da ogni influenza del maestro. In Francia fu celebrato, al suo apparire, come il primo completo tentativo di cinema surrealista. CALIGARI, realizzato circa quindici anni prima, e i cortometraggi che seguirono questa tendenza, avevano soprattutto, indicato alla « scuola » le possibilità espressive che il mezzo cinematografico permetteva e il loro esclusivo significato, esaurendosi le intenzioni in una pura ricerca formale, restò e resta tutt'oggi ancora tale, a mio giudizio.

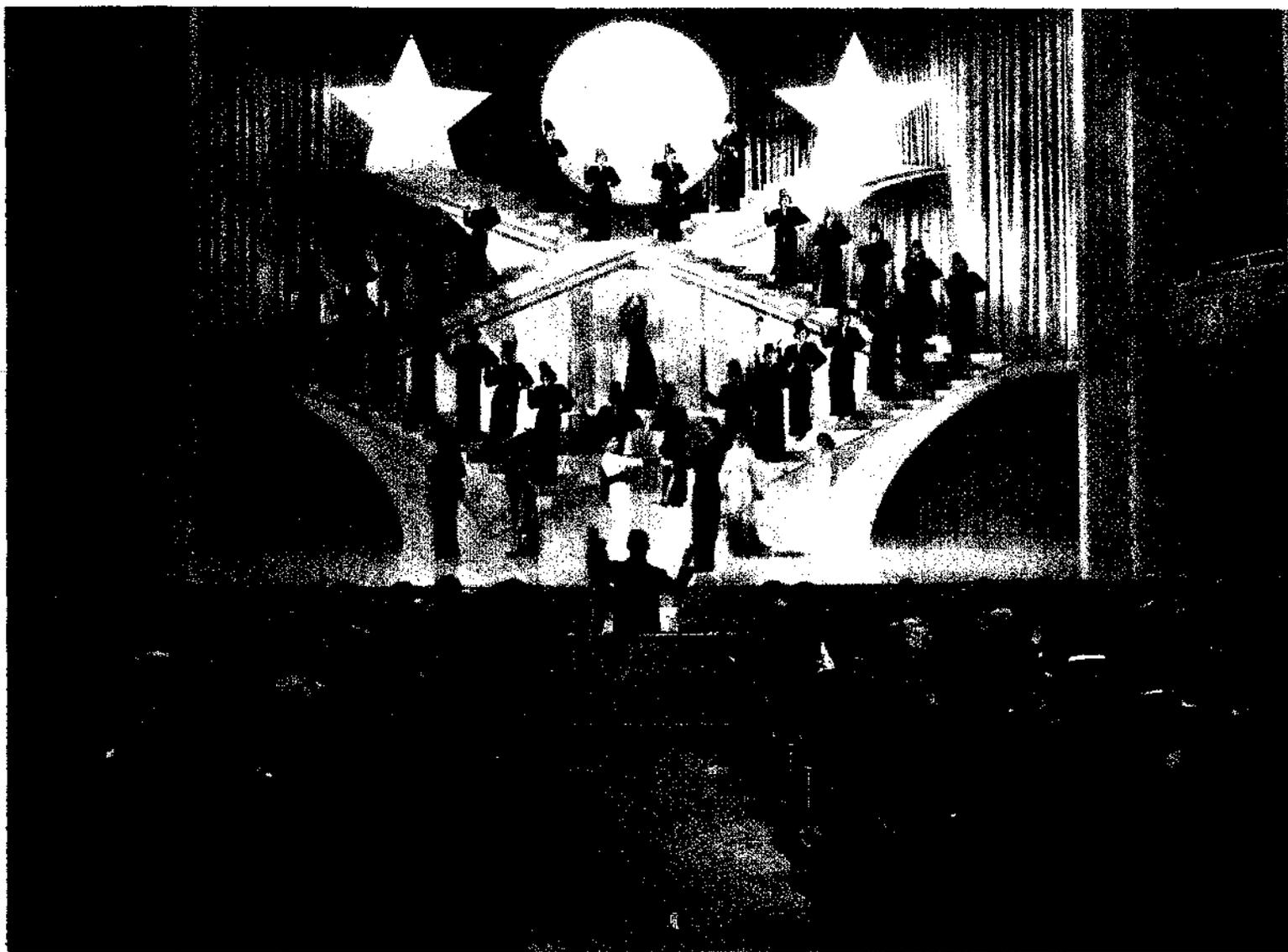
Alexandroff seppe concretare una vicenda con insegnamenti più fedeli alle intuizioni surrealiste di quanto non avessero saputo dettare i suoi predecessori, tanto spesso scaduti in un vieto simbolismo; racchiuse tutta la storia in un continuo alternarsi di piani ora reali ora fantastici, avvol-

gendola in una misteriosa atmosfera di pazzia. La realtà trashgurata in un paradossale grottesco, i perversimenti dell'uomo, la sua forza rap-

presentati attraverso un sistematico gioco di figurazioni analogiche. Chi ha memoria del film ricorderà quella terrificante sequenza del fune-

rale sotto la pioggia, e l'altra, non meno raccapricciante, della donna-vestita di tutto punto, che passeggia sulla spiaggia dei nudisti. Potrà sembrare dalle mie parole che « l'orrido » fosse il presupposto poetico di **TUTTO IL MONDO RIDE**; invece ogni cosa veniva ad essere liberata da una visione della vita, festosa e patriarcale. Era, anzi, proprio questo assunto che, se da un lato imponeva un suo particolare carattere al film con toni di una aperta polemica, dall'altro lo rendeva in certo modo deteriore, conducendolo per strade di uno smaccato estetismo.

Ricordo ancora Massimo Bontempelli, allora direttore de *L'Italia letteraria* insieme a P. M. Bardi, che se ne entusiasmò a tal punto da dire che non aveva mai visto film più bello. Certo, il propugnatore del « realismo magico » volle scorgervi i segni di una alfinita poetica; io, per mio conto, ci ho sempre visto, sottilmente raffigurati, la decadenza e gli orrori di



L'esacerbato senso di lamento profico, di furore sensuale, che emana dalla musica per jazz veniva dallo spirito americano castigato in una pacchiana e cartolinesca coreografia



XX  
 ..Siamo già in epoca di deodanza: Fred è l'Oscar Wilde del 'tap' il più raffinato interprete del ritmo jazzistico

E se in questa combinazione c'era posto per cantanti negri come Paul Robeson o Marion Anderson, per ballerini come Fred Astaire o Eleanor Powell, per « drummers » come Gene Krupa o per pianisti come Duke Ellington, difficilmente lo spettacolo riusciva a cogliere, a drammatizzare o semplicemente a sottolineare quell'esacerbato senso di lamento prebesso, di furore sensuale, di pagano misticismo, di voluttuoso masochismo che emana dalla musica per jazz.

Il bonario e bambinesco spirito americano castigò il tutto in una pacchiana e cartolina coreografia, non intese il valore sociale dal quale quella musica e quelle danze avevano tratto la loro origine, offrì all'Europa, ancora una volta, senza punta di giudizio morale, uno squallido documento del suo costume.

This is America! Con tutto ciò noi ci divertiamo, noi ridiamo, sembravano dire i maestri allestitori di tali spettacoli, Lloyd Bacon, Roy del Ruth, Busby Berkeley, non sospettando quale crudele verità potevano svelare ai nostri occhi le loro sfarzose e pittoresche « messe in scena ». Gli stessi Sh. Anderson, Hemingway, Faulkner indicavano, forse, in minima parte, la vera faccia dell'America agli americani.

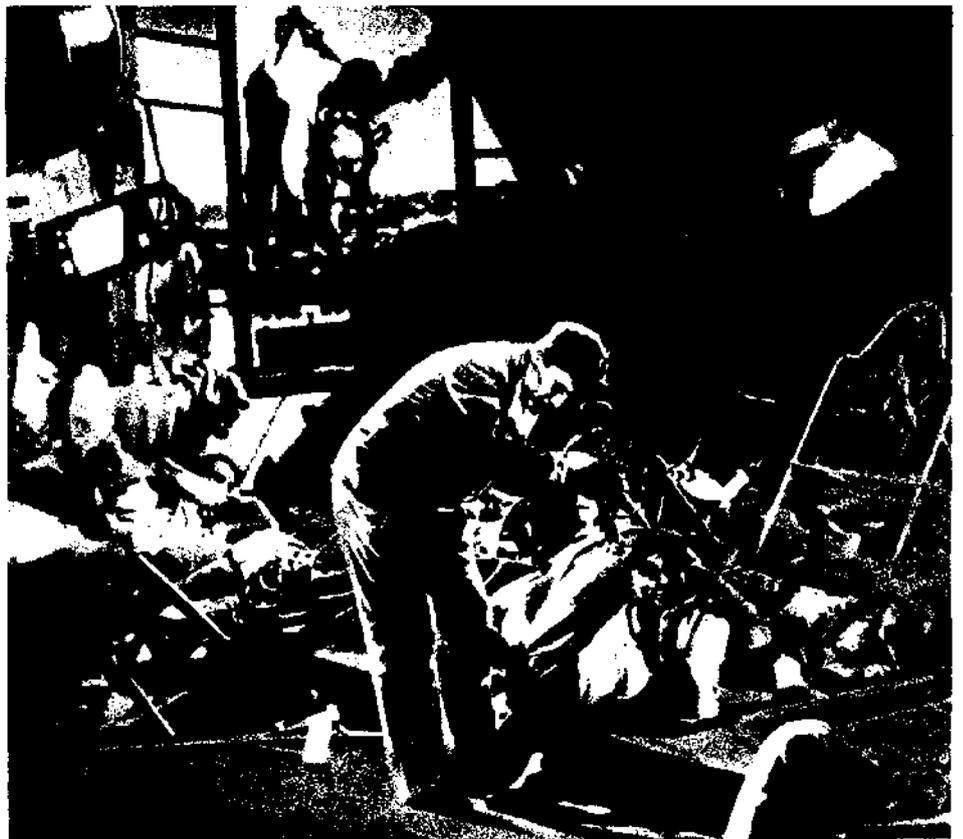
Tralasciando di considerare i « quadri » più famosi dei maggiori film-rivista, come, ad esempio, quello che presentava la canzone *Happy feet* nel lontano RE DEL JAZZ, o l'altro che dall'omonimo film prendeva il titolo di *Forty Second Street* (nel suo genere, forse, il più completo come intenzioni ritmiche e come espressione di un linguaggio rivistaiuolo), o l'altro ancora che forniva il finale al *BROADWAY MELODY 1935*, interpretato da Eleanor Powell e Robert Taylor, tralasciando, dunque, di considerare questi « quadri », perché tutti più o meno infirmati dalla stessa colpa, direi che gli arrangiamenti migliori e più vicini allo spirito del jazz, si trovano proprio in altri film, dove lo spettacolo di varietà non era il presupposto più importante. Cito ad esempio la sequenza dei negri in UN GIORNO ALLE CORSE, quando costoro giocano al « breakway », che consiste nel radunarsi tutti in cerchio e spingere ora una coppia di ballerini ora un'altra a danzare nel mezzo.

Tuttavia le fonti più drammatiche lasciateci da quella musica e da quelle danze, sono ancora e saranno sempre da ricercarsi in quel famoso ALLELUJAH di King Vidor. Ricordate i bambini, fratelli di Zeke, il negro tattoso predicatore per redimersi, che accennano a ballare il « tap » anche quando sentono elevarsi al cielo uno SPIRITUAL SONG? e quel negro lento

una cultura e civiltà borghese. Interpretazione non dubbia, se si pensa al valore rivoluzionario che l'opera voleva avere.

La sequenza del jazz, infatti, vi entrava solo in virtù di questa polemica, ed era l'America, stavolta, ad offrire il fianco per una sconcertante parodia. Fughe di sassofono o di clarinetto, accompagnate da rotture di vetri, di piatti, di sedie; una lotta che si accendeva fra i ragazzi-suonatori, una sarabanda che commentava il ritmo, lo accresceva con i rumori e il proprio accento musicale. Le pareti, i mobili della stanza, dove i concertisti erano raccolti, sembravano agitarsi, danzare tutti, tanto potente era la forza ritmica che si sprigionava da quella mischia. Un solo esempio so trovare, ed appartiene al cinema muto, che possa stare alla pari per potenza di ritmia visiva con quanto ho detto più sopra: la sequenza della canzone suonata nella taverna del *CADAVERE VIVENTE* di Ozep.

Gli americani incominciavano a filmare in quegli anni, 1932-34, le loro riviste-musicali, lanciando sul mercato mondiale i nomi dei più grandi cantanti e ballerini di Broadway. Ma non era la stessa cosa. Gli elementi plastici, che avevano servito ad Alexandroff per muovere la scena suddetta, non costituivano un vano pretesto figurativo, ma rafforzavano il valore di un preciso sentimento. L'America, invece, era preoccupata soltanto di creare una nuova formula destinata, insieme all'altra che portava alla ribalta la vita dei gangsters, a sostituire con successo il glorioso « western »: la rivista-musicale nasceva, come sempre, con scopi commercialmente spettacolari.



In 'Tutto il mondo ride' di G. Alexandroff il jazz è interpretato cinematograficamente, nei suoi precisi valori musicali, in modo allucinante. La sarabanda che commenta il ritmo si inserisce nell'orchestrazione come un vero e proprio accento musicale



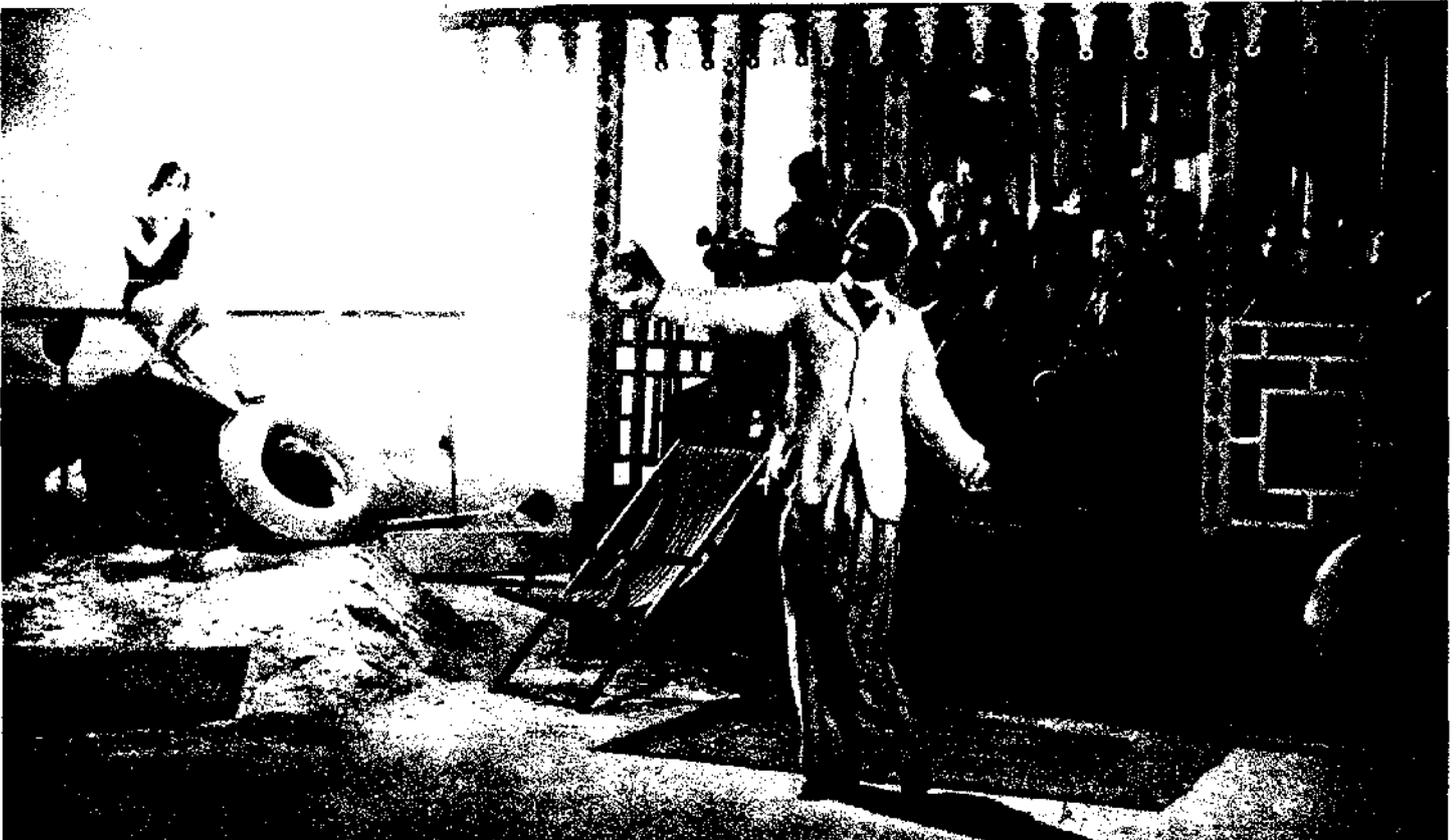
Nei canti e nelle danze, il negro dà sfogo alle sue miserie e alle sue gioie. Questa è la vera sostanza degli 'spirituals' che soltanto Vidor, fra i registi americani, seppe intendere

e accaldato che nel locale dove Spunk, fratello di Zeke, viene ucciso, improvvisa una pietosa danza con i suoi lunghi e pesanti piedi piatti? e la riunione nel nudo stanzone? Vidor aveva compreso come nei canti e nelle danze il negro dà sfogo alle sue miserie e alle sue gioie. Fred Astaire, Eleanor Powell compromettevano con la loro « eleganza » il prestigio morale e sociale, il significato più profondo della musica da jazz, la sua vera natura, il suo vero scopo.

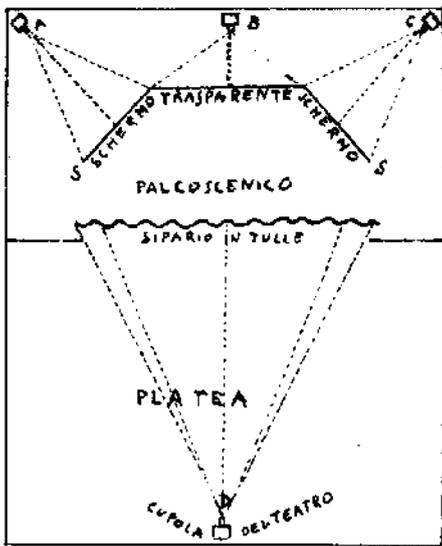
Ma, del resto, siamo già in epoca di « decadenza ». Fred è l'Oscar Wilde del « tap », il più raffinato, il più decorativo interprete del ritmo jazzistico. Quando Fred danza, non è più l'istinto, dal quale quella musica è nata, che guida, ma una somma di concentrati cervellotici. Un passo a destra, uno a sinistra, un volo, un incrocio difficilissimo: la estrema raffinatezza è nel difficile. Il mezzo si è intellettualizzato. Gli preferisco Buddy Ebsen e tutta una serie di « clowns »: più dimessi, più dinoccolati, più popolari.

A Ebsen il ritmo sgorga dalla bocca contratta, dalle spalle, dagli occhi incantati, dalle ginocchia, ed egli sembra attenderlo con sorniona ironia, sembra non dare alcuna importanza alla musica, ed è così che la sua danza è fatta di piccoli brividi, di passi lunghi e lenti.

**GIUSEPPE DE SANTIS**



Un mare dipinto, un'orchestrina e una tromba. Forse è un dialogo d'amore. Oppure il povero Zio Tom eanoramente si dispera perchè non potrà mai coronare il suo sogno con la bianca trombetta. Dopotutto è una questione di colore



A, B, C: apparecchi di proiezione dietro il palcoscenico. D: apparecchio di proiezione sotto la cupola del teatro. S: schermo trasparente

movimento; abbiamo avuto 42' STRADA, WONDER BAR, DAMES, RECKLESS, TOP HAT, ecc., senza contare i film personali stile Astaire o Marika Rökk. La loro storia sarebbe lunga, come la storia dei luoghi comuni che la danza e il ballo hanno suggerito agli scenaristi d'ogni paese. D'un interesse più immediato ci sembra il contatto del cinema con la danza, sia a titolo di collaborazione (d'introspezione), sia a titolo documentario.

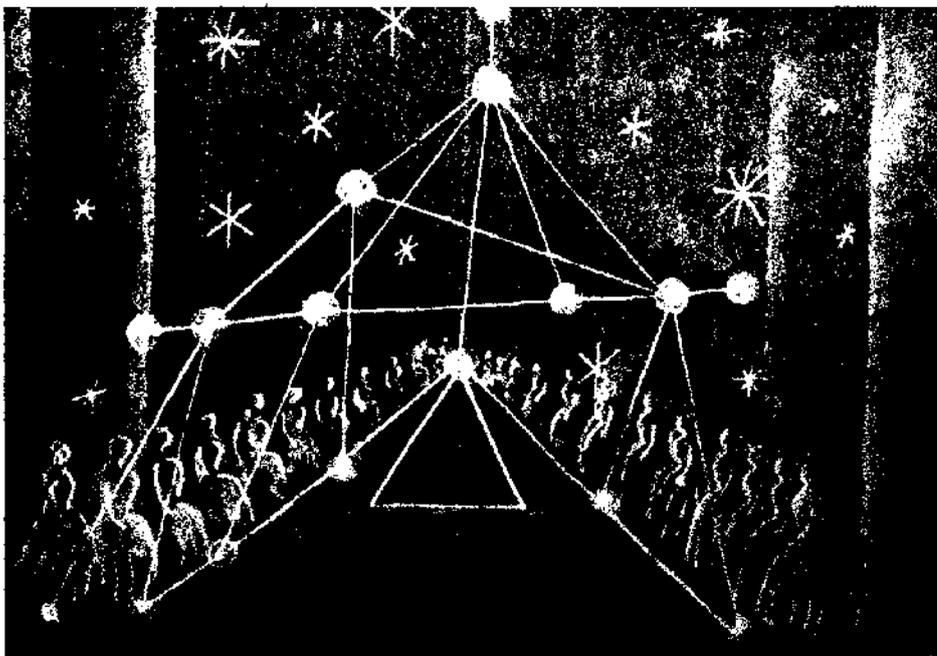
Del primo contatto ricordiamo soprattutto le esperienze geniali realizzate da Diaghilev in questo campo: nel balletto *Ode (Creazione)* (1928), il terz'ultimo spettacolo della sua carriera!, egli introdusse la

## La danza nel cinema

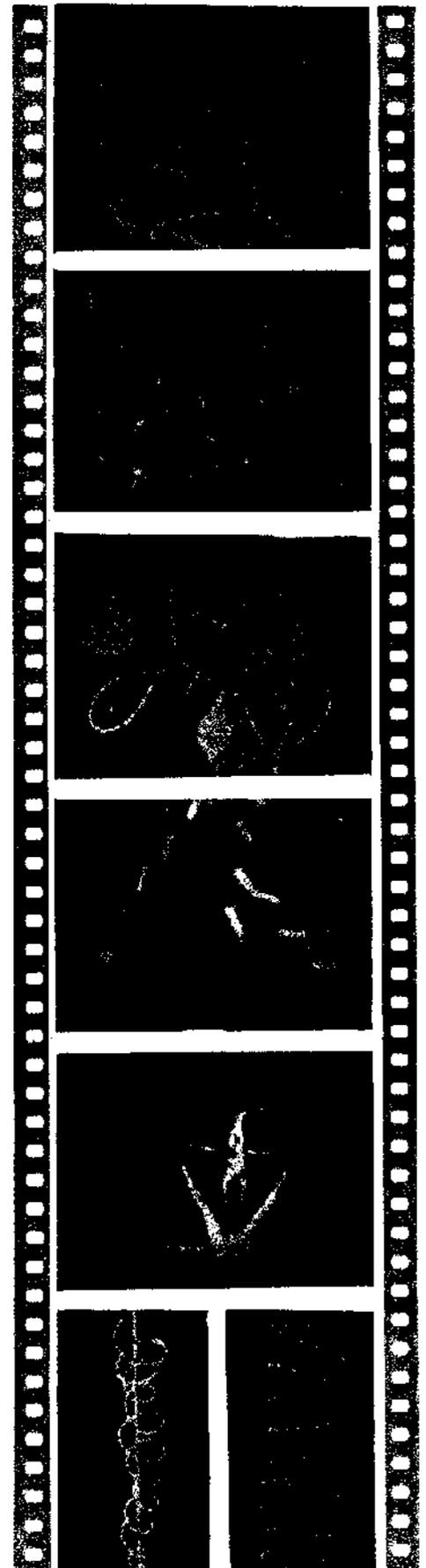
NEL 1923 i *Ballets suédois* Rolf de Maré furono editori d'un film di René Clair, radioscopia della sua opera futura, com'egli disse, su uno scenario di Picabia, musica di Erik Satie, collaborazione di Man Ray e di Marcel Duchamp per le immagini: *ENTR'ACTE*. Per la danza e per il cinema è un titolo di nobiltà nei loro rapporti reciproci. Il cinema ha sottratto alla danza molti dei suoi elementi ritmici, servendosene come di una decorazione che fonde la bellezza plastica alla grazia del

proiezione di film preparati da Pierre Charbonnier, combinando con molta fantasia l'immagine luminosa e la danza.

Charbonnier proiettò quattro film con quattro diversi proiettori; tre erano posti dietro le quinte e il quarto sotto la cupola del teatro. Questi film consistevano in motivi decorativi animati che ricordavano agli specialisti le trovate del fratello di René Clair, Henri Chomette (1896-1941). Charbonnier portava al *Ballet Russe* un complemento vi-



Celicer: Scena per l' 'Ode', con le annotazioni dei movimenti coreografici



1. - Questa enorme nebulosa era proiettata, in movimento, sul sipario di garza. 2 - 3 - 4: Elementi diversi moventisi nello spazio e aumentando o diminuendo d'intensità luminosa. 5: Giochi di acrobati rallentati, proiettati come motivo decorativo per il Balletto. 6 - 7: Composizioni proiettate sui due lati dello schermo trasparente S

sivo di movimento puro. Egli si servì pure, per rafforzare l'irrealità dell'ambiente creato, di scene di acrobati in azione, *rallentate* dal film. I documentari hanno un interesse d'altro ordine; alcuni ci mostrarono le tecniche intime del balletto, lo scomposero nel rallentato, indicarono come i grandi maestri annotavano la danza, come si educavano i ballerini; PASSO D'ADDIO di

Giorgio Ferroni illustrava questo mondo particolare. Serge Lifar, le cui iniziative per la danza vanno dalla famosa mostra dei Balletti russi del Museo delle Arti Decorative, alla direzione dell'Accademia di Danza dell'Opéra, ha ispirato due grandi documentari (uno di 32 minuti, l'altro di 23): LA DANSE ÉTERNELLE e SYMPHONIE EN BLANC. Regista è stato René Chanas e la

produzione è stata diretta dal dottor F. Ardoin. Lo scenario, particolarmente serrato e completo, è dovuto a Léandre Vaillat e allo stesso Serge Lifar. La musica è di Henri Sauguet, diretta da Roger Désormières. L'operatore è stato Toporkoff, sagace come sempre, e la decorazione di Aguetand. L'interpretazione è sceltissima: Lifar, le signorine Lorcía, Darsonval,



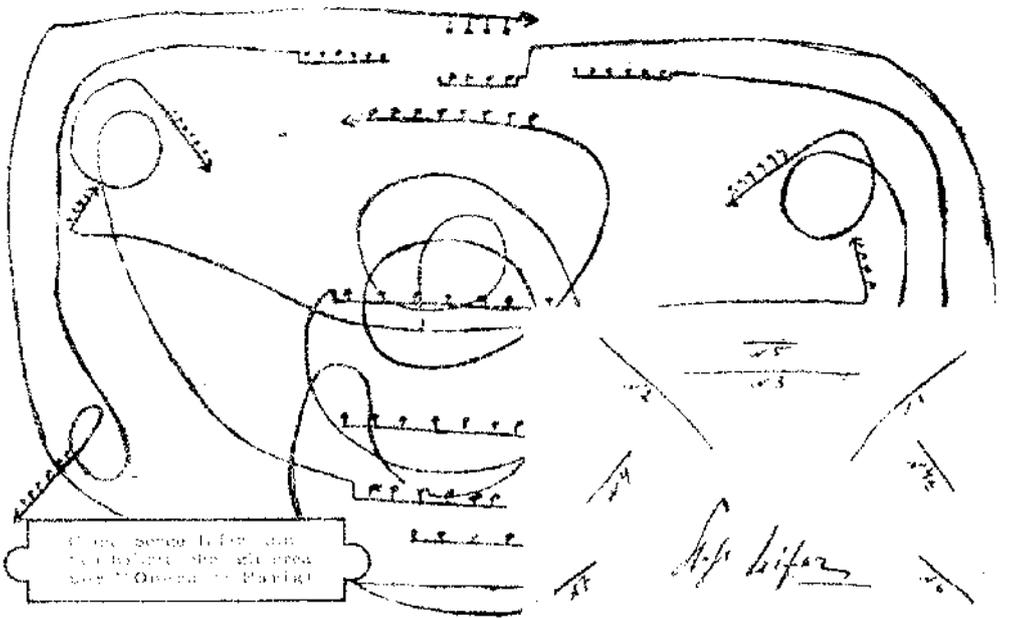
Serge Lifar nell'Icaro



'Symphonie en blanc'



Pablo Picasso e Serge Lifar durante un particolare del Caden Platinco



Il coreografo Sergio Peretti con  
una ballarina, Spina, alla scena  
della "Opéra" di Parigi

La ballarina Spina in una  
scena della "Opéra" di Parigi



Danzatrice del Gruppo  
di Via Ruskaja

Alexandrina e la danza

Schwarz, Chauviré, e Sergio Peretti col corpo di balletto dell'Opéra. Il primo documentario, che è come la prima parte d'un insieme organicamente composto, racconta la nascita e lo sviluppo della danza nell'antichità, con immagini abilissime, ove il documento si fonde alla suggestione d'una realtà tangibile. La trasformazione del gioco infantile in aspirazione alla danza è tra i migliori frammenti del film. E dai

Greci si passa all'Egitto, all'Oriente, alle danze ipnotiche d'Africa, alle danze popolari d'Italia d'Ungheria, di Spagna. Poi si viene alla danza internazionale del secolo scorso, dal valzer alla polka. Il secondo documentario è uno studio minuzioso della danza classica com'è concepita sui palcoscenici; la monotonia inevitabile delle scene è sempre vinta dal rallentamento, che allarga, fila nello spazio, rende

fluida e quasi porosa ogni azione. Lo spettatore segue la lotta continua, nascosta, spietata, della coreografia che vuol togliere di giorno in giorno alla materia qualche grammo del suo peso. E' soprattutto il rallentamento che ci ricorda la possanza del cinema come evocatore di sogno e di stati d'animo sognanti; sogno, danza, cinema, tre parole che non ci spiacciono, in conclusione.

L. D.

# MUSICA E DANZA

MUSICA e danza sono compagne antichissime: arti che si compendiano, si integrano, si ritrovano in perfetta dimestichezza. L'una offre all'altra spunti e motivi di una rara coerenza espressiva.

Per lungo tempo hanno camminato, nei secoli, di pari passo: dov'era musica era danza, e viceversa. Si sono lasciate soltanto quando la musica ha cercato un suo linguaggio autonomo, una sua maniera di « rappresentare » sentimenti, senza riferimenti visivi. Giunta all'apice della civiltà, maestra di un mondo espressivo tutto suo, la musica ha guardato ancora alla danza come ad una ancella premurosa e devota. L'ha chiamata a sé per offrirle novella compagnia ed invitarla a nuove scorribande fantastiche, nei campi illimitati dell'arte. Oggi sono ancora insieme; sembrano insieme poter rivelare quello che fu lasciato a mezzo da una troppa fiduciosa convinzione nelle proprie capacità di rappresentazione. Il « balletto » è appunto la forma d'arte teatrale vagheggiata dal compositore moderno: quella che soddisfa i suoi gusti sazi di avvenimenti espressi nella canora convenzionalità del melodramma. Il teatro musicale moderno è appunto un teatro mimico, plastico, muto di parole: è un teatro



Le "girls" dai sorrisi attoniti, danzano sovente incalzate dai ritmi dello 'swing'

che vive attraverso il gesto, che esprime visivamente i ritmi, l'ordine architettonico della musica. Non è soltanto intima propensione del musicista moderno: è rispondenza ai gusti, alle necessità emotive del pubblico giovane, dinamico, spregiudicato, antitradizionalista, di questo secolo. Il dramma di *Petruska*, gli amori di *Dafni e Cloe* — per dire cose che rappresentano sentimenti umani — il mordente soffio de *La Sagra della Primavera*, la tenace follia del *Bolero* — per dire cose che esprimono gli impeti astratti della natura — l'elegante turbino della ravelliana *Valse*, il piccante umore della rossiniana-respighiana *Bottega fantastica* o la popolareggiante canorità della caselliana *Giara* — per dire di cose che con un sol guizzo coreografico sintetizzano spirito, costume, ideali di un mondo caro ai ricordi e suggestivo di evocazioni — sono più che mai la suprema espressione di una « verità » che infonde vita, stile, coerenza al teatro musicale di oggi: Teatro antiretorico, antiavverbiale: teatro semplice, essenziale, sintetico.

Si guardi al cinematografo con lo stesso occhio con il quale il musicista ha guardato al teatro danzato: si pensi che nessun ritmo può essere più determinante del trionfo ritmico musica-danza-cinematografo. Si creda alla modernità ed all'attualità dei « sentimenti-ritmo », delle « rappresentazioni-ritmo »: allora danza e musica non saranno soltanto, nel cinematografo, coefficiente, orpello, complemento; saranno col cinema e nel cinema parte integrale di una forte, viva e benefica espressione rinnovatrice d'arte.

RENZO ROSSELLINI



I grandi, tristi cappelli di quelle signore laggiù, gli occhi tinti dai ballerini ci riportano, sbiadita come questo fotogramma, l'immagine bluastro ma precisa, nel tempo, del vecchio (oh! quanto vecchio!) tabarino. Danza a prezzo fisso, danza per tutti. In fondo, che differenza c'era per l'uomo 'della strada' tra il cinema e il tabarino? Si paga, si entra, e la macchina gira...

## SACERDOTI DELLA DANZA

INTORNO al 1921 i CAVALIERI DELL'APOCALISSE introdussero nei *tabarin* ritualmente illuminati di rosso, e nelle scuole di ballo, desolate sempre dal chiarore triste delle ultime ore pomeridiane, il gusto delle basette, degli importanti gemelli da polsini, dei movimenti lentissimi, spezzati bruscamente in rigide giravolte. Apparivano i primi « sacerdoti della danza », ballerini professionisti o commessi ambiziosi, imitavano, di Rodolfo Valentino, le palpebre socchiuse, le narici palpitanti, le scarpe lucidissime e le unghie leggermente smaltate: le loro compagne accettavano spaventate l'onore pericoloso dell'invito, ed il moltiplicarsi delle « figure » le stordiva. Impacabili, e falsamente frementi di passione, i veri cultori del tango « aprivano » ogni tre passi, subito imponendo la gran piegatura del ginocchio, il movimento indietro, o « le forbici », o il « tuffo ».

L'*hesitation* mancò nettamente di modello cinematografico, e forse per questo la sua voga restò limitata: a Napoli, Edmonde Guy lo aveva ballato, sul palcoscenico, con il giovane duca di Sirignano, e bisogna dire che i due rivaleggiarono in opposte bravure, sforzandosi la diva ad apparire gran dama, il duca a mostrarsi spregiudicato e disinvolto, l'ispirazione unitaria e compatta mancò agli spettatori, l'*hesitation* conti-



Film musicale. Sottospecie valzer viennese: epopea delle comparse. Fermiamo la moviola, guardiamo per un attimo questi volti, se lo meritano. Questa sera saranno assai tristi. Ma non si saranno illuse anche loro, le comparse, magari per un attimo, di danzare 'veramente' nella sala vera, di un vero castello? E ne dovranno ringraziare il cinema?

nuò a venire eseguito con indipendenza, e senza impegno di emulazione.

Ma Joan Crawford stava, proprio allora, vincendo le sue ventisette coppe premio. Lentiginosa, i capelli rossi mal tinti in biondo, la ragazza viveva vendendo le coppe appena vinte, e autorizzando reclame di calze, fotografate sulle sue belle gambe. Campionessa di Charleston: il nome della piccola città (South Carolina), piena di chiese e di superstizioni e di silenzio, prendeva il significato di una International Revue, piena di grida e di cattivo gusto, Joan raccoglieva l'eredità degli stregoni negri, di una pazzia furiosa e pesante, e le ragazze di buona famiglia, sul suo esempio, imparavano a torcere le ginocchia, a battere le caviglie, a roteare gli occhi. Ci si esercitava, nelle salette da pranzo borghesi, appoggiandosi alla spalliera di una seggiola, ciò che rendeva i movimenti facili ed equilibrati: senza seggiola, si incontravano difficoltà maggiori, solo l'immagine di Joan soccorreva.

I giovanotti ebbero Raft per maestro. « Bolero » ripeteva le acrobazie voluttuose di Valentino, il suo languore calcolato al millimetro: di nuovo, c'erano certi sorrisi maligni, certi gesti arrotondati. Nelle « ballerine » domenicali, le operaie timide pregavano i loro cavalieri di « fare l'essio »: per l'essio si intendeva il tango senza figure, con solo tre soste sul terzo movimento. Si vedevano spesso coppie maschili eseguire, in mezzo alla generale ammirazione, un riassunto danzante di Valentino e di Raft.

Se il tango era stato prediletto dagli uomini ed il charleston dalle donne (si potrebbe spiegare questa preferenza non soltanto attraverso Rudy, e George, e Joan, ma per un atavismo di orgoglio virile e di femminile isterismo), il « tap » ottenne generali consensi. Fred Astaire e Ginger Rogers scandirono, contro orizzonti di falso ghiaccio, di falso marmo, di vero specchio, una agilità matematica e furente, da sperarsi sportiva. I calzolari rionali lavorarono ad applicare « claquettes » sulle suole di scarpe già vecchie, e originariamente modeste: un poco dappertutto, nei retrobottega delle stinerie e negli spogliatoi dei tennis, si sentivano picchiare, numerati, i colpi degli allievi. Spesso, nei ricevimenti domenicali, si pregava lo studente scalfato, o la signorina tuttapepe, di dare un saggio dei loro meriti, e quelli, per nulla imbarazzati, in un esiguo spazio vuoto, pestavano serenamente, agitando a tempo le dita delle mani ed i riccioli ribelli alla brillantina.

Anche il *Big Apple* ed il *Lambeth Walk* ebbero nascita e consacrazione cinematografica. Il *Lambeth* figurò, ci sembra, anche in alcuni « saloni » della nostra industria, per merito delle solite platinato, nei soliti abiti di lustro lamè. I loro indici capricciosamente sollevati, i loro sorrisi maliziosi, e illuminati, nel fondo, dai canini rivestiti d'oro, non riuscirono, fortunatamente, a far convinta la nostra borghesia di un costume tetro, e privo di ogni sincerità.

IRENE BRIN



Così danzano i personaggi di Puskin nel film di Uicicky 'Der Postmeister'



Una tipica situazione del cinema americano: lui, lei e l'altro (che non si vede). La bella fanciulla sarà la posta dell'agone



Non si direbbe! Eppure questi signori, le dame abbondantemente plumate, colti dall'obbiettivo in una composta danza, erano travagliati da spasmodici problemi centrali. Passioni furiose squassavano i loro petti e, a sera, con il cuore spezzato, i capelli in bionde anella partiti immenso alla fronte, le dame sfogliavano rose sulle oalme superficiali di laghi solcati da candidi cigni



Il valzer, la divisa gallonata del tenore, Marta Eggerth, ce n'è quanto basta per evocare il mondo dell'operetta; corone di cartapesta, folle di principi. Un mondo distaccato e felice dove è possibile risolvere il problema della vita fra una romanza e un coro. L'unica possibilità drammatica è affidata al duetto e magari ai rapporti diplomatici, troppo spesso tesi, fra microscopici stati

# IL PASSO DEFORMATO

NELLA storia della danza, la deformazione delle forme classiche e del ritmo composito, in una parola, la danza comica, risale al tempo dei greci e soprattutto dei romani (pantomina teatrale): vale a dire agli albori, alle primitive manifestazioni di questa arte. In seguito, escluso qualche periodo nel quale la danza assume un valore simbolico o mistico (nel Medio Evo, ad esempio: dove rimane un solo tema comico, quello del diavolo), non mancano esempi di balli parodistici, di pantomime comiche, e accanto ai danzatori classici, numerosi sono quelli che appaiono sulle ribalte per suscitare ilarità e buonumore nella platea. Questi numeri avevano anche allora valore di « intermezzi », da valutare oggi alla stessa stregua della farsa finale, o del giuoco fantasioso dei pagliacci e dei « clowns » che si sparpagliano nell'arena centrale del circo, finito in quel momento il numero più pericoloso ed emozionante del programma.

Più che logico, dunque, che un elemento di così provata efficacia sul pubblico e di così lontana tradizione sia definitivamente entrato nel patrimonio dei comici del cinematografo, da Charlot a Buster Keaton, da Macario ad Eddie Cantor. Tanto più naturale se si pensa che il cinematografo rientra facilmente nei termini generali dello spettacolo. In ogni modo, più il comico è « personaggio », più il comico avrà un mondo ben definito nel quale far vivere le sue avventure, più la danza apparirà elemento accessorio; mentre diviene elemento fonda-

mentale per altri comici, i quali hanno bisogno di creare continuamente dei « pretesti » per non distruggere il ritmo della loro comicità. Tra questi ultimi nominiamo Eddie Cantor, il nostro Rascel e, naturalmente, i comici che fanno derivare i loro effetti esclusivamente dal ballo, come i fratelli Ritz, le Peter Sisters, Buddy Ebsen. Il caso dei fratelli Marx è diverso: poiché un susseguirsi ininterrotto di motivi, quasi accavallantisi, aiutava il loro giuoco rapidissimo e clownesco.

Ma tornando ancora più indietro, agli albori del cinema, troviamo la danza perfino in Mack Sennett: e le sue « bathing girls », dalle gambe grosse e dai costumi a righe, rappresentano oggi la prima concessione del cinema al *vaudeville* ed al varietà in genere. Ma la loro scarsa funzionalità è da ricondursi più che altro alla necessità di un movimento qualsiasi per animare quel fotogramma che da così poco tempo aveva cominciato a rompere le leggi statiche della fotografia.

Anche Max Linder si servi dell'esperienza di una danza più o meno acrobatica per dare l'avvio e quasi un ritmo alla sua comicità. E lo stesso è avvenuto per Ridolini, per Fatty e per Harold Lloyd: i quali si saranno anche imbattuti nella spiacevole eventualità di dover ballare all'improvviso, per un'incauta ragione, in una sala pubblica (FATTY, EROE DEL DESERTO, ZAMPA DI GATTO con Harold Lloyd), ma in genere non faranno mai della danza un fattore essen-

ziale della loro comicità, basata evidentemente in maggior misura sul comico delle forme (Fatty) e degli atti (Ridolini e Harold Lloyd) che su quello dei gesti, per usare la formula bergsoniana.

Automatismo e rigidità di movimento generano il riso — dice Bergson nel suo saggio famoso. Ed ecco creato facilmente il contrasto con la danza, che è soprattutto ritmo, misura, tempo, agilità, scioltezza. Basta contrappuntare uno di questi elementi per creare subito un effetto che suscita spontaneamente il riso. Questa è una legge intuitiva e comune e nessun comico, per nessuna ragione, è sfuggito alla sua influenza. Per questo si può dire che nessun comico ha rinunciato all'elemento danza, che gli eccitava la fantasia e possedeva intrinseci notevoli attributi spettacolari. Gli stessi Stan Laurel ed Oliver Hardy, i più impacciati ed arruffoni fra i comici (anche in un senso estetico, si badi: basta pensare alle loro prime farse), hanno più di una volta ballato il « tip-tap », dimostrandosi dei veri ballerini, anche se la comicità che ne derivava si giovava in gran parte del solito contrasto fondamentale tra i loro due corpi (I FANCIULLI DEL WEST). Diamo ora un'occhiata fra i nostri comici: Macario ha portato sullo schermo alcune fra le sue invenzioni (dove la danza è elemento trascurabile) che lo hanno reso celebre nel varietà: basti ricordare, come esempio essenziale, la parodia del « gigolò » in IMPUTATO, ALZATEVI!. Anche Totò ha qualche volta dan-



Macario non trasfonde nelle sue danze comiche un ritmo essenzialmente cinematografico



Il passo deformato serve a Buster Keaton per caratterizzare maggiormente i suoi personaggi



Fin dall'infanzia del cinema, i comici hanno, con la danza, accresciuto le loro qualità interpretative

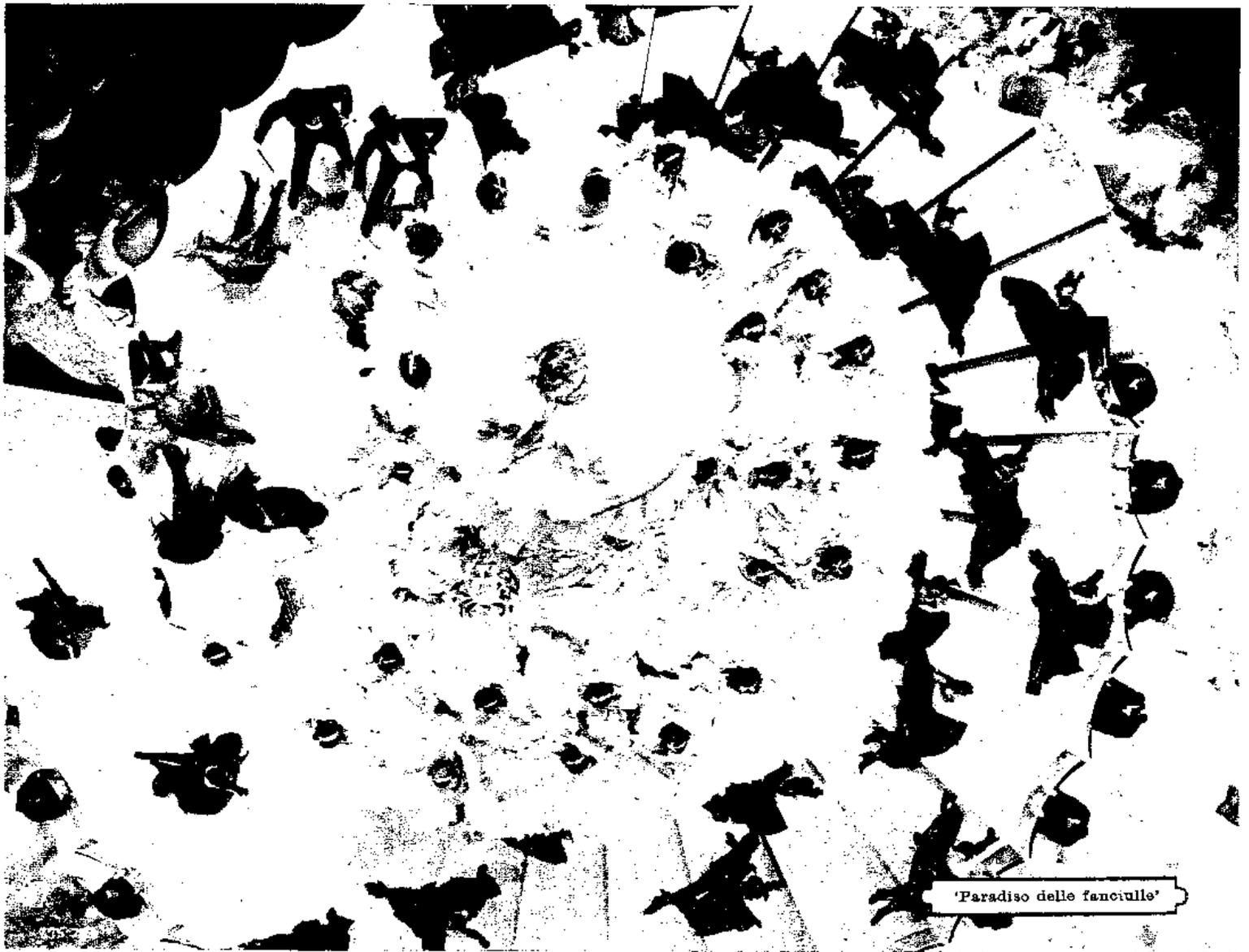
zato, ma anche lui, come Macario, senza mai trasfondere alla danza un ritmo che matogranico. Trasposizione soltanto meccanica, dunque.

Ma è ancora in America che troviamo esempi più calzanti. I fratelli Ritz e le Peter Sisters aggiungevano alle loro grandi abilità di cantanti e suonatori di più strumenti (RADIOFOLLIE, UNA RAGAZZA ALLARMANTE, quella di suscitare effetti comici anche dalla danza, mentre Buddy Ebsen, il più puro fra i ballerini e, se volete, il più raffinato, trovava una sua particolare espressione ed un suo stile, ballando nella maniera più classica il « tip-tap », e inventando non soltanto dei contrasti in virtù di movimenti automatici e rigidi (come i fratelli Ritz), ma addirittura creando un personaggio attraverso una finissima interpretazione del ballo negro. Il quale ultimo, tuttavia, non fu mai completamente assimilato dai bianchi. Nessun ballerino bianco (compreso Buddy Ebsen) riuscì infatti a rendere, per esempio, quel senso gioioso che si può riscontrare nei balli dei piccoli negri di ALLELUIAH! Altri esempi non sarebbe difficile trovare. I negri invece portarono con successo sullo schermo balli parodistici: satira soprattutto del costume e del ballo ottocentesco (METROPOLI IN FIAMME); mentre Michla Auer creava un contrasto comico, ballando accanto alla sua allieva in gonnellini da Teatro dell'Opera, ne L'ETERNA ILLUSIONE.

Ma l'indagine diventa ancora più appassionante se si esamina con cura i film dei grandi comici. Cosa fa Charlot nella celebre danza dei panini nella FEBBRE DELL'ORO, se non tendere ad un effetto surrealistico, provocando le più larghe possibilità di eccitamento nelle facoltà fantastiche del pubblico? Altrove, invece, Charlot si serve della danza in maniera del tutto diversa: o polemicamente (in TEMPI MODERNI nella danza delle macchine) o soltanto per una necessità narrativa e per creare una certa atmosfera (sempre in TEMPI MODERNI nella danza sui pattini). Possiamo in ogni modo affermare che, per Charlot, la danza resta un elemento accessorio, sebbene, in ogni caso, funzionale e mai soltanto descrittivo. Lo stesso è possibile dire per Buster Keaton, il quale si servi della danza per caratterizzare ancora più efficacemente uno dei suoi personaggi più famosi nel PROFESSORE.

All'opposto di Charlot e di Buster Keaton, Eddie Cantor e, ad esempio, il nostro Rascel: i quali si servono della danza più che altro per creare un contrappunto, sebbene di effetto piuttosto superficiale. Così Eddie Cantor (che passò al cinema nel 1929, provenendo dalla compagnia di Ziegfeld) quando danza, truccato da negro, in mezzo a « girls » inappuntabili e vestite di candidi costumi (IL MUSEO DEGLI SCANDALI, CONGLIO O LEONE?, IL RE DELL'ARENA); e Rascel che in PAZZO D'AMORE danza nella maniera più ortodossa un tip-tap sulle botti e sugli scalini di una casa, per finire inaspettatamente in terra fra gli sguardi stupiti della gente che passa.

MASSIMO MIDA



'Paradiso delle fanciulle'

## SCENOGRAFIA RITMICA

HO ritenuto sempre che lo studio severo che comporta in genere la scenografia di un film è compensato dalla fortuna che può capitare all'architetto: il rapido realizzarsi delle sue aspirazioni, il poter gioire egli stesso entro le plastiche sceniche da lui create, con arditi scori piranesiani, o moderne di lindore lineare, dai piani vasti, silenziosi. Non è poco per la fantasia fervida, fluente di un architetto essere lasciato a realizzare architetture di ambienti, di strade, di città, di ogni angolo del mondo! Fantasia senza limitazioni imposte da qualsivoglia cliente troppo modesto o da costruzioni naturali d'ambiente, o da ristrettezze finanziarie. Nel film tutto è possibile per l'architetto scenografo, tutto è abilmente raggiungibile anche perchè tutto è perfettamente imitabile: le colonne saranno di porfido, i pavimenti riccamente intarsiati, le scalee mormore, le statue, gli arazzi, i soffitti istoriati; quale architetto, se non di secentesca memoria, può essere più felice in tanto miracolo di possibilità? E non so dirvi pure quanta considerazione acquistino e meritino gli autori di scenografie famose nella storia del cinema. Scenografie immense e vivaci di film danzanti, mai dimenticate dal pubblico, sebbene realizzate già negli ultimi anni dal '35 al '39!

Le scenografie sono appositamente create per certi ritmi: di danza; scene che danzano esse stesse, o, volendo usare una terminologia tecnica: *scene cinematiche a ripresa mobile* o più propriamente *scene ritmicamente mobili per ripresa mobile*. Sono questi i tempi aurei, dei tecnicismi oltremodo costosi, meraviglianti le folle di allora, che pur restando vuoti di significato e di valori umani, costituiscono tuttavia quel certo tipo di film per cui si compiono studiattissimi miracoli d'ingegneria tecnica. In PARADISO DELLE FANCIULLE, FOLLIE DI BROADWAY, ABBASSO LE DONNE, VIVA LE DONNE, ecc., si raggiungono gli estremi risultati di raffinatezze scenotecniche, sia per le colorazioni decisamente a « tutto bianco », sia per le moltiplicazioni di luci, come per le moltiplicazioni dei piani mobili, per cui si toccano vastità insperate di campi di presa.



'Rosalie'



'Carnet de bal'

Del resto, è il caso di dire che la parte artistica del film è asservita a quella tecnica: perché il suono, anch'esse danzanti, moltiplicano ancor più le cento e cento danzatrici, con pareti mobili, invisibili, di specchi. Tutti i miracoli dell'ingegneria scenica, tutte le applicazioni ultime dell'ottica, della luministica, sono lì confluiti perché la scena enorme, colma di sciami di ballerini, disposte a piani orizzontali, trasversali, su scaie, possa subito mutarsi in saloni di sogni dalle colonne lucidissime slittanti esse sole su pavimenti speculari in dall.

Ma la tecnica scenica non si esaurisce in ragguingimenti di gag elettromeccanici che meravigliano, solleticano la curiosità e pongono il problema della soluzione anche all'occhio più tecnicamente esperto. Il trucco agisce sull'animo del pubblico come un improvviso episodio da bacchetta magica. E l'occhio curioso, attento in noi, cerca scoprire i meccanismi rotanti nel sottotratto scenico o al di là dei limiti delle « inquadrature ». I meccanismi sono perfetti (non s'impiegano invano veri ingegneri). Ai materiali usati con dovizia, ed ai meccanismi cinematici funzionanti nelle scene, bisogna aggiungere l'opera dei vari « trucchi » postumi di montaggio e chimici di sviluppo.

Esempi che non vanno dimenticati sono la scena di crescente intensità del valzer a due nella VEDOVA ALLEGRA di Lubitsch, e quella candida evocativa e tutta romantica del ballo delle fanciulle in CARNET DE BAL.

ANTONIO VALENTE

## CACCIA AGLI ORRORI



**DANZA** - Chi amasse il paradosso potrebbe dire che una società si riconosce anche dal modo come onnove i piedi nella danza. E infatti, per lucere del minuetto che permette di ritrovare nel suo ritmo preciso ed aggraziato l'olimpica serenità di un'epoca che tutto aveva risolto, meglio, credeva di aver risolto secondo ragione, l'ormai sbiadito logogramma, che qui appresso pubblichiamo, con la sua Russia di maniera, data per elementi, come se il regista avesse letto qua e là qualche periodo dalle traduzioni di Dostoyeski e Tolstoi che cominciavano allora ad apparire, oltre che riportarci ai fasti del muto, ci ripropone « un tempo ». Nel dover tracciare una storia del costume, lo storico futuro troverà nel cinema il più preciso documento. A chi, vedendo questa fotografia, non torna in mente l'immediato dopoguerra? L'epoca del pescecannismo, il trionfo dell'operetta, del varietà, della « ville lumière » e i Trimalzioni che anelavano al brio e al brivido (pagato) a Montemurice:

... la notte  
c'invita al piacer,  
O Gigolette  
danza per me...

e magari anche i fichi secchi tirati a Pirandello alla prima de I sei personaggi.  
Per Shelley « È un tuo morticino — che all'ombra tu vegli — il tempo che fu ». Ma ora mi sembra che siano in troppi a vegliarlo e a non saperne staccare, che il gusto di certi nostri film e persino di certe polemiche non è diverso da quello che traspare da questa inquadratura.

**SEGUITO** Con sottile magia, dalla tuba di Umberto Melnati, in un recente Fuori programma radiofonico, venne fuori Carmine Gallone e parlò... Sei contro uno se lo indovinate! Non di Maria Cebotari, ingenui. Non del film musicale o de LE DUE ORFANELLE. Parlò dei giovani. Ora è di moda parlare dei giovani. Anche lo spazio pubblicitario riservato ad Okasa e al Sanadon sarà presto usato per polemiche sui giovani. Persino Rovi sul Marc'Aurelio e Cataldo su Gente Nostra (narrate, o uomini, la vostra storia) parlano dei giovani e

dicono: « Ma cosa vogliono questi giovani? Perché prima di criticare i Maesivi, non scrivono delle belle commedie? »

Oh, l'acuto raggiunore! Come se Francesco De Santis, prima di criticare la Divina Commedia avesse scritto una nuova Commedia o qualcosa di simile. Ma Gallone mette in guardia i giovani contro il decorativismo cinematografico, parla di eticità del cinema, di contenuti morali...

Maestri dello schermo e del teatro, lasciamoli lavorare in pace i giovani. Ci sarà sempre qualche uomo di buona volontà disposto ad apprezzare di più l'opera sbagliata, brutta, priva di mestiere (l'avevo voi, il mestiere?) di un giovane (e non mi riferisco all'atto di nascita) che non i vostri capolavori con catarro bronchiale e papalina.

PRUDENZIO



'Memorie di un monaco'



Proprio in quei film in cui l'animo popolare deve palesare la sua più sincera natura, puoi facilmente incontrare il ballo. Due campagnoli danzano in un vecchissimo film italiano

## IL BALLO POPOLARE

LA DANZA è tra le manifestazioni popolari più antiche. Ogni popolo ha il suo ballo, ogni regione il suo particolare modo di muovere i piedi e le braccia, atteggiare il corpo, scuotere la testa; il vario modo di ballare esprime l'animo e il costume d'una determinata gente.

Il cinema non ha fatto ricorso alla danza soltanto come a un gioco di movimento ritmico (la danza può essere di per sé stessa arte, anche senza seguire il tempo di strumenti musicali, purché rispecchi un segreto motivo dell'anima), ma ha chiesto, volta a volta al ballo il suo contributo quando s'è trattato di rappresentare gli usi, i sentimenti, il carattere di un popolo. Con quali risultati? Non ricordiamo esempi degni di nota, e le danze ci son sembrate volta a volta protesti coreografici e falsamente folkloristici.

Ma proprio in quei film in cui l'animo popolare necessita di palesare la sua più sincera natura, puoi più facilmente incontrare il ballo. Così in *FERRA MADRE*, in *SOLE* e in *PALIO* di Blasetti, che sono tra le opere cinematografiche nelle quali la vicenda trae origine dalla vita semplice del popolo nostro, abbiamo visto la macchina fissare i ritmi di danze popolari. Ovunque sia ambientata la vicenda, nella Spagna o nell'America latina, nell'Ungheria degli zingari o nelle calde regioni africane, la danza può

dare sempre l'ultimo preciso accento alla definizione dell'autentica natura dei luoghi e degli uomini.

Potranno fare un vastissimo elenco dei film nei quali la danza viene assumerne una tale importanza: da *ROBIN HOOD DELL'ELDORADO*, a *ROSA E SANGUE*, a *MARISA*, al vecchissimo *SCIALLE LUCENTE*, al *PIRATA BALLEERINO*, a *WUNDER BAR*, a *NOTTE DI NOZZE*, a *MARIA, LEGGENDA UNGHERESE*, per citare i primi esempi che confusamente ci vengono alla memoria, tutti dimostrano che il ricorso al ballo avviene quando più precisamente si voglia descrivere un ambiente popolare.

Ma, oltre al resto, il ballo ha una sua particolare funzione galante: si svolge generalmente tra uomini e donne ed unisce, accende, esulta, trascina: quanti amori cinematografici sono nati durante un ballo? Quanti sono finiti col finire del ballo?

Innumerevoli le storie di innamoramenti e di tradimenti che hanno avuto svolgimento durante l'indiviso ritmo di una *czarda* o di una *turantella*. La danza, quella popolare in specie, è come una grande pazzia dell'uomo: la musica è il mezzo che ti guida; il piede, una volta librato nel gioco, lo continua senza posa; il corpo si abbandona al ritmo e resta nel suo vortice. Quanto più l'uomo è naturale e istintivo, tanto più da quel vortice è preso. Così la danza diventa specchio di costumi, esprime il grado di istinto e di passionalità umana.

P. NIMÉCO



Ovunque sia ambientata la vicenda, nella Spagna o nell'America latina, nell'Ungheria degli zingari o nelle calde regioni africane, la danza può dare sempre l'ultimo preciso accento alla definizione dell'autentica natura dei luoghi e degli uomini



In occasione della quinta proiezione retrospettiva di 'Cinema', durante la quale è stato presentato il film 'Ninotchka', ha avuto luogo la programmazione del documentario 'Nasce una famiglia' di Francesco Pasinetti, prodotto dall'Ist. Naz. Luce, del quale presentiamo un'inquadratura

## FILM DI QUESTI GIORNI

### LA CITTÀ D'ORO

(Die Golden Stadt) - Germania - Produzione: Ufa - Distribuzione: Film Union - Regia: Veit Harlan - Operatore: Bruno Mondi - Fonico: Bruno Suekau - Musica: Hans-Otto Borgmann - Scenografia: Erich Zander, Karl Machus - Interpreti: Kristina Söderbaum, Eugen Klöpfer, Paul Klüger, Kurt Meisel, Anne Rosar, Frida Richard.

Quanto tempo trascorrerà ancora prima che il colore trovi la sua « grammatica » cinematografica e il suo artistico « linguaggio »? Estetici del cinema tra i più accreditati si sono occupati a lungo di questo problema ed hanno tratto delle conclusioni sfavorevoli nei confronti delle possibilità che tale impiego permetteva.

Noi non siamo dello stesso parere, e non vorremmo davvero incorrere, troppo presto, nell'errore già altre volte commesso da quegli stessi agli albori del « sonoro ».

Una cosa è certa: ogni arte percorre il suo cammino e si evolve nel tempo. Se è vero che fino ad oggi i diversi tentativi (compreso quel non lontano *Becky Sharp* che, essendo sulla bocca di certi letterati, falsi cultori del cinema, rischia di passare alla storia per quei suoi famosi mantelli rossi) hanno dato sempre dei cattivi risultati, ciò non deve spazientirci. Sostenere che il solo bianco e nero può offrire al cinema possibilità espressive e creative, e che il colore tende ad imbastardire la sua prima origine, sarebbe come screditare nella scultura il bronzo nei confronti del marmo o della creta colorata, in pittura i disegni di un Morandi, per esempio, nei confronti dei suoi dipinti, o la tempera nei confronti dei colori ad olio.

Che cosa avrebbero dovuto dire gli Elleni quando solo nel I sec. d. Cr. incominciò con quelle *Novelle Milesie* di Aristide di Mileto, ad affacciarsi nella letteratura un genere che apriva la strada alla novellistica ed al romanzo? Sorsero dubbi sulle possibilità della nuova scrittura? A nessuno venne in mente di denunciare come spurio un mezzo artistico che si presentava valido come ogni altro.

Intanto dall'America giungono già buone notizie sulla sorte toccata al cinema a colori in questi ultimi anni, e noi non possiamo che rallegrarcene nell'attesa di giudicare con i nostri occhi; siamo

tuttavia certi che il primo insegnamento artistico non verrà dai paesi oltreoceani, ma bensì dall'Europa maggiormente educata ad un gusto pittorico, e forte di una autentica tradizione. Ultimamente anche dalla Russia qualcuno ha riportato che in quella terra sono stati raggiunti ottimi risultati.

In questa città d'oro nessun progresso. Ancora una fredda, banale e fastidiosa riproduzione della natura senza alcun intento di trasfigurazione, se non quello di alterare al solo scopo di creare l'effetto decorativo. Perfino quelle curiose tonalità « scipionesche » o « mafaiane », che si possono scorgere nei quadri rappresentanti Praga, quando la ragazza sogna la città, benché attenuate, risultano solo illustrative.

(Non verrà, anche questa volta, il solito zelante studente di Parma a rimproverarmi che si dice « scipioniane » o « mafaiesche »? Che Dio abbia in gloria la sua potente e benemerita cultura romana!)

Ricordate quelle candele d'un rosso accecante poste sulla tavola dove si celebra il banchetto per il fidanzamento del ricco terriero con la sua governante? Siamo ancora alla « réclame » colorata dei fornelli da cucina, dei calendari murali o tutt'al più alle sgargianti e pacchiane pretese di una « scoubrette » mondana.

Nella festa con la corsa dei cavalli, invece, ci è sembrato di scorgere nella colorazione a tinte chiare qualche intenzione non del tutto sgradevole, ma può darsi che i nostri occhi fossero piuttosto incantati da una armoniosa composizione coreografica.

Ciò premesso, passiamo, ora, ad esaminare il maggiore complesso del film. Il suo intento è propagandistico. Vi si narrano le lotte sostenute dai contadini contro la bonifica delle paludi ed infine la rieducazione delle terre, si vuol mettere al confronto la sanità di una vita campestre con quella triste e misera di una città cieca, si punisce il somnoso bovarismo di una campagnola che sconta così la colpa di aver preferito alla serenità dei campi il frastuono di Praga.

Come vedete, una tesi si accavalla all'altra anche se, qualche volta, il senso di alcune di esse è ben nascosto.

Bisogna confessare, però, che nessuna riesce a

far presa sullo spettatore, perchè tutto difettando di drammaticità, pur essendo il film pieno di lacrime e di lamenti. Se a qualcuno capita di commuoversi, direi che ciò avviene per le consuete ragioni che spingono l'animo umano a turbarsi (ogni volta dei casi di una brava ragazza sedotta da un giovane cinico).

Trappo semplicistica la psicologia di tutti i personaggi e ciò, oltre tutto, crea una lentezza e degli squilibri continui nel racconto. Pensate quanto tempo impiega la ragazza per decidersi ad andare a Praga; lo spettatore è già stanco di attendere, poichè comprende benissimo che infine essa ci andrà; tutto quanto accade intorno (se si eccettua la corsa dei cavalli e la festa che hanno una grande prestigio spettacolare) non aumenta l'interesse, ma anzi lo affievolisce; la stessa cartolina dell'ingegnere arriva come un macchinoso pretesto e l'aiuto della governante risolto in modo troppo sbrigativo in confronto dei dubbi precedenti.

Il dramma tradisce così anche la sua origine letteraria. Gli sceneggiatori avrebbero dovuto fare a meno di tante situazioni e tirar dritto verso il fine ultimo.

Veit Harlan segue una tecnica che chiamerei « illustrativa ». Preoccupato più dei motivi decorativi che di ogni altra cosa, trascurando quasi sempre di narrare per immagini. Anche quelle poche volte che egli tenta di « cinematografare » (vedi ad esempio alcuni brani dell'annegamento della ragazza) si serve di elementi ormai divenuti convenzionali nel linguaggio del cinema. Tuttavia, sa condurre in porto una storia senza errori e avvalendosi di un fine gesto ambientale.

L'attrice Kristina Söderbaum è brava. Sa piangere, ridere e commuoversi a dovere, secondo le buone regole dell'arte drammatica. Lo stesso direi dei suoi compagni: tutti di una eccellente scuola teatrale.

### L'AVVENTURA DI ANNABELLA

Italia - Produzione: A.C.I. - Distribuzione: A.C.I. - Europa Film - Regia: Leo Menardi - Direttore di produzione: Nino Riccardi - Sceneggiatura: Sisto, Paolo Moffa, Luigi Giacovi, Leo Menardi - Scenografia: Virgilio Marchi - Musica: Giovanni D'Anzi, Fiappini - Operatore: Mario Bava - Fonico: Luigi Puri - Montaggio: Fernando Tropea - Interpreti: Fioretta Dolfi, Lia Corelli, Paola Borboni, Amelia Chellini, Maurizio D'Ancora, Gondrano Trucchi, Galazzo Benti, Cesco Baseggio, Anna Magnani, Stefano Sibaldi, Enrico Viariso.

Annabella ed il suo fidanzato, Fioretta Dolfi e Maurizio D'Ancora, non sono i protagonisti della vicenda di questo film, ma il pretesto per dar luogo ad una serie di equivoci provocati dall'incontro di due famiglie, rispettivamente di condizione piccolo-borghese, che vogliono sposare i loro rampolli. È una storia di tutti i giorni l'abitudine, da parte di genitori di questo tipo, di far sfoggio delle qualità, dei meriti dei loro figli e, magari, d'inventare sostanze inesistenti nella casata pur di non fare brutta figura nei confronti dell'altra casata, che sembra anch'essa presentarsi con altrettante benemerite. E, infatti, anche il film si fonda alla enumerazione di tali debolezze, pur fra « trovate » di dubbia autenticità, segue il cammino più o meno incerto della nostra produzione cinematografica, ma quando gli sceneggiatori e il regista hanno voluto spaccare il volo (in quasi tutto il secondo tempo), e prendere di petto una « situazione » come è quella che pone di fronte quattro individui chiusi in un appartamento moderno, sono incominciati i guai peggiori. Se qualche volta, nel primo tempo, spinti più dalla benevolenza verso la rappresentazione di un « fenomeno » tanto diffuso e vero, che da un moto istintivo dell'animo, abbiamo

potuto anche non abbozzare un sorriso, non ci è stato possibile, poi, continuare in quella stessa condizione di euforia, data la facilità con cui il racconto veniva risolto. Ingredienti macchinosi, troppo spesso, risolvono le situazioni e ogni « trovata » è quasi sempre fine a sé stessa, mai introdotta come sviluppo logico nel corso della narrazione. Dal tono realistico, il film passa al melodrammatico, al grottesco, al parodistico senza un'intima connessione psicologica. Tutto è arbitrario e serve solo allo scopo di costruire uno spettacolo commercialmente valido. Una signora accanto a me saleva da un risotto e il marito vergognoso cercava di trattenere i suoi convulsi nascondendole la testa nel soprabito per paura che il pubblico si scandalizzasse. Chi dei due aveva ragione?

In ogni modo, il regista dell'AVVENTURA DI ANNA BELLA e i suoi collaboratori possono essere ben felici di questo risultato. All'uscita ho inteso qualcuno bisbigliare: Proprio carino! Un bel lavoro!

Ci dicono che il giudizio degli spettatori conta sempre più del nostro. Così sia! Fiorita Dolfi è davvero carina e ci piacerebbe vederla impegnata in lavori di altra levatura. Per ora le sue prove non depougono molto a suo favore, ma non è niente di più, niente di meno delle colleghe della sua età. Il suo volto, che ricorda quello dell'attrice americana Ann Shirley, fa sospettare, tuttavia, che qualcosa un buon regista potrebbe ricavarne. Perché non la si impiega in ruoli drammatici?

Riento, Viarisio e tutti gli altri non aggiungono niente di nuovo al loro repertorio. Anna Magnani, in una fugacissima apparizione, dimostra ancora una volta le grandi possibilità del suo temperamento. Ecco un'altra attrice immeritatamente dimenticata dai nostri registi.

## INCONTRI DI NOTTE

*Italia - Produzione: Iris-Arno - Distribuzione: Tirrenia Cinematografica - Regia: Nunzio Malasomma - Direttore di produzione: Paolo Frasca - Soggetto e sceneggiatura: Mino Caudana, Nunzio Malasomma - Scenografia: Ottavio Scotti - Operatore: Alberto Fusi - Interpreti: Carla Del Poggio, Leonardo Coriese, Laura Redi, Aldo Fiorelli, Lauro Gazzolo, Carlo Michiezzzi, Silvio Bagolini, Tatiana Farnese, Fausto Guerzoni, Paolo Stoppa.*

Una certa simpatia che ispira questo film, sul principio, per essere uscito dai soliti schemi ed aver tratto la sua materia da un ambiente nuovo (almeno per il nostro cinematografo) quale è quello delle scuole serali, viene subito smorzata, nel progredire delle immagini, dalla assoluta incapacità di cogliere, sia pure con una partecipazione patetica come era nelle intenzioni, il vero « volto », la vera « storia » di quel mondo.

Scolorita e senza rilievo ogni caratterizzazione dei personaggi: quel misero professore rifà il verso a tante « figure » del trascorso cinema americano, si che difficile riesce persino classificarlo in tutta la sua portata. Retorica la sua bontà, retorico l'ingenuo calore che egli mette nella pretesa di educare il prossimo. Fra tanta incoscienza, a noi è parso che il più incosciente fosse proprio lui. Di giorno fa il correttore di bozze in un giornale, prende atteggiamenti da colonnello in riposo, telefona ai questurini suoi amici per raccomandare un ragazzo sviato; di notte, si maschera da insegnante, timido e ingenuo. Da un lato sembra aver le mani in pasta dappertutto, tanto che può permettersi di trovare quando vuole un impiego ai suoi allievi, dall'altro non riesce a risolvere il problema più semplice, ci si perde dentro, mentre la sua prima natura dovrebbe consentirgli di sbrogliarlo in un momento. Delle

due personalità non si sa mai bene quale gli appartenga di più. Lo sanno bene, però, gli sceneggiatori e il regista che gli attribuiscono ora quella ora questa, a seconda che l'una o l'altra servono a risolvere le situazioni, a mandare avanti il racconto.

I personaggi di Carla Del Poggio e delle amiche o sorelle che la circondano, sono costruiti secondo la solita « formula ». Ma, queste ragazze che hanno un misero impiego, che frequentano una scuola serale, come mai, poi, abitano un appartamento sontuoso, per niente diverso da quello del ricco industriale Guarnieri? Conosciamo la mentalità dei produttori (o dei registi?) dalla quale escono fuori tali mistificazioni per incantare il pubblico!

Se quegli ambienti fossero stati visti nella loro più giusta proporzione, nella loro più stringente verità, forse, anche tutto il resto, in questo ordine, avrebbe automaticamente occupato il suo vero posto. Ma un regista che avesse saputo predisporre tali cose, avrebbe certo capito l'importanza di tante altre, perché anche il mestierantismo più banale ha sempre il dovere di essere coerente con una « realtà ».

Paolo Stoppa dipinge un malandrino come avrebbe potuto farlo l'ultimo dei « guitti » del varietà e non un attore che possiede qualità come le sue. Parla il dialetto romano con una proprietà d'accento davvero sbalorditiva! Gli altri interpreti seguono il destino dei falsi personaggi loro affidati. Laura Redi ed Aldo Fiorelli non ci sono dispiaciuti. La prima ha messo, almeno, una certa intelligenza al servizio della sua parte, ed il secondo ha qualche primo piano, che merita una certa attenzione da parte dei nostri registi.

GIUSEPPE DE SANTIS

# Banca d'America e d'Italia

## FILIALI:

ABBAZIA  
ALASSIO  
ALBENGA  
BARI  
BOLOGNA  
BORGO A MOZZANO  
CASTELNUOVO  
DI CARFAGNANA  
CHIAVARI  
FIRENZE  
GENOVA  
LAVAGNA  
LUCCA  
MILANO  
MOLFETTA  
NAPOLI  
PIANO DI SORRENTO  
PONTECAGNANO  
PRATO  
RAPALLO  
ROMA  
S. MARGHERITA LIGURE  
SAN REMO  
SESTRI LEVANTE  
SORRENTO  
TORINO  
TRIESTE  
VENEZIA

Sede Sociale

**ROMA**

Direzione Generale

**MILANO**

Capitale versato L. 200.000.000  
Riserva ordinaria L. 11.000.000

## LE ASSICURAZIONI POPOLARI dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni

Le « ASSICURAZIONI POPOLARI » dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, per gli speciali benefici che offrono, per le facilitazioni da cui sono accompagnate e infine per il loro costo modesto, sono particolarmente rivolte a tutelare la categoria dei cittadini meno abbienti, e cioè la grande massa dei lavoratori.

Basta in merito rilevare che: **l'assicurato non deve sottoporsi a visita medica; il pagamento del premio si effettua in quote minime mensili di L. 5, 10, 15, ecc; nel caso di morte dovuta ad infortunio, esclusa ogni concausa, ai beneficiari viene pagato non soltanto il capitale assicurato, ma anche altro capitale di pari importo; nel caso di servizio militare o di disoccupazione, è consentita la sospensione del pagamento dei premi fino ad un biennio; nel caso di numerosa prole, e precisamente quando l'assicurato venga ad avere sei figli viventi dopo la stipulazione del contratto, è concesso l'esonero completo dal pagamento dei premi; nel caso di invalidità totale, qualora l'assicurato si trovi nelle condizioni previste dalle clausole contrattuali, è del pari concesso l'esonero completo dal pagamento dei premi.**

Queste tipiche caratteristiche della « polizza popolare » sono inoltre congiunte ad altri importanti benefici delle assicurazioni ordinarie dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, fra cui la partecipazione agli utili annuali dell'Ente e il godimento di molte e gratuite provvidenze sanitarie.

**L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI VI PREGA DI ACCOGLIERE CON AMICIZIA ED ASCOLTARE CON ATTENZIONE I SUOI AGENTI PRODUTTORI. NE AVRETE BENEFICIO**

(10)



DORIS DURANTI - CLAUDIO GORA  
GUIDO NOTARI - GERMANA PAOLIERI  
TINA LATTANZI - VANDA CAPODAGLIO  
ELVIRA BETRONE - CARLO MONTEAUX  
AUGUSTO DI GIOVANNI - GIOVANNA SCOTTO

# RESURREZIONE

di CALZAVARA

Produzione  
INCL



NINO R. M. (Modena) - No, non sono io che chiedo fotografie, sarà qualche lettore. Si, Gabin e la Morgan (leggì Morgán) sono memorati di Gremillon, che forse apparirà sugli schermi italiani.

A. C. R. (Sampierdarena) - Le critiche di De Santis sono ottime e sono veramente il commento che conduce all'intelligenza dell'opera d'arte. Sono d'accordo con te circa i due comici di SANGUETI VIENNESE che non mi piacciono. « QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE è bello nel complesso, trovo però eccessiva nelle prime scene l'acidità della moglie e la sgradevolezza diffusa della cosa del viaggiatore, dove invece un senso di pacata quotidiana tristezza, di grigiore monotono, scialbo ma non cattivo, non troppo ostile avrebbe risposto meglio allo scopo... Al cinema Modena e Mantova continuano i film senza documentario. Saranno almeno sei mesi che non si è vista l'ombra di un documentario su quei teloni ». A questo proposito vedi la nota editoriale del n. 163 di *Cinema*.

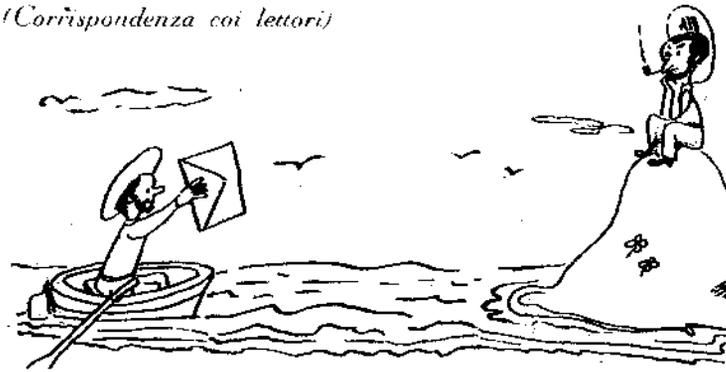
CAMILLO FAORO (Varese) - La redazione ha visto i disegni, che però non interessano. Mi dispiace.

LINA MORETTO (Torino, San Pio Quinto 13) - Sei disposto a cedere: *Si gira*, nn. 1, 2, 3-4; *L'Eco del cinema*, tutto il 1942; *Lo schermo*, cinque numeri del '42; *Cine-Magazzino*, 31 numeri del '41, 6 del '42; *Cine Illustrato*, sei numeri del '41, tutto il '41, sei del '42; non ho notizie di Signe Hasso. Di Anna Arena è uscita recentemente su *Tempo* una lunga intervista con fotografie.

FIBELLA VARESE (Firenze) - Sei forse parente di Villa? Giuseppe De Santis ti risponde tramite mio: « La vostra evidente parentela con Roberto Villa ci impegnerebbe a dirvi tutto ciò che pensiamo di lui e soprattutto a dissuadervi

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



da una assolutamente ingiustificata ammirazione ».

ERNESTO CAZZANIGA (Avellino, Ufficio Matricola, Distretto Militare) - Spedito il n. 159. « Ad Avellino gli esercenti si sono abituati a proiettare film senza documentario abbinato. Così è stato per LA MAESTRINA SENZA LA STORIA DI OGNI GIORNO, UN COLPO DI PISTOLA SENZA COMACCHIO, IL ROMANZO DI UN GIOVANI POVERO SENZA PASSO D'ADDIO. L'autorità dovrebbe intervenire per eliminare tale inconveniente ». Desidereresti, che, non avendo tu i mezzi per farlo, qualche attore o attrice del nostro cinema ti offrisse un abbonamento a *Cinema*.

NICOLA M. (Trapani) - Non posso ripetere risposte già date. Conosco modello (*Inspiration*) diretto da Clarence Brown con Greta Garbo.

F. V. (Ferrara) - Il libro di Barbaro è edito da « Bianco e Nero » (via Veneto 34-B, Roma) e così gli altri. DELIRIO è di Mare Allegret.

A. V. (Viterbo) - Le opinioni espresse nell'articolo, quantunque non originali, sono giuste.

TARCISIO TORRESI (Roma) - Magari i film degni di nota sono altri, da quelli da te citati. Tu ne citi qualcuno di buono, però. LA COZZAZZA POTEMKIN è un film di S. M. Eisenstein realizzato in Russia nel 1935. Gli elenchi che mi chiedi sarebbero troppo lunghi.

GIUSEPPE ALBERTON (Bassano del Grappa, via Orazio Marinò 21) - Ecco pubblicato il tuo indirizzo. Tu sei quello di « Così nasce l'attore » del n. 161.

JOSEPHUS ASIATICUS (Milano) - Passate le fotografie in redazione, con la relativa avvertenza. « E poi si dice che il cinema italiano non c'è. Ebbene, io ritengo che il cinema italiano sia UOMINI SUL FONDO, VENEZIA MINORE, LE CINQUE TERRE. E che questi film siano opere d'arte. Non dobbiamo dimenticare gli orribili film che si facevan prima da noi. Oggi, invece. De Sica.

Mattoli anche e qualche altro, sanno perfino usare il primo piano e il montaggio ». Certo che occorre, nelle critiche, un esame più preciso di quelle che sono le intenzioni dell'autore, non rivelare intenzioni che l'autore forse non ha mai avute.

O. Z. (Bottegone) - Non so se *Film e fonofilm* di Pudovkin si possa trovare. Le manifestazioni retrospettive dei vari cine-guf sono degne di elogio. Certi film non li possono dare perchè non esistono o perchè la copia si trova in luoghi onde non può essere tolta. L'articolo di Assunto è piuttosto una impostazione della questione, che una analisi dei film classici. Quei giornali dotati di critici degni di nota (*Il Fascio*, il *Corriere Padano*, *La Fiamma* ecc.) non giungono a Firenze, data la tiratura limitata. Ma il *Padano* dovrebbe trovarsi, però.

GIUSEPPE C. (Reggio Emilia) - Il libro di Margadonna, la Storia del Vincent, ma non so se si possono trovare. Quell'attrice è la Fitzgerald. A me la Oberon piace. « Un regista che si rispetta non dovrebbe accettare soggetti del tipo LABBRA SERRATE ». Ma non è dello stesso Mattoli il soggetto di LABBRA SERRATE? Mi pare, ma non ho visto il film.

ARISTIDE GENEVINI (Castiglione Stiv. Mantova) - « Sulla Vs/ rubrica rilevo le frequenti lagnanze dei lettori circa la mancata proiezione di documentari. Io, quale esercente del cinema Apollo di qui, non sono capace di avere i documentari, per la causa che il mio Corriere non ha il tempo necessario, ovvero non lo sa che assieme al film x va ritirato il documentario y. Pertanto io vi proporrei se fosse il caso che i documentari venissero dati in distribuzione alle ditte ». Ora, questo avveniva una volta, adesso i documentari sono distribuiti dal Luce. Perciò è la agenzia Luce che deve dare i documen-

# BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOC. AN. CAPITALE E RISERVA  
LIRE ITALIANE 361.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

214 FILIALI IN ITALIA,  
"FILIAZIONE IN FRANCIA:  
BANCO DI ROMA (France) CON  
FILIALI A PARIGI ED A LIONE"

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA



## Sciatica

Fate subito un'applicazione di **TERMOLINA**, massaggiando dolcemente questo balsamo lungo tutto il nervo sciatico e avvertirete poco dopo un senso di benessere che vi darà la prova di avere trovato il rimedio che cercavate.

Il linimento **TERMOLINA** vi darà sollievo anche nei dolori da Reumatismo - Torcicollo - Dolori ostrici ed articolari - Neuralgie - Raffreddori di petto - Lussazioni - Contusioni. Si vende in tutte le farmacie al prezzo di L. 12 il flacone.

### TERMOLINA

lenisce il dolore

REUMATISMI - SCIATICA - ARTROSI



SOC. AN. FARMACEUTICA ITALIANA - RUSSI & C. - ANCONA

tari, come dà il giornale di attualità. La direzione del Luce mi comunica che invierà a tutti gli esercenti l'elenco dei documentari coi titoli dei film cui sono rispettivamente abbinati.

**VITA PER IL CINEMA (Roma)** - Alle retrospettive assiste un pubblico selezionato; non le attricette di quart'ordine. Si sta studiando la possibilità di offrire anche al pubblico di studiosi ecc. proiezioni di film importanti. Ma la questione è molto delicata. E per l'attuazione pratica occorre che si verifichino certe circostanze particolari. **DESIDERIO DI RE** e **DI STERNBERG**, LA **GARICA DEL SERGENTE** e **CAPTAIN BLOOD** sono di **CURTIZ**, L'**ORRIBILE VERITÀ** di **Mc Carey**. Sì; la storia del cinema edita da **Storia di ieri e di oggi** non è priva di errori. Tu dici che gli errori abbondano.

**ADELAIDE MAESTRI (via Umbra 3, Parma)** - Vuoi comunicare a Nerio Tebano che possiedi i numeri arretrati richiesti e sei disposta a cederli.

**E. D. CANGIANO (Roma)** - « A me sembra che il più delle volte il commento musicale è fuori posto, cioè non adatto alla scena che si svolge in quel momento. ES, **L'ARRETRATO** e il finale di **STASERA SIENTE DI NUOVO**. Ma qui appunto, il regista Mattoli ha creduto, con la Traviata, di inserire musiche appropriate.

**CAPORALE M. DISTRETTUALE (Firenze)** - C'è un film SOLO UNA NOTTE di Stahl, un altro più recente di Molander, L'**ACCUSATO DI NORIMBERGA** è di Harlan.

**STEFANO (Firenze)** - Non sono ancora stati proiettati a Roma.

**EGO CECCONI (via Gaetano Filangeri 11, Firenze)** - Desideri una fotografia di Ann Sheridan. L'attrice di musica mite e Alice Babs, salvo errore, filmò in Svezia.

**MARIA MAGGIONI (via Tre Colombe 37, Vigevano, Pavia)** - Cederesti arretrati dal 25 al 36, desideri arretrati del '39.

**VIO VALENTINI (via J. Da Porto 234 villa Cognento, Modena)** - Desideri **Il ritratto di Dorian Grey** di Wilde e **Oscar Wilde e io** di Alfred Douglas. Desideri riviste francesi di cinema.

**FERNANDA FERRATI (via Gioberti 62, Firenze)** - Desideri fotografie di Roberto Villa in cambio di fotografie di attori stranieri ritagliate da giornali.

**LUCIA BUSCAGLIA (Voghera)** - Sull'Almanacco troverai tutti i dati che ti interessano.

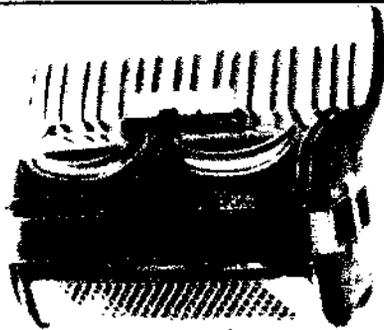
**CORRADO MURDOCCA (Domodossola)** - Tra i primi film cui ha preso parte Barthelmess è il famoso **GIGLIO INFRANTO** di Griffith. Vivien Leigh è apparsa in **UN AMERICANO A OXFORD**. Di John Ford: **MARIA DI SCOZIA**, **IL TRADITTORE**, **ONIBRE ROSSE**, **FURRORE**.

**TOBIA COMPATANGELO (Livorno)** - **OSSESSIONI** dal romanzo di Edgar Wallace è diretto da Walter Ford, **IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO** con Sylvia Sydney, Fred Mac Murray, Henry Fonda.

**CRISTO S. MUTATOFF e APOSTOL MILEFF (Bugas)** - Dovreste acquistare l'Almanacco. Vi può essere molto utile.

**CARLO BARSOTTI (Lucca)** - Nell'**UOMO DEL GIORNO** c'è anche Elvira Popesco. Certo è un film scadente in confronto ad altri di Duvivier, il quale ha tentato, mi sembra, in questo film, di raggiungere un tono grottesco (come in **ALLO PARIGI ALLO BERLINO**) senza riuscirci.

**ANTONIO MARCHI (Parma)** - Le proiezioni hanno luogo una volta la settimana, alla domenica. Data la tua qualità di critico (e buon critico, aggiunto) potresti ottenere un invito, nel caso che tu fossi a Roma.



**BORSINI** Le migliori fisarmoniche cromatiche ed a piano. Conta la più vasta e la più affezionata clientela. La marca costituisce la più alta garanzia.

**ANTONIETTA ALTAVILLA (Civitavecchia)** - Desideri l'arretrato 73. Nelle sei mogli di ENRICO VIII ci sono Binnie Barnes e Merle Oberon.

**LEANDRO SAVA (Acqui)** - A proposito di ciò che ho risposto a ORCHIDEA BLU (Treviso) nel n. 155, correggi giustamente: « La nota opera di Gershwin non è *A Rapsodie in Blues*, bensì *in Blue*; certo *blue* deriva da *Blues* (melanconia) e non da *azzurro*. Il maggior contrassegno dei *Blues* è una nota particolare su cui si riversa tutta la melanconia della melodia ». Tu poi specifichi con un esempio quale sia questa nota: mi bemoile rispetto alla tonalità di do magg. cioè la nota di terza diminuita. Questa nota, appunto, viene chiamata *blue*.

**LUDOVICO INCISA - IL BANDITO DELLA CASBAH e LA BANDERA** sono due film realizzati in Francia da Duvivier. Per carità, non diciamo che De Amicis è riuscito a descrivere il mondo dei ragazzi con le loro piccole ambizioni, le loro vanità, ecc. Sarà che la mia vita avventurosa di ragazzo marinaio mi ha tenuto lontano dal clima di *Cuore*, ma io non lo ho mai potuto soffrire. Mi è parso o dolcissimo o retorico. Circa **PASTOR ANGELICUS**, non è vero che De Santis neghi implicitamente valore artistico ai documentari: lo nega a questo documentario, soltanto; e diciamo la verità, ne poteva uscire un film assai più poetico da un argomento simile, meno superficiale. Ma scrivi, scrivi spesso: mi farai piacere.

**ENRICO ROSSETTI (Taranto)** - Certo; ma tutte le cose da te annunciate, sono appunto in programma. La visione di certi film riservata a poche persone non esclude altre visioni, in futuro, a pubblico più vasto. I film non vengono mica distrutti.

**REPAG (Napoli)** - Rivolgiti alla Micro Film, via M. Fortuny 20, Roma.

**STUDENTE DI MILANO** - Ricordo anch'io un dramma di Francesco De Robertis. Da anni De Robertis pensava di realizzare film: ne aveva in mente uno sul « nastro azzurro ». Il curioso è che quel dramma (voluti sul fondo, stesso titolo del film) nella rappresentazione da te citata, non ha avuto alcun successo.

**GIUSEPPE CAPILUPPI (Moncalice 52, Reggio Emilia)** - Non vi sono altre traduzioni di Balazs e Arnheim. Prossimamente la S. Ed. Cinema pubblicherà una serie di volumi. Mi pare, come ho già detto altre volte, che non si possa istituire una graduatoria fra le arti. « Ho visto **TEMPESTA SUL GOLFO** di Righelli: un ben misero film, mi ha fatto capire che cosa vuol dire «grammaticatura di un racconto filmico ». Vuoi corrispondere con lettori universitari.

**LUIGI C. (Arenzano)** - La redazione di *Cinema* si è davvero commossa alla tua cartolina, che ho fatto leggere, perché si vedesse a qual punto può condurre l'amore per il cinematografo come arte. Certo, meriteresti una ricompensa. E chissà che ciò non possa avvenire, qualora si facciano manifestazioni cui la partecipazione sia aperta a tutti. Ma debbo dire che hai avuto troppa fretta? Capitare così d'improvviso, senza annunciare che saresti giunto a Roma? E poi giungere in ritardo alla proiezione? Si sa come sono gli uscieri: eseguono gli ordini categorici. Adesso ci avrai pensato su, e avrai riconosciuto che la colpa in fondo è anche tua.

**POLIDINO (Venezia)** - Perché una precisa disposizione ministeriale vieta che si proiettino i film americani. Quanto agli altri, si possono vedere ancora, in cinema rionali. Ma tra quelli da te citati, i più non esistono affatto, purtroppo, in cinecliche e musei. Thomas Mitchell è nato nel 1895 a Elisabeth nel New Jersey, è anche scrittore di commedie; ha partecipato altresì (fra i film visti in Italia) a **ORIZZONTE PERDUTO**, **FRAGANO**.

**M. D. C. (Roma)** - Anche una donna, perché no?, può diventare regista. Vi è qualche precedente: Sagan, Arzner, Epstein. D'accordo sulla scuola. E d'accordo su un film sull'Abruzzo.

**NICOLA RASPA (Isonio)** - « Come fa un produttore per realizzare un film? ». Si proietta in questi giorni un film: **FUGA A DUE VOCI**, che mostra, appunto, come fa un produttore per realizzare un film.

**NINO CASDIA (Barcellona)** - Non ho visto **ARBITI DELL'OCERANO**; non so quando sia stato prodotto. Non è **REPUDIATA** di Frank Lloyd quel film argentino. Il film di Lloyd si intitola **EAST LYNN**. Non sono d'accordo su quella graduatoria. Le graduatorie non si possono fare.

**FRANCO TROTTER (Verona)** - **TUTTO IL MONDO RIDE** è un interessante film. Un po' slegato, in complesso. Digne di nota alcune sequenze, fra cui quella del funerale in bianco. Il film di Carné dovrebbe venire in Italia **STRANGE GARD** è di Borzage, con Gable, la Crawford, Hunter.

**ENRICO CASTRACANE (Canale)** - Di regia parla il primo dei *Cinque capitoli sul film* di L. Chiarini.

**VITTORIA VILLA (Milano)** - Hai quattordici anni e vuoi fare del cinema. Se vuoi mandare qualche tua fotografia, vediamo un po'. Peraltro, non farti delle illusioni. E studia, magari.

**RICA MINOLI (Casteggio, Pavia)** - « Cambio numeri di *Cinema* del 1942 con cartoline di soggetto floreale e panoramico ».

**BANCA  
POPOLARE  
COOP. AN.  
DI NOVARA**

**AL 31 DICEMBRE 1942-XXI  
DEP. FIDUC. E CONTI CORRENTI L. 4.870.506.745,35  
CAPITALE E RISERVE L. 243.314.653,86**

**ALFONSO CIUTI (Firenze)** - Hai ragione: Polidor nella parte del capostazione di SUGA A DUE VOCI, ci sta proprio, come si suol dire, come i cavoli a merenda.

**RENATO GIORDANO (Napoli)** - Passioni non è un brutto film: non voglio far paragoni con gli altri da te citati. Mi sembra però che Mamoulian in qualche punto abbia raggiunto con mezzi semplici un tono d'arte. La scena che più mi ha convinto è quella della morte del negro. È sufficientemente resa l'atmosfera un po' cupa della casa degli italiani (diventati spagnuoli nella ediz. italiana) d'America. Manca tuttavia lo slancio, l'estro del Mamoulian, che solo, di via nella città e di altri film.

**CARLO ARCANGELI (Serg. Untere, 1401 Batterie C. A. da 25 mm. Posta Milit. 78 A)** - Desidereresti che qualche lettore ti inviasse la rivista dopo averla letta. L'abbonamento è possibile, al prezzo normale. Gli arretrati no, per ora. Così dice l'amministrazione.

**MALOMBRA (Chieri)** - NAPOLEONE A SANT'ELENA si intitola SANT'ELENA PICCOLA ISOLA. Il film è già realizzato. Non so perché Ramperti sulla Stampa abbia scritto quell'articolo. Non so se esista ancora il cortometraggio di Gozzano sulle farfalle.

**STEFANO (Firenze)** - Vedremo se sarà il caso, in seguito, di pubblicare il programma completo.

**FRANCO O. (Ascoli Piceno)** - Chiaretta Gelli è nata a Smirne, vive a Roma. Scrivile presso *Cinema* che inoltrerà. Il SOGNO DI TUTTI è stato presentato nel '41. In quanto tempo sia stato realizzato, non so. Chiedilo a Biancoli o a Kishi che lo hanno diretto.

**CHIARA M. (Roma)** - Presso la Cineteca del Centro, dovrebbero esserci le opere di Arnheim e di Balazs; sono stati tradotti dei pezzi pubblicati su « Bianco e nero ». Le edizioni originali non si trovano in Italia, a quanto mi consta.

**ROSA MARIA ALLEGRI (Cremona)** - Gli arretrati costano cinque lire. Chiedi all'Amministrazione. Non ho notizie di Augusto Lanza.

**TEOFRASTO (Oderzo)** - Va bene la successione cronologica dei film di Carné, ma hai dimenticato DROLE DE DRAME, suo secondo film. E devi invertire l'ordine di ALBERGO NORD e ALBA TRAGICA. IL GRANDE SENTIERO è di Walsh. RAMONA di Carewe. IL PRIGIONIERO DI ZENDA di Cromwell.

**ELIO DE SENSI (Roma, via Cola di Rienzo 212)** - Vuoi corrispondere con lettori. È lo stesso cinematografo autorizzato alla proiezione dei film in edizione originale, che dovrebbe curare la pubblicazione di fogli con il soggetto. Tu vorresti che film stranieri venissero presentati sempre nella edizione originale e in tutti i cinema. Ti fagni per le riduzioni sciatte e per i doppiati che trasformano tutto. Il doppiato, ahimè, è un male assai grosso! Che ba'orda invenzione! IL GIARDINO DELL'OBLIO degli Artisti Associati. I DIAVOLI VOLANTI della Metro. RIVELAZIONE della Paramount.

**UNA RAGAZZA DI CAMPAGNA (Ponte a Egola, Pisa)** - La tua lettera meriterebbe un lungo discorso che purtroppo lo spazio non mi consente di fare. I tuoi ragionamenti sono buoni anche se non sempre si possa dividerne le conclusioni. Vedi, non è tanto che il cinema debba essere indipendente da altre arti; bisogna piuttosto che i film raggiungano l'arte. Non tanto è da preoccuparsi se un film sia più o meno letteratura, quanto se abbia raggiunto o meno l'arte. Riporto un tuo concetto: « Il cinema è meglio: il film

è armonico fluide di immagini che hanno o dovrebbero avere una evidenza di linguaggio comprensibile e chiaro come le parole nella letteratura, il suono nella musica, il segno e il colore nella pittura ». Ebbene: osserva un po': forse che nel cinema non c'è il suono? Forse che non c'è il segno? Ti piace ALL'ORA SPARRA di Ferroni, ti piace ALFA TAT e lo preferisci a NOI VIVI. Buon segno.

**FILIBERTO VALENTINIS (Monfalcone)** - **LUDOVICO PIGGIOLI (Catania)** - **MALOMBRA (Chieri)** - Leggete l'editoriale del n. 163 in cui si parla appunto del problema dell'abbinamento dei documentari ai film. A quell'esercizio che non voleva perdere uno spettacolo sui quattro della giornata, si può dire: comincia alle 13,45 anziché alle 14 ed elimina il documentario, venutaci dal solo spettacolo finale.

**MARIO IANNI (Salerno)** - Divertente la tua recensione di MARIA MALIBRAN, di cui riporto la frase finale: « Ha diretto Brignone, ormai specializzato nel dirigere film di questo tipo, fatti di crinolina, passione e do di petto ». Ma anche Gallone, in fondo è specializzato nello stesso genere. Ma sei proprio sicuro di conoscere bene attraverso il cinema la vita di Rossini, Bellini, ecc.? Io non lo so certo...

**LUISA S. V. (Venezia)** - Il segretario di edizione (la parola *edizione* deriva dalla espressione americana « film edition », che da noi si traduce: montaggio) ha lo scopo di elencare, in ordine e in appositi moduli, il numero di ciascun quadro, il metraggio, la pellicola consumata, se la ripresa può considerarsi buona o da scartare. La sua attività si può altresì estendere a ciò che tu dici: cioè a ricostruire la sceneggiatura, che ha subito diverse varianti durante la presa, predisponendo perciò gli elementi per il montatore. Al Centro non c'è un corso speciale per i segretari di edizione; l'insegnamento di questa materia si esaurisce in assai breve tempo. Chiedi comunque al C.S.C. i bandi di concorso per la sezione avviamento.

**FRANCO TROTTER (via G. Giardino 7, Verona)** - Sei in possesso e metti a disposizione degli appassionati, vari film ridotti a formato 6,5 mm., tra cui L'ANGELO AZZURRO, VARIETÀ.

**RENATO CREPALDI (via Umberto I. 12, Padova)** - Che io sappia, le attività ridottistiche sono riassunte dai Cine-Guf. Comunque, c'è anche la organizzazione Micro-Film. Tu vuoi avvertire i lettori che hai creato, col nome Fox Film (perché?) un gruppo con lo scopo di produrre film in formato ridotto e provvedere al loro lancio.

**OPILIO (Ferrara)** - Quando un documentario è pronto, si riunisce una commissione, la quale decide a quale film (italiano o straniero) il documentario va abbinato. E il documentario accompagnerà da quel momento sempre il film in tutte le visioni. Leggi i libri della collezione di *Bianco e Nero* (via Venezia 34-B, Roma) e quelli che pubblicherà la editrice di *Cinema*.

**GIUSEPPE LA PALOMBARA (Astoria)** - La distribuzione di quel film non è ancora completa. Gli uomini che lavorano! è dell'Eric (già Pittaluga).



Camillo Fuoro lettore di *Cinema*

**TOCCOCASAMIA ASSIDUO LETTORE (Roma)** - Rare volte ho letto un frammento di soggetto scritto così « cinematograficamente ». La rivista non pubblica soggetti. Però ti dico questo: il frammento di soggetto pare proprio che tu copisca e senta il cinema.

**CURZIO FURATTINI (Roma, via Puffificazione 86)** - Desideri cambiare l'anno 1941 (escluso il n. 2) di *Bianco e Nero* con numeri qualsiasi di *Cinema*. Quel film esiste in Italia.

**CARLO BARSOTTI (Piacenza)** - Con la differenza che un libro, tradotto subisce conseguenze meno gravi che un film doppiato. È proprio quell'ibridamento dei corpi con la voce di altri che mi dà fastidio. D'accordo che è preferibile un doppiato coscienzioso, ma quali sono oggi i doppiati coscienziosi? D'altronde ci sono, per far capire i dialoghi dei film, altri mezzi: didascalie sovrappresse, per esempio; o il riassunto del soggetto dato agli spettatori, o ancora meglio, la traduzione dei dialoghi data agli spettatori, così come all'ingresso dei teatri d'opera si dà il libretto. Però tu dici giustamente che un capolavoro cinematografico anche se storpiato si riconosce sempre. E d'accordo, che bisognerebbe combattere le riduzioni. Ma poiché queste sono una conseguenza del doppiato, meglio estirpare il male dalle radici.

**NO' GLICIS (Nocera Inferiore)** - Vuoi che ti dica qualcosa circa GIGLIO INSANESCATO? Ma in che senso? Se mi piace? No, non mi piace troppo. Tecnicamente trovo che si sente troppo in certi punti la presenza di fondali e trasparenti.

IL NOSTROMO

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI  
Stampato da "Novissima" - Roma - Via Romanella da Fori, 9 - Tel. 760205 - 760206  
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 1 della legge vigente sui diritti d'autore è assaiamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista "Cinema" quando non se ne cita la fonte.

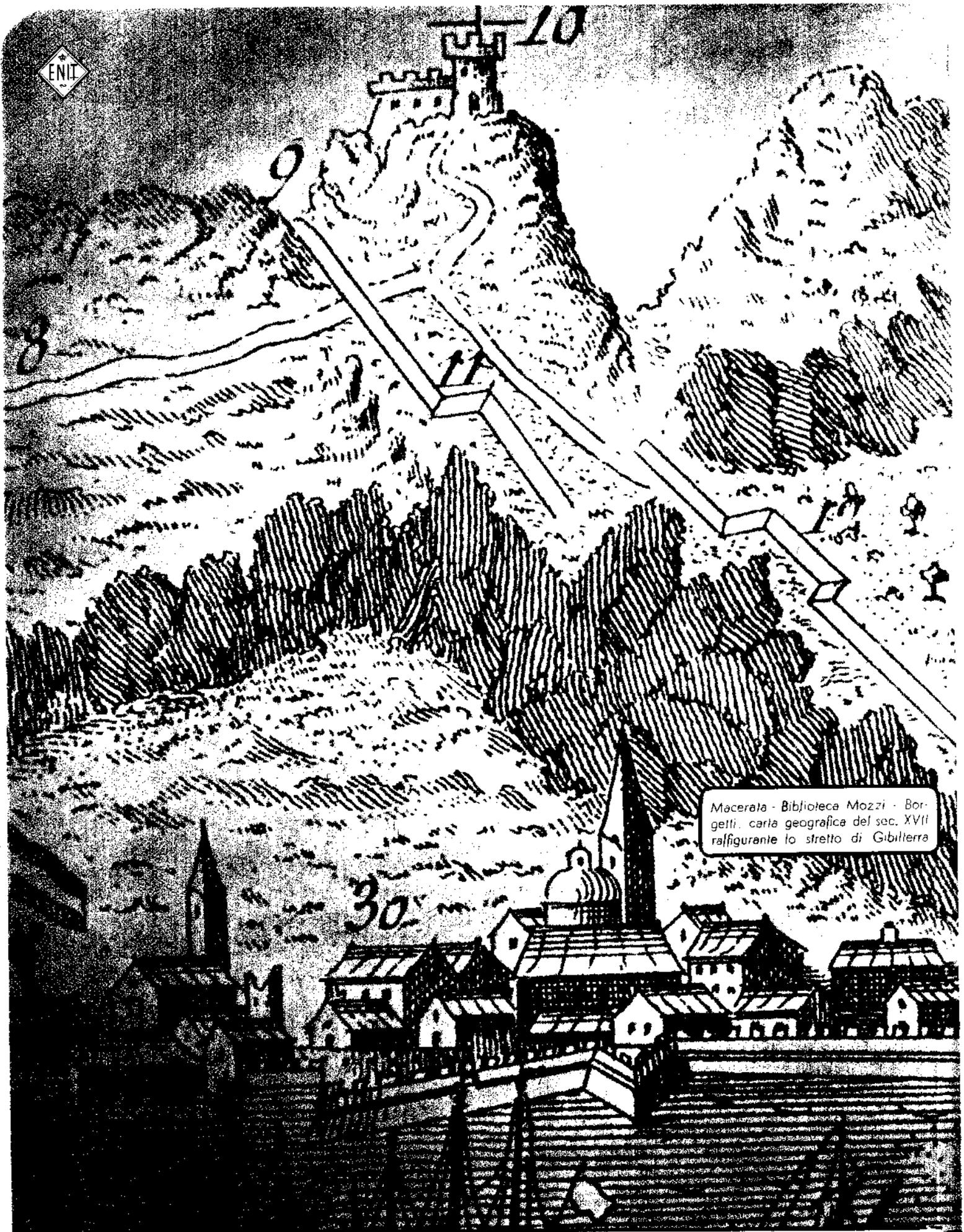


Per mantenersi  
giovane  
la vostra  
epidermide  
richiede la  
Cosmesi  
KALODERMA

Crema detergente - Per la pulizia radicale dei pori. E' la base per il successo di ogni cura. Acqua per viso - Rinfresca e rassoda magnificamente. E' un preparato ideale e preventivo contro la pelle arida e appassita. Crema attiva - Una composizione specificamente nutriente. Reintegra per vie naturali la scarsa funzione ghiandola e fa scomparire le rughe. Crema per giorno - Delicatamente profumata che durante il giorno dona vellutato splendore all'epidermide.

**COSMESI  
KALODERMA**

Una nuova via per una maggior bellezza

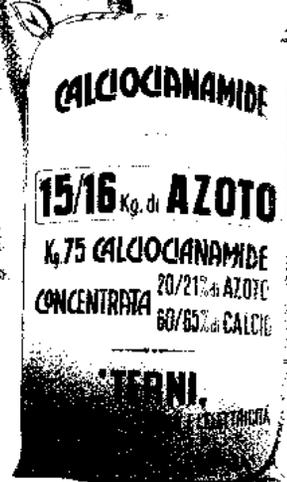


Macerata - Biblioteca Mozzi - Borgelli. carta geografica del sec. XVII raffigurante lo stretto di Gibilterra

**INFORMAZIONI: ente PROVINCIALE PER IL TURISMO DI MACERATA**

FLORIDA

*Agricoltori!*  
*coltivate bene*  
*concimate meglio*



# TERNI



# SAFAR

RADIO - TELEVISIONE - ELETTOACUSTICA - CINEMATOGRAFIA  
SONORA A PASSO RIDOTTO - TELEFONIA SPECIALE - APPARECCHI DI  
MISURA - TUTTE LE APPLICAZIONI DELLE ELETTROCOMUNICAZIONI